

Política en la Literatura

Los usos políticos de la comedia.
Una interpretación de *La mandrágora*.

Antonio Marino López

UNAM, México

*Sí suave è l'inganno
al fin condotto imaginato e caro
ch'altrui spoglia d'affano
e dolce face ogni gustato amaro.
O rimedio alto e raro,
tu mostri il dritto calle all'alme erranti;
tu, col tuo gran valore,
nel far beato altrui fai ricco Amore;
tu vinci, sol co' tuoi consigli santi,
pietre, veneni e incanti.*

(*Canzone* al finalizar el Tercer Acto de *La mandrágora*)

Todos los comediógrafos –hasta quienes nunca han leído a Hegel– saben que su trabajo supone los más altos dones del espíritu, pues, siendo la comedia la mimesis más completa de la naturaleza humana, deben, además de conocer sus más recónditos rincones, poseer el genio poético para captar desde las sutilezas más finas hasta los gestos más groseros; las alegrías más dulces y las decepciones más agrias. Deben, en suma, conocer la unidad de lo sublime y lo bestial en el hombre, y dominar el arte para mostrárnoslo. La altísima exigencia de la comedia es inmisericorde, pues el más ligero traspie puede dar al traste con toda la obra, sea éste un personaje que no despierta la hilaridad esperada, una escena fuera de *tempo*, un juego de palabras demasiado sutil, una vulgaridad innecesaria, o una obscenidad sin gracia. El tema de una comedia puede ser tan insignificante que apenas supere un espectáculo de payasos, o tan atrevido que no se encuentren actores dispuestos a asumir el riesgo de representarla—cual ocurrió, quizás por primera vez, cuando Aristófanes, en su obra *Los jinetes*, satirizó a Cleón. El comediógrafo ha de poseer el más fino de los *esprits de finesse*, pues ha de captar los inefables linderos de lo prohibido para su sociedad

y arriesgarse a sobrepasarlos lo suficiente para tener efecto pero no tanto que hiera a quienes pueden tomar represalias en su contra. En fin, el comediógrafo lleva a su límite extremo los riesgos y el poder de la ironía, pero la disimula con la guasa, la broma, la sátira y todos los otros recursos que la mimesis pone a su disposición. Por todo lo anterior, la comedia se ubica en un plano en el cual nada está a salvo de la crítica: ni los individuos, ni la sociedad y sus costumbres, ni sus leyes ni su religión. Para el comediógrafo todo está permitido... si posee la retórica perfecta.

Nadie como Machiavelli para explotar al máximo el potencial de la comedia, pues le viene como anillo al dedo. Para alguien que admite que: “de un tiempo acá, jamás digo lo que creo y jamás creo lo que digo, y aunque diga lo verdadero algunas veces, lo escondo entre tantas mentiras que es difícil encontrarlo”¹, la comedia ofrece el medio perfecto para expresar sus enseñanzas, especialmente las más revolucionarias. Por eso resulta extraño que sólo haya escrito dos comedias y traducido una. La pregunta obligada, por supuesto, es: ¿qué relación guardan sus comedias con sus escritos “serios”, es decir, *El príncipe* y *Los discursos*? ¿Enseña en ellas algo que no se encuentre en sus obras fundamentales? ¿O se trata, más bien, de la misma enseñanza pero dirigida a otro público? Machiavelli, en todo caso, parece haberse considerado como igualmente capaz de escribir historia, tragedia y comedia².

Para responder puntualmente a las preguntas que acabo de proponer, primero sería necesario establecer cuáles son las enseñanzas de *El príncipe* y *Los discursos*, luego ver si son iguales entre sí, y después compararlas con las de las comedias. Por supuesto, no pretendo hacer todo esto en un artículo. Mi propósito se limita a interpretar *La mandrágora* con el mayor cuidado posible para establecer aquello que en mi opinión constituye sus enseñanzas fundamentales. Mi tesis central es que en esta obra se exhibe la oposición entre pasión erótica y poder mediante el contraste implícito con el famoso estupro de Lucrecia. Pero, al mismo tiempo, se muestra cómo se puede resolver esa oposición. Estamos, por tanto, ante el dilema clásico del tirano: ¿puede ser a la vez poderoso y feliz?³. Esta pregunta se responde desde el contexto de la vida privada pero podemos sacar sus consecuencias políticas.

1. Carta 184, del 17 de mayo de 1521, pág. 405. *Lettere*, editadas por Franco Gaeta, Feltrinelli, Milán 1961. La traducción es mía. Todas las referencias a las cartas son a esta edición.

2. Cf. carta 207, la cual firma: “Niccoló Machiavelli, historico, tragico et comico.”

3. El texto clásico que conviene tener en mente a lo largo de esta discusión es el *Hierón* de Jenofonte.

Dos textos de Machiavelli sobre la comedia

A manera de introducción, examinaré dos pasajes en los cuales Machiavelli habla explícitamente de su comprensión de la comedia; uno se encuentra en el prólogo de *Clizia*, el otro, en el *Discurso o diálogo entorno a nuestra lengua*⁴. Del examen de estos textos se pueden colegir algunos principios generales sobre el sentido y función de la comedia maquiavélica, mismos que luego aplicaré en la hermenéutica de *La mandrágora*.

