

# TESIS DOCTORAL

AÑO 2023



**FILOSOFÍA Y LITERATURA:**  
ALGUNAS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS  
DE LO TRÁGICO

**FRANCISCO JAVIER AVILÉS JIMÉNEZ**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

**DIRECTOR: IKER MARTÍNEZ FERNÁNDEZ**



*A mis padres,  
Alberto Avilés Ruiz  
y M<sup>a</sup> de la Cruz Jiménez Monteagudo*

# SUMARIO

Abreviaturas .....	6
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>PRIMERA PARTE: HIPÓTESIS LITERARIAS Y ANTROPOLÓGICAS.....</b>	<b>21</b>
<b>I. Una de géneros .....</b>	<b>23</b>
1. En el principio estaba Aristóteles.....	23
2. Entre la taxonomía y la confusión.....	29
3. ¿Una pareja con futuro?: la tragedia y la épica .....	32
4. Y otra pareja divorciada: la comedia y la tragedia.....	35
EXCURSO. La comedia, como la tragedia, según Escohotado .....	44
5. Y otra de estilos: La mimesis, entre el realismo y la fantasía .....	46
<b>II. ¿Y esto qué tiene que ver con Dionisos? La tragedia griega: Hipótesis literarias antropológicas .....</b>	<b>51</b>
1. El origen de la cuestión y la cuestión de los orígenes.....	51
a. <i>No tomarás el nombre del rito en vano.....</i>	<i>59</i>
b. <i>Como un penique falso, siempre reaparezco; o con el Mito nunca se termina.....</i>	<i>63</i>
c. <i>Y al final, siempre está Nietzsche.....</i>	<i>69</i>
2. Lo trágico es cosa de dioses. Las implicaciones religiosas de la tragedia.....	75
a. <i>Entre el rito y el mito... y más allá de ambos.....</i>	<i>76</i>
b. <i>Dionisos o el caos que recompone el orden sin disolverse en él.....</i>	<i>80</i>
c. <i>Religión debajo de la religión: E. R. Dodds.....</i>	<i>85</i>
d. <i>Esquilo, sin ambages, pero también Sófocles.....</i>	<i>88</i>
3. El peso de la culpa y el antídoto del castigo .....	95
a. <i>Un atasco en la tubería ética de Aristóteles.....</i>	<i>97</i>
b. <i>El infortunio del justo y la creencia en la retribución .....</i>	<i>99</i>
c. <i>Pero... ¿qué se creerán que es la katharsis?: Aspectos curativos de la tragedia....</i>	<i>103</i>
d. <i>Desproporción, perdón y olvido: Ricoeur.....</i>	<i>108</i>
4. La verdadera tragedia es la política .....	113
a. <i>Tiranía o poder del pueblo, pero que haya tragedia .....</i>	<i>115</i>
b. <i>Política, sí, pero griega y antigua .....</i>	<i>118</i>
c. <i>Tal vez otra cosa que política, u otra política. Nicole Loraux .....</i>	<i>121</i>
5. El mito de la ilustración: tragedia y razón.....	124
a. <i>Trágicos y filósofos. ....</i>	<i>125</i>
b. <i>Tragedia y educación, incluida la división de sexos.....</i>	<i>130</i>
c. <i>El caso "Eurípides" .....</i>	<i>138</i>
<b>Éxodos modo «ecce»: La excepcionalidad de la tragedia ática .....</b>	<b>144</b>
<b>SEGUNDA PARTE. ALGUNAS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LO TRÁGICO ...</b>	<b>150</b>
<b>I. Filosofía y tragedia: una relación trágica .....</b>	<b>150</b>
1. <i>De lo trágico a la tragedia: C. Gentilli y Giganluca Garelli.....</i>	<i>150</i>
2. <i>De las tragedias a lo trágico: Albin Lesky.....</i>	<i>156</i>