Para interpretar adecuadamente el pasaje sobre la comedia en el *Discurso*, es menester considerar el carácter general de este escrito, cual se expone en su primer párrafo⁵. Comienza Machiavelli por exaltar el patriotismo, afirmando que el hombre no tiene mayor obligación en la vida que con la patria, que la obligación es mayor entre más noble es ella y que quien con el ánimo y con las obras se hace enemigo de su patria merece ser considerado parricida, aún cuando ella lo haya ofendido. Si golpear al padre y la madre por cualquier causa que fuere es nefasto, lacerar a la patria es nefastísimo. Tras afirmar que aun quien ha sido exiliado injustamente debe honrar a su patria, concluye con una oración característicamente ambigua, pues dice: “Y si esto es verdad (que lo es superlativamente) jamás dudo estar engañado por defenderla e ir contra quienes demasiado presuntuosamente buscan privarla de su honor”.

Una de las glorias de la patria es la lengua, y por ello se le honra cuando se escriben obras excelentes en ella. Lo distintivo o propio de una comunidad reluce en sus modismos, y éstos son de central importancia cuando se trata de una comedia, pues los efectos que se busca lograr con ella dependen en gran medida de ellos. Machiavelli dice:

“Digo ahora cómo se escriben muchas cosas que no siendo escritas con los motes y términos propios de la patria no son bellas. De esta clase son las comedias, pues dado que el propósito de una comedia es ponernos frente a un espejo de una vida privada, con todo y ello, se ha de hacer con cierta urbanidad y términos que muevan a la risa, de tal manera que los hombres, tras concurrir a ellas y deleitarse, prueben después el ejemplo útil que se oculta en ellas. Así, quienes difícilmente pondrían atención a personajes serios, acuden a ella. Si bien no puede haber seriedad en un sir-

4. Todas las referencias a *La Mandragola*, *Clizia* y *Discurso o dialogo intorno alla nostra lingua* son a la edición de Franco Gaeta: *Machiavelli: Il Teatro e Tutti Gli Scritti Letterari*, Milán, 1977. Las traducciones son mías.

5. Op. cit. pág. 183.

viente defraudador, en un viejo engañado, en un joven enloquecido de amor, en una puta lisonjera o en un parásito goloso, sin embargo, de la mezcla de estos caracteres se obtienen efectos serios y útiles para nuestra vida.”⁶

Quiero destacar dos aspectos importantes de este texto. En primer lugar llama la atención el contraste entre la profesión de patriotismo con la cual comienza y la referencia a la comedia como instrumento privilegiado para la enseñanza de cosas serias y útiles para la vida. Si tomamos en cuenta que este discurso está dirigido fundamentalmente en contra de Dante, supuestamente por no haber sido suficientemente patriótico como para no guardarle rencor a Florencia por haberlo maltratado, y que además se toma a Bocaccio y a Petrarca como ejemplos de buenos patriotas, podemos conjeturar que a Machiavelli le preocupa más el contenido de la obra de Dante que su “traición” por no haber declarado que escribía en florentino. El contraste implícito es entre la doctrina cristiana de la *Divina comedia* y el uso patriótico de la comedia. Se implica así que la comedia en manos de Machiavelli tendrá un uso patriótico. Este consiste en enseñar cosas serias y útiles para la vida a aquellos que no estarían dispuestos a realizar estudios difíciles. En particular, la comedia escrita en toscano puede enseñar algo diferente a lo que se enseña en latín o en la *lingua curiale* en la cual Dante dice haber escrito su famosa Comedia. En suma, la comedia maquiavélica es un medio para combatir la doctrina cristiana. Mi interpretación de *La mandrágora* enfatizará este punto.

En segundo lugar, deseo destacar que Machiavelli considera a la comedia como un espejo de la vida privada. Gracias a la “composición” o yuxtaposición de los diversos tipos de hombres y mujeres que aparecen en ella, podemos aprender cosas útiles para la vida. La inferencia clara es que son útiles para la vida privada. Sin embargo, como acabamos de ver, también parece considerar a la comedia como medio de difusión o propaganda anticristiana. Como es sabido, Machiavelli considera que el cristianismo fue culpable de la decadencia de Italia en cuanto promulga que la humildad y el amor al prójimo son virtudes centrales, mientras que el amor al honor es pecado. La doctrina antipatriótica del cristianismo debe ser combatida tanto entre los serios como entre los risueños, y la comedia busca inculcar a los segundos. También es importante tener presente que para Machiavelli la difusión del cristianismo en Europa es el ejemplo más contundente del poder de la retórica.

6. Op. cit. pág. 196.

En el prólogo a *Clizia* encontramos ideas sobre la comedia muy semejantes a las que acabo de exponer. Machiavelli dice que:

“Las comedias se componen para beneficiar y deleitar a los espectadores. Benefician mucho verdaderamente a cualquier hombre y máximamente a los jóvenes, al darles a conocer la avaricia de un viejo, el furor de un enamorado, los engaños de un sirviente, la gula de un parásito, la miseria de un pobre, la ambición de un rico, las lisonjas de una meretriz, la poca fe de todos los hombres. Todas ellas son cosas de las cuales están repletas las comedias y pueden representar con muy grande honestidad.”⁷

Al inicio de prólogo nos dice:

“Si regresaran al mundo los mismos hombres, como regresan los mismos casos, no pasarían jamás ni cien años antes de que nos volviésemos a encontrar haciendo las mismas cosas que ahora.”⁸

La trama de *Clizia* fue tomada por Machiavelli, con algunas modificaciones, de *Casina* de Plauto. En ambas se ubica el caso original en la antigua Atenas, pero Machiavelli lo traslada a Florencia por dos razones: primero, que Atenas ya no es más que ruinas, y, segundo, que los florentinos no saben griego. De esta manera él se presenta como el mediador entre una antigüedad que ya no existe y los florentinos de su época. La circularidad del tiempo, o la eternidad de la naturaleza humana, permite que quienes sí saben griego, es decir, quienes conocen a la antigüedad clásica, puedan ver en ella lo mismo que ahora ven en Florencia. La proximidad de esta autopresentación con la dedicatoria del *Príncipe* es evidente. Asimismo, se puede apreciar de inmediato la implicación de que no hay diferencia esencial entre paganos y cristianos cuando se conoce con profundidad la naturaleza humana. Cabe destacar que en su comprensión de la comedia, Machiavelli enfatiza la necesidad de conocer los vicios para poder vivir bien. El considera que en cuanto “hombre muy educado” (*uomo molto costumato*) puede, con toda honorabilidad, presentar comedias que desde el punto de vista cristiano –y quizás no sólo del cristiano– ciertamente parecerían ser lecciones de maldad.

7. Op. cit., pág. 117.

8. Ibid., pág. 116.

Interpretación de *La mandrágora*

Consideraciones preliminares

Antes de comenzar el análisis detallado de *La mandrágora* conviene tener presente su trama y la fuente de la misma. La comedia de Machiavelli nos muestra a un joven, llamado Calímaco, quien vive exiliado en París desde su niñez. Una tarde de ocio, al discutir con unos amigos si las mujeres más hermosas son las italianas o las francesas, escucha de labios de un paisano, Camillo Calfucci, las loas de Lucrezia, esposa de su hermano. La curiosidad le avivó el deseo de ver a tan hermosa y casta mujer, y con ese motivo regresa a Florencia. Ahí se topa con la imposibilidad de ver a Lucrezia debido a la vida tan reclusa y virtuosa que ella lleva. Calímaco solicita la cooperación de su sirviente Siro para agenciarse la ayuda de Ligurio, quien es conocido de Nicias, esposo de la bella Lucrezia. Ligurio inventa una estrategia para lograr no sólo que Calímaco seduzca a Lucrezia sino que se vuelva su amante y la disfrute a sus anchas. El estratagemata de Ligurio funciona a la perfección y Calímaco se convierte en el hombre más feliz del mundo.

Esta seducción de Lucrezia ha de contrastarse con la historia original, narrada por Tito Livio⁹. En dicha historia se cuenta que durante el sitio de Ardea los príncipes romanos solían distraer los tedios de la ociosidad por medio de festines y orgías. Una noche, mientras cenaban en casa de Sexto Tarquino en compañía de Colatino, recayó la conversación sobre las esposas y éste aseguró que ninguna era tan virtuosa como la suya, Lucrecia. Para poner fin a los argumentos, y al calor del vino, Colatino los desafió a ir en ese mismo momento a Roma para sorprender a sus mujeres y ver cómo pasaban el tiempo. Todas excepto Lucrecia se encontraban dedicadas a las delicias de una suntuosa cena. Colatino y los dos Tarquinos cenaron con Lucrecia y fue entonces que Sexto Tarquino "*mala libido Lucretiae per vim stuprandae capiti; cum forma tum spectata castitas incitat*"¹⁰ (fue avasallado por el perverso deseo de estupro a Lucrecia por la fuerza, pues lo incitaba no sólo su belleza sino su comprobada castidad). Esa noche todos regresan al campamento, pero unos días después Tarquino vuelve a casa de Lucrecia y la viola. Ella lo delata ante padre y esposo, reclamando venganza. Ellos intentan exonerarla de toda culpa, diciéndole que "*mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit, culpam abesse*"¹¹

9. En *Décadas*, Libro I, capítulos 57 a 60 se narra todo el episodio.

10. Ibid. I. LVII.10-11. Traducción mía.

11. Ibid. LVIII. 9-10. Traducción mía.

(el cuerpo no es culpable cuando el alma es inocente y que no hay falta donde no hay intención). Esta frase la utilizará Machiavelli literalmente pero con una intención sorprendente. Lucrecia no acepta vivir con la deshonra y se suicida. Su muerte es aprovechada por Junio Bruto para incitar la rebelión contra los Tarquinos y con ello se inicia la historia de Roma libre.

Una hipótesis fundamental de mi interpretación es que la alteración del relato de Tito Livio realizada por Machiavelli está cargada de implicaciones. En términos generales, hemos de indagar por qué Machiavelli transforma un suceso trágico de la antigüedad en una comedia florentina. Algunas consideraciones iniciales nos pueden orientar. La violación de la Lucrecia¹² romana es realizada por un príncipe y debido a ella ocurre la revolución que pone fin al reino de los tarquinos y da inicio a la Roma libre. La seducción de Lucrezia es realizada por un joven libertino y no tiene consecuencias políticas. La comparación sugiere la diferencia entre la virtud pagana y la decadencia cristiana y sus consecuencias para la liberación de Italia. Así mismo, mediante el contraste tácito, Machiavelli sugiere la diferencia entre la virtud del príncipe y la del ciudadano privado y con ello nos lleva a preguntar quién vive mejor, a la vez que nos obliga a sacar las consecuencias políticas de nuestra respuesta.