3.	<i>P. Szondi: Tentativas sobre lo trágico y sobre Walter Benjamin</i>	157
4.	<i>Por alusiones: Franz Rosenzweig</i>	163
5.	<i>Para completar y anticipar: W. Kaufmann sobre Hume y Sartre</i>	168
<b>II. Teorías de la lectura o crítica de la crítica</b>		<b>172</b>
<b>III. Pero, ¿ha muerto la tragedia?</b>		<b>177</b>
1.	George Steiner	177
a.	<i>La reedición de lo trágico en el teatro europeo</i>	180
b.	<i>Enmiendas a la totalidad: Rosenmeyer y el órdago de Raymond Williams</i>	191
c.	<i>Algunas pruebas y muchas más preguntas: Antígonas de Steiner</i>	194
EXCURSO: La Antígona de Kierkegaard		203
2.	El silencio trágico: Stephans Hertmans	207
3.	La modernidad de la tragedia: Christoph Menke	218
4.	Siempre nos quedará Kaufmann	227
a.	<i>Haberlas hay las: tragedias modernas</i>	230
b.	<i>Los filósofos a propósito de Shakespeare y de la tragedia</i>	236
c.	<i>La tragedia de los trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides</i>	253
d.	<i>Kaufmann y la tragedia</i>	255
<b>IV. Como <i>enfants terribles</i>: Marxistas y libertarios en tiempos postmodernos</b>		<b>258</b>
1.	Precursor: Raymond Williams	259
2.	Reivindicativo: Terry Eagleton	275
3.	Oscilante: Simon Critchley	287
a.	<i>Lo trágico, por aquí y por allá: a vueltas con la modernidad</i>	287
b.	<i>Los griegos y nosotros con la tragedia de por medio</i>	293
4.	Impredecible: Slavoj Žižek	301
a.	<i>Un sujeto eternamente insatisfecho</i>	308
b.	<i>La política es trágica: ideología, capitalismo y democracia</i>	310
c.	<i>Antígona o la ética imposible</i>	315
d.	<i>Y también a propósito de Dios: lo trágico del cristianismo, lo cristiano del ateísmo</i>	320
<b>Éxodos en modo «sed etiam»: y sin embargo hay tragedia</b>		<b>330</b>
EXCURSO: <i>Coda española: lo trágico con retranca o Álvaro Cunqueiro y Un hombre que se parecía a Orestes</i>		340
<b>CONCLUSIONES</b>		<b>344</b>
<b>ANEXO I</b>		<b>349</b>
Peter Szondi, <i>Tentativa sobre lo trágico, I. La filosofía de lo trágico</i>		349
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		<b>353</b>

## **Abreviaturas**

### **(Para las obras más citadas)**

*Ant.* Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de occidente.*

*BLL:* Biografías Literarias Latinas

*GC.* Steiner, George. *Gramáticas de la Creación*

*MT.* Steiner, George. *La muerte de la Tragedia*

*NT.* Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*

*PR.* Steiner, George. *Presencias Reales*

*ST.* Hertmans, Stephan. *El silencio de la tragedia*

*TF.* Kaumann, Walter. *Tragedia y filosofía*

# INTRODUCCIÓN

Es unilateral declarar trágico el sujeto; sin embargo, hay tragedia.

(Alain Badiou, *Teoría del sujeto*)

Hace unos años (2015), en *Babelia*, el suplemento literario del diario *El País*, el filósofo Javier Gómez Lanzón se preguntaba por las relaciones entre la filosofía y la literatura, y se atrevía a avanzar una definición que las uniera: «la filosofía es un género literario, es literatura conceptual»<sup>1</sup>. Sucintas reflexiones, pero sumamente productivas, las que sugiere el que se reveló como un filósofo novel y que se lee con agrado, pues es ameno a la par que profundo, libre de academicismo, pero no por ello menos erudito, dando así fe de que la filosofía puede ser también literatura. Le da tiempo, en muy pocas líneas, a esbozar el programa de toda una asignatura sobre tan procelosa conexión entre la filosofía y la literatura: Contenido, estilo, destinatarios... ¿en qué se diferencian y coinciden la filosofía con la literatura?

Pero, eso ya lo había dicho antes, en una entrevista, Rorty, el filósofo pragmático: «sigo pensando todavía que la filosofía debería enseñarse como un tipo o género de literatura, un género que comienza con Platón y continúa a través de las figuras canónicas»<sup>2</sup>. Y, según valora Walter Kaufmann, esta era en realidad la posición de Hegel, al cual no le parecería impertinente la afinidad entre filosofía y crítica literaria. Es más, si en el repaso filosófico de las tragedias, alguien osara sentenciar que eso no es filosofía, dice con desparpajo Kaufmann, que mejor es hacer esto bien (leer filosóficamente algunas obras trágicas) que «aumentar el “aburrimiento que rodea a la estética”»<sup>3</sup>. Pues el presente trabajo de doctorado quisiera ser un ensayo sobre filosofía y literatura, que toma como objeto primario la tragedia griega y su discutida actualidad y, a propósito de ella, pone en diálogo diferentes opiniones de filósofos y teóricos de la literatura, con el fin de mostrar la vigencia del rédito filosófico de la tragedia. Y, *last but not least*, apostar por el vivero literario para la vitalidad de la filosofía.