Canzone y Prólogo

De la *canzone* cantada por bellos pastores y ninfas felices antes de dar inicio a la comedia, deseo comentar dos puntos. En primer lugar, en ella se recalca la ubicación de la comedia en Arcadia, lo cual nos pone sobre aviso de que ésta se ubica en un terreno metapolítico. Pastores y ninfas viven sin luchar por el poder. Esto implica que *La mandrágora* es un espejo de las vidas privadas. Su relación con la política tendrá que esclarecerse, pero por lo pronto Machiavelli explica su comprensión de la Arcadia: Pastores y ninfas dicen abiertamente que el placer es el bien más alto al cual pueden aspirar los mortales, especialmente a la luz de los engaños del mundo. Vivir con angustia y afán –distintivos de la vida política– posponiendo o limitando la satisfacción de los placeres, es un error. La vida es demasiado breve y engañosa para ello. Lo mejor es la “vida solitaria”, en la cual todo es fiesta y deleite. En otras palabras, la vida privada dedicada al placer es superior a la vida pública, plena de afanes y aburrimiento.

12. En lo sucesivo distingo a la florentina de la romana escribiendo su nombre “Lucrezia”.

La pregunta obvia, empero, es si en efecto está en nuestro poder elegir una u otra. La mayoría de los hombres pueden vivir vidas privadas, pues la lucha por el poder es preocupación de una minoría. La comedia, por tanto, enseña cómo vive la mayoría y sugiere las consecuencias políticas de ello. Sin embargo, esta respuesta no aclara la cuestión de la felicidad del príncipe, pues si en efecto la vida privada es la más feliz, entonces el destino de ser gobernante o príncipe parecería ser necesariamente infeliz. A esta conclusión, empero, se le contrapone el hecho de que la Arcadia es utópica: la vida privada siempre transcurre en el contexto de una sociedad en la cual se lucha por el poder, no al margen de ella. La Arcadia, por tanto, es metáfora del idealismo utópico: gozar los deleites de la vida privada con total indiferencia a la política. En las palabras de Marx: cazar por las mañanas, pescar por la tarde y por la noche hacer crítica literaria. O, si se prefiere la versión de Kojève del hombre universal y homogéneo: el *snob* esteta por excelencia que disfruta el sexo anerótico y el peligro como juego.

Si bien el carácter utópico de la Arcadia es evidente, Machiavelli insiste en poner en tela de juicio la primacía de lo político y la comedia es el instrumento por excelencia para realizar este cuestionamiento. En el prólogo de *La mandrágora* alude a ello diciendo:

*¡Ved el aparato!,
cual ahora se os muestra:
esta es Florencia vuestra;
otra vez será Roma o Pisa:
cosa para desternillarse de risa.*

Interpreto estos versos como indicación de que la diferencia entre las entidades políticas es análoga a la escenografía: los principados y las repúblicas son mera exterioridad, pues la diferencia entre florentinos y romanos es de poca monta cuando se dirige la atención a la naturaleza humana y por consiguiente a lo que verdaderamente nos hace felices o infelices. La lucha por el poder se presenta a sí misma como lo más importante y profundo del hombre, y por ende como el tema serio por excelencia, el tema de la tragedia. Sin embargo, esta valoración trágica de la vida se disuelve cuando se alcanza la perspectiva propia de la comedia. En la comedia todo lo "objetivo", es decir, dioses, patria, familia y leyes queda disuelto por el ácido de la libertad subjetiva, el amor. Sin embargo, esta indiferencia a lo político no es suficiente para obtener el placer y la felicidad. La vida privada y la satisfacción del deseo, cual veremos a continuación, nos llevan a otra clase de guerra.

El sentido completo de la *canzone* nos ayuda a comprender mejor el sentido de la comedia para Machiavelli. Ninfas y pastores son como dioses homéricos cuya vida idílica contrasta con la nuestra. En cuanto la comedia propone una comprensión de la vida conforme a la cual la lucha por el poder no es el fin más alto del hombre, parecería ser que ella misma es idílica. Y con ello se corroboraría que la realidad fundamental es la de la política. Me parece, empero, que Machiavelli desea hacernos ver que si bien la vida humana no puede ser idílica, la seriedad trágica de lo político no impide que experimentemos episodios ocasionales en los cuales, como en el teatro, se suspende temporalmente la lucha por el poder y se abre la posibilidad de disfrutar los placeres eróticos. La vida humana es trágica y cómica. El estudioso de lo político necesita reconocer los linderos que delimitan la vida política y captar su relación con lo no político: quien no lo hace conoce sólo parcialmente la naturaleza humana.

El prólogo de *La mandrágora* ofrece un contraste muy fuerte con la *canzone*: escuchamos ahora la voz del propio comediógrafo presentando su obra. El tono idílico ha desaparecido para dar lugar a una sobriedad sorprendente. Machiavelli comienza haciendo notar que quien puede ver la vida política como teatro, es decir, quien capta lo movedido o insubstancial de Roma o Florencia, cual si se tratara de meras escenografías para que en ellas aparezca lo verdadero del hombre, es quien puede contemplar la condición humana como comedia. Se recalca así la necesidad de tomar distancia de la vida política. Esta necesidad, empero, es explicada un poco más adelante, cuando se pregunta si la comedia es asunto idóneo para un hombre que desea presentarse como sabio y serio, es decir, siempre ocupado con lo político. Y pide que se le perdone puesto que tan sólo busca sobrellevar la tristeza de su vida de una manera más placentera. Escribe comedias porque la fortuna no le concedió la posibilidad de mostrar sus talentos como gobernante o príncipe. Sin embargo, deja entrever que su talento poético le da el poder de presentar lo político como teniendo menor importancia que lo privado. Quien capte correctamente la relación entre lo político y lo privado, es decir, quien comprenda a fondo la naturaleza de ambos, habrá comprendido también la naturaleza de la comedia, y viceversa. Ensayaré mostrar esta relación a lo largo de mi interpretación de *La mandrágora*.

Primer y segundo actos

Callimaco Guadagni, cuyo nombre se puede escuchar con oídos filológicos como “noble guerrero de la ganancia”, se presenta a sí mismo al público mientras le explica a su sirviente Siro por qué abandonó París tan precipitada-

mente y regresó a Florencia. Le dice que como a la Fortuna no le gusta que los hombres vivan felizmente en paz durante mucho tiempo, le envió a Camillo Calfucci, paisano suyo, para poner fin a su vida idílica al entrar en una discusión sobre si las francesas o las italianas son más bellas y escuchar las loas de Lucrezia, cuñada de Camillo. Me parece significativo que, a diferencia del episodio romano, donde se comparan mujeres individuales, aquí se comparen por nacionalidad. Además, el ocio de los príncipes romanos se da durante un sitio, mientras que el de Callimaco se debe al exilio voluntario para escapar de la guerra. Su regreso a Florencia, por tanto, obedece a consideraciones del todo ajenas a la política, pues él en efecto es un joven completamente apolítico. Abandona la paz de su vida parisina, placentera pero sin eros, para caer en la tortura del deseo desesperado: ahora vive sin pensar mas que en seducir a Lucrezia y padece por no encontrar manera de hacerlo. Como carece de la inteligencia para pensar en una estrategia, se ve obligado recurrir a un vividor, de nombre Ligurio (“lujurioso”).

Al comparar las circunstancias en las que surge el deseo de Tarquino por Lucrecia y de Calímaco por Lucrezia, vemos que en ambos casos se recalca lo fortuito o azaroso de los sucesos humanos, pues el romano perderá su reino y el florentino su tranquilidad como consecuencia de conversaciones por demás frívolas. Príncipe y simple ciudadano comparten el estar abiertos a las vicisitudes de la fortuna, pero las consecuencias son del todo distintas, como lo son también sus almas. Si bien el deseo lujurioso nace en ambos de la contemplación de la belleza de las respectivas mujeres y es acrecentado por su recato y castidad, sus reacciones difieren significativamente. Tarquino se vale de su amistad con Colatino para introducirse en su ausencia a su casa. Por la noche, cuando todos duermen ya, toma su espada y entra en la recámara de Lucrecia, a quien primero intenta seducir declarándole su amor, pero, siendo rechazado, la somete por chantaje diciéndole que si no se le entrega matará a ella y a su esclavo y luego dirá que los sorprendió en adulterio. Livio dice que “*Quo terrore cum vicisset obstinatam pudicitiam velut vi victrix libido, profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset...*” (vencida por este temor la inflexible castidad de Lucrecia, cede a la lujuria del joven, alejándose en seguida éste, orgulloso con su triunfo sobre el honor de una mujer)¹³. En la narración de Livio no hay duda de la vileza de Tarquino y la nobleza de Lucrecia: ella es a todas luces la heroína. Y como su suicidio es aprovechado por Bruto para incitar al pueblo contra los tarquinos, puede entenderse que la virtud privada de Lucrecia,

13. Lib. I, LVIII, 5-6. Traducción de Francisco Navarro Calvo en *Décadas de la Historia Romana*, Joaquín Gil, Buenos Aires, 1944.

aunada a la vileza del príncipe, tuvieron consecuencia política. Esta es la manera como Livio muestra el nexo entre la vida privada y la política, y, al menos en un nivel, Machiavelli parece proponerlo como paradigma, dándonos a entender que sin la virtud (pagana) privada no hay libertad política, y, como veremos, con la virtud cristiana, tampoco.

Por su parte, Calímaco recurre a un complicado y cómico engaño, urdido por Ligurio, para lograr entrar en la casa de Lucrecia, y, una vez con ella, persuadirla de que lo acepte como amante. El contraste implícito entre las escenas correspondientes también ilustra la diferencia entre el alma del príncipe y la de ciudadano: la lujuria o *libido* del primero está unida al deseo de conquista que conforma y domina su vida, mientras que la del segundo sólo busca placer duradero. Así, aunque el primero encuentre su destrucción y el segundo su paraíso, Machiavelli nos ha llevado a ver una diferencia fundamental entre príncipe y ciudadano, diferencia que no puede sencillamente adjudicarse a la maldad de Tarquino y la “nobleza” de Calímaco.