Sí, la filosofía es un género literario, lo cual no tiene por qué quitarle ni un ápice de sus pretensiones de verdad, relevancia antropológica y coherencia epistemológica. Y,

---

<sup>1</sup> J. Gómez Lanzón, «Filosofía como literatura conceptual. Ignorar que la filosofía es un género literario ha producido muchos extravíos» *El País. Babelia* 8 de enero de 2015. Consultado por última vez el 8 de agosto de 2021.

<sup>2</sup> M. Catalán, «Richard Rorty: “La filosofía debería enseñarse como un género o tipo de literatura» *Revista de Libros*, 1 de julio (2001), consultado por última vez el 14 de diciembre de 2021.

<sup>3</sup> W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* 1978: 426.

por eso mismo, cuando se ocupa, *prima facies*, de la literatura, esto es, de los otros géneros literarios, en lugar de hacerlo sobre la lógica, el lenguaje, la metafísica o el resto de su abultado catálogo de intereses, no deja de ser filosofía. Es más, ella es y hace literatura siempre. No solo porque los grandes filósofos son también literatos, que han explorado nuevas fronteras del hecho verbal, sino porque para llevar a cabo la reflexión que les interesa, se las tienen que haber con la palabra y el difícil arte de servirse de ella con vistas a comunicarse con aquellos para los que, a su favor o contra ellos, hacen filosofía. Y todavía más, porque su palabra no pretende ser la última, sino, como en la buena literatura, una invitación a seguir el diálogo desde la personal implicación que siempre suscita una palabra inconclusa, ya sea un relato, un ensayo, o la literatura hecha conversación, el teatro.

La cuestión, casi pesquisa policial, de la muerte o el fin de la tragedia y su posible o imposible supervivencia en nuestra cultura moderna, ha ocupado y todavía ocupa mucho espacio en la reflexión sobre la literatura y el arte en general, la filosofía muy ampliamente y la ética —política y personal—, en particular. Los que sí que parecen estar bien vivos y locuaces, o al menos siguen dando que hablar, son los inventores de la tragedia: los antiguos griegos. A pesar de la debacle ininterrumpida de las humanidades en nuestro sistema educativo, la actualidad, casi perennidad, de lo griego y sus creaciones, forma parte de la necesaria arqueología para rastrear el porqué de muchas cosas que se dicen y hacen hoy en el terreno de las artes y de la filosofía presentes, pero también de la política, la moral y la historia. Aunque no estuviéramos de acuerdo con Steiner (*La muerte de la tragedia*, 1961)<sup>4</sup> o el mismísimo Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1872)<sup>5</sup>, en que, hablando con precisión, después de los griegos no ha habido auténtica tragedia, siempre hay que empezar por ellos, o al menos por lo que ellos condicionaron con su propia versión teatral de lo trágico su comprensión y actualización posterior.

Pero, como lo que nos interesa no es una historia de la tragedia griega, sino recoger y valorar literaria y filosóficamente las consideraciones que al respecto hacen algunos autores contemporáneos, en la **Primera Parte** solo desglosamos algunas cuestiones de variada significación —sobre todo literaria y filosófica, pero también histórica, política y

---

<sup>4</sup> G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, Barcelona 2001.

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, edición de A. Sánchez Pascual, Madrid 2000. Incluye también *Ensayo de autocrítica* (1886) y los estudios de Nietzsche preparatorios a la publicación de esta obra *El drama musical griego*, *Sócrates y la tragedia* y *La visión dionisiaca del mundo*, los tres de 1870.



religiosa— que ha generado la tragedia y que son imprescindibles para saber de qué hablamos, tanto cuando hablamos de tragedia, como cuando lo hacemos sobre lo trágico. Para ello habremos de referirnos constantemente a lo que hicieron y dijeron los griegos, a través de quienes, con sus comentarios y glosas les hacen hablar, ventrílocuos de los que moran entre las sombras, aunque sean las de los mármoles del gran teatro de Dionisos, al pie de la Acrópolis de Atenas, o por medio de los centones bizantinos que nos han transmitido no poca cosa