La seducción de Lucrezia requiere la coordinación de varios elementos: la lujuria de Calímaco, como primer motor, la astucia de Ligurio, la estulticia de Nicias (esposo), la venalidad del fraile Timoteo (confesor de Lucrezia), la frivolidad de la madre y la moral cristiana de la propia Lucrezia. Sin embargo, podría considerarse a Nicias como el principal responsable de que se pueda poner en práctica el plan de Ligurio. Nicias es lo opuesto de lo que su nombre significa (victoria), pues es derrotado en todo, aunque él jamás se perca de ello. Es interesante examinar a este personaje, pues Machiavelli parece construirlo como símbolo de la estupidez burguesa. Se trata de un doctor en leyes cuya erudición superficial le nubla el buen juicio. Aunque otros le envidian su riqueza y su mujer, él vive agobiado porque no ha podido tener hijos. No tiene más horizonte que Florencia y se angustia tan sólo de pensar en tener que salir de su ciudad natal. Como lleva una vida ajena a la política, su bienestar depende por completo de otros. Su mundo es Florencia pero no hace nada por ella. El egoísmo es su núcleo característico, cual se aprecia en los siguientes pormenores: Ligurio lo convence de que para tener hijos es necesario que Lucrezia beba mandrágora y luego se entregue al primer hombre que vea, por el cual sentirá una gran pasión, pero éste morirá en unos días. A Nicias no le preocupa gran cosa la muerte del semental (de hecho, lo reconforta) ni los sentimientos de la esposa. Lo que sí le preocupa es sentir que le pusieron los cuernos con su propia anuencia debido a su impotencia o infertilidad, pero cede cuando lo convencen de que este procedimiento es muy común entre la realeza europea. Además, su actitud hacia la religión es de pura conveniencia: no siente reparo alguno en sobornar al fraile confesor de su esposa para que la convenza de beber la man-

drágora y acostarse con un extraño. En suma, se trata de un hombre amoral e imbécil que se cree recto y listo. Así, el contraste con Colatino (esposo de Lucrecia) no podría ser mayor. De lo cual se colige que Florencia (e Italia) se encuentra sometida porque sus ciudadanos son impotentes, pues carecen de virtud cívica y fibra moral. Tenemos, una vez más, el contraste entre paganos y cristianos y la crítica implícita contra los segundos. Sin embargo, esta crítica se delinea con mayor nitidez en la conversación de Lucrezia con su confesor.

Tercer Acto

El acto central de la comedia es el acto de la corrupción y el engaño: primero presenciamos cómo Ligurio tiende una trampa para conseguir que Timoteo (“quien honra a Dios”) convenza a Lucrezia de aceptar el plan para embarazarse; luego, presenciamos la corrupción de Lucrezia por parte de Timoteo.

Para enredar a Timoteo, Ligurio concibe el siguiente plan: primero, pretende que una joven de familia conocida que estudia en un convento ha quedado preñada, e insinúa que con su intervención se puede inducir un aborto. Si accede a ello, se resolverían muchos problemas: el honor de la familia y de la muchacha quedan a salvo, y el convento se evita un escándalo. Además, Timoteo obtendrá una fuerte suma para sus obras de caridad. Timoteo accede pero justo en ese momento Ligurio pretende que una mujer lo llama, se aparta momentáneamente del fraile para hablar con ella y cuando regresa le dice que ya no será necesaria su intervención porque le acaban de avisar que la joven abortó sola. Este estratagema se basó en el principio de que quien accede al crimen mayor también accede al menor. Por eso, ahora le propone Ligurio a Timoteo su plan para la seducción de Lucrezia. Timoteo ya no puede recurrir a argumentos morales para rehusarse al plan de Ligurio, pues acaba de mostrar que por la suma idónea está dispuesto a todo. A lo largo del diálogo entre ambos, Timoteo enfatiza que la decadencia en la influencia de la Iglesia se debe a que ha descuidado el aspecto retórico de la religión: las imágenes votivas están descuidadas, no hay procesiones con el mismo boato que antaño, etc. Es ambiguo, empero, si Timoteo lamenta la decadencia del culto o la disminución de la recaudación de limosnas, como también es ambiguo el uso que pretende darle a éstas. Lo único claro es que Timoteo ve en la religión un medio para fines no espirituales.

Timoteo persuade a Lucrezia recurriendo a silogismos prácticos de clásico corte sofisticado. Primero argumenta que “donde hay un bien seguro y un mal incierto, jamás se debe dejar el bien por miedo al mal”. El bien seguro es tener un hijo, el mal incierto es que el modo de concebirlo sea pecado. Para disipar el

miedo a pecar le dice que el pecado es una fábula y además: “la voluntad es la que peca, no el cuerpo” y dado que tendrá relaciones para complacer a su marido y no para satisfacer su deseo, no hay pecado. La distinción entre voluntad y cuerpo se asemeja a la de mente y cuerpo empleada por Colatino. Timoteo lo usa para persuadirla de que aquello que ella considera pecado no lo es, y ella parece aceptarlo sin mayores dificultades, en elocuente contraste con su homónima pagana. Por último, Timoteo argumenta que el fin justifica los medios, principio con el cual se cancelan todas las consideraciones morales. Los pruritos de conciencia de Lucrezia son disueltos finalmente por un argumento, nada teológico, de su madre: “¿No ves que una mujer sin hijos no tiene casa? Muerto el marido, queda como una bestia, abandonada por todos”¹⁴.

Todo el diálogo ilustra perfectamente lo que Kant llama “sofistería de la conciencia”, pues se nos muestra que siempre se pueden justificar hasta las peores acciones. Destaca el hecho de que Timoteo considera la doctrina central del pecado como una fábula. También es notoria la relativa facilidad con la que Lucrezia cede a los argumentos, lo cual indica la superficialidad de su virtud y su defecto central: no nace de la convicción sino de la obediencia. Si recordamos a su contraparte romana, esto resulta aún más evidente, pues ella se suicida sin hacer caso de las justificaciones con las cuales su padre y su esposo pretenden exonerarla de toda culpa. Con ello Machiavelli parece indicar que el sentido de honor es mejor base para la virtud que el amor al prójimo, y por ende, la superioridad de la moral pagana sobre la cristiana desde la perspectiva política. Además, en la medida en que se establece la distinción entre voluntad, acción y deseo, se hace posible la sofistería de la conciencia, en la cual todo encuentra justificación. La comedia es la expresión de esta conciencia.

Cuarto y Quinto actos

En el cuarto acto se desarrolla la acción más cómica, pues en él Ligurio, Siro, Nicias y Timoteo, ya confabulados, atrapan al supuesto muchacho que pasará la noche con Lucrezia y morirá al día siguiente. Todos menos Nicias saben que el muchacho es Calímaco. Aunque desde el inicio de la obra hemos presenciado la astucia de Ligurio, en este acto alcanza su mayor despliegue. Lo que ahora vemos es la total dependencia que sufre Calímaco de la sagacidad de Ligurio. La primera escena es un soliloquio de Calímaco, en el cual habla de la gran ansiedad que sufre mientras espera noticias de Ligurio. Al mismo tiempo

14. Cf. *La mandragola*, Acto III, Escena XI.

teme el fracaso y siente el acicate del deseo. Oscila entre reprocharse su falta de buen juicio y sentir que no tiene más opción que arriesgar todo por el todo, aunque le cueste la vida. La llegada de Ligurio pone fin a sus dilemas, pues Calímaco obedece dócilmente todas sus indicaciones. En efecto, Ligurio se siente como si fuera un capitán dirigiendo a su ejército. Llama la atención la frialdad con la cual acomete la conquista de Lucrezia para otro, como una especie de mercenario del amor. Al contemplar los titubeos y la falta de imaginación de Calímaco, en contraste con el aire decidido y la fértil invención de Ligurio, se hace evidente que él es el verdadero héroe de la comedia. Con ello surge un punto de central importancia en la comprensión de la relación entre poder y placer. Calímaco goza gracias a los estratagemas de Ligurio, mientras que él sólo puede obtener el placer de haber orquestado exitosamente la seducción. Es verdad que obtiene también beneficios en términos prácticos, pues tiene asegurada su comida y el acceso a la casa de Nicias. El contraste entre ambos, empero, sugiere que Calímaco es un decadente que vive de la riqueza heredada y por ende carece de un futuro que él mismo pueda labrar. Al final de la obra, Calímaco se ha hecho compadre de Nicias y le ha prometido a Lucrezia casarse con ella cuando su esposo fallezca: tiene un futuro cómodo y aburrido. Por el contrario, Ligurio está obligado por su propia ambición y pobreza a buscar por todos los medios hacerse rico, pues sólo así podrá satisfacer su lujuria.

Si reparamos ahora en que las virtudes de Ligurio son las mismas que las recomendadas por Machiavelli en el capítulo XV de su *Príncipe*, se pueden sacar algunas consecuencias interesantes. Ligurio, por ejemplo, es liberal con el dinero de otros (Nicias y Calímaco); encuentra un deleite enorme en el engaño exitoso; está dispuesto a usar la religión para obtener los fines que él busca; calcula con precisión las consecuencias de sus acciones: le hace ver a Calímaco que a Lucrezia no le conviene divulgar el secreto porque pone en entredicho su honor y pierde la posibilidad de disfrutar sensualmente, etc. En suma, la diferencia entre Ligurio y un príncipe se encuentra en la capacidad de actuar, no en el talento para hacerlo y como esta diferencia se debe a la fortuna, Ligurio puede llegar a ser príncipe.

Tres aspectos del quinto acto me llaman la atención: el hecho de que la narración del final se ponga en boca de Timoteo; la indicación en la escena cinco de que Lucrezia se ha vuelto mucho más dueña de sí y capaz de desafiar a Nicias, y el hecho de que la obra concluya con todos los personajes rezando en el interior de la iglesia. Todos estos detalles parecerían implicar que la moral cristiana no sólo hizo posible el desarrollo de la trama sino que la iglesia acepta y acoge a todos los involucrados. Entendemos cómo una tragedia pagana pudo convertirse en comedia.

Epílogo

En *La mandrágora* hemos visto a un ciudadano privado exitoso en la seducción, gracias a su talento para el engaño tramado por un cómplice; se le compara implícitamente con un príncipe romano quien, en vez de tramar un engaño, recurre a la fuerza para satisfacer su deseo y con ello ocasiona la muerte de la mujer y su propia ruina. Tarquino y Lucrecia nos muestran a la vez el error más grave que puede cometer un príncipe y la virtud más alta que alcanza la mujer pagana. Tanto la arrogancia de él como la virtud de ella son necesarias para producir la tragedia¹⁵. Por el contrario, Calímaco tiene las virtudes del buen seductor: paciencia, deseos inextinguibles, belleza corporal, dinero y capacidad retórica. Le hace falta, empero, astucia, lo cual no es gran obstáculo porque puede agenciarse los servicios de un asesor inteligente, Ligurio. Entre ambos se da una relación análoga a la de príncipe y sabio. Calímaco experimenta la angustia de depender de la astucia de otro para cumplir sus deseos, pero éstos son tan intensos que decide ponerse en las manos de Ligurio, resulte lo que resulte. Ligurio tiene la motivación eterna del sabio: la necesidad de obtener el sustento¹⁶. *La mandrágora* muestra la posibilidad de que ambos colaboren y sugiere los riesgos. Este contraste entre la tragedia pagana y la comedia cristiana nos ayuda a entender el lugar central que Machiavelli le adjudica a Eros y al placer en la vida, tanto privada como pública. Mediante la colaboración exitosa de Calímaco y Ligurio se sugiere cómo el príncipe puede evitar la tragedia de Tarquino y gozar el poder: sabiendo escuchar al sabio en engaños. Ligurio es Machiavelli.

La Mandrágora muestra de manera más explícita que *El Príncipe* la base de la comprensión maquiavélica de la felicidad. Calímaco es feliz con Lucrezia, o, en términos generales, lo fundamental es la satisfacción erótica. Sin embargo, la misma obra también nos ha permitido ver por qué el deseo de gozar como ninfas y pastores siempre se ha de enfrentar con las condiciones sociales y políticas que condicionan la posibilidad del gozo. Machiavelli reconoce, obviamente, la oposición entre el deseo de satisfacer de manera plena y prolongada las veleidades del Amor, y el control de la pasión requerido del príncipe exitoso. El tema es clásico, como lo saben los lectores de *La República* de Platón y del *Hierón* de Jenofonte. Desde la perspectiva de los dos socráticos, el deseo de placer asociado con el deseo de poder, es decir, lo que tiene de atractivo convertirse en tirano, obedece a la comprensión vulgar tanto del placer como del poder.

15. Cf. Heródoto, *Historias* I.1-5, en donde se comentan las diversas actitudes de persas, egipcios y griegos frente al rapto de sus mujeres.

16. Piénsese en el dicho griego, "Los sabios acuden a las puertas de los poderosos."

Quien considera las cosas con más cuidado se percata de que la mayoría de los tiranos mueren asesinados y lo que parece ser la vida más placentera y deseable resulta ser la más infeliz. El tirano no puede confiar en nadie ni disfrutar plenamente ninguna compañía porque le está prohibido, so peligro de su propia vida, trabar amistad genuina con otros. Tanto Platón como Jenofonte muestran que el tirano, lejos de ser el paradigma de hombre exitoso, es quien lleva la vida más infeliz y carente de placer genuino. Machiavelli, por el contrario, sugiere que el príncipe bien asesorado en las artes de engañar, puede alcanzar una mayor felicidad que cualquier otro hombre. Además, no admite diferencia entre una comprensión vulgar y una refinada del placer y del erotismo. Aunque unos con mayor intensidad que otros, todos experimentamos el Amor; la diferencia está en la capacidad para satisfacerlo. En contraste con el Filósofo-rey platónico, el príncipe maquiavélico no difiere en su naturaleza erótica del resto de los hombres sino en su astucia y poder para obtener la satisfacción. Unos cuantos son como Odiseo, el resto somos mortales comunes y corrientes.

Además de la primacía y dominio de Eros, *La mandrágora* enseña la omnipotencia de la retórica, pues ésta es la condición necesaria para que el engaño sea la virtud más alta del príncipe tanto para ser poderoso como para ser seductor. Hemos visto cómo Nicias, habiendo sido el colaborador más activo en la seducción de Lucrezia, vive feliz. La implicación es que, dada la diferencia natural de talentos y las pocas luces de la mayoría, no hay razón para dudar de la omnipotencia de la retórica¹⁷. El príncipe puede ser feliz si manipula adecuadamente a todos los Nicias. El gran problema, empero, es que el talento retórico y el poder político no coinciden necesariamente en el mismo individuo. El príncipe suficientemente inteligente para comprender el poder del engaño, pero incapaz de diseñar los planes, nunca puede confiar plenamente en su asesor en engaños porque siempre teme ser una de sus víctimas. Por eso, entre más talento para engañar nota en el asesor, menos confianza le tiene. Sólo si el asesor cuenta con una técnica retórica perfecta, puede engañar al príncipe respecto a quién es el gran maestro del engaño y así convertirse, *de facto*, en príncipe. La mandrágora maquiavélica no es una planta sino la técnica retórica perfecta obtenida mediante el conocimiento perfecto de la naturaleza humana. La comedia nos muestra quién es el verdadero príncipe.

17. La tesis contraria se encuentra en el *Gorgias* de Platón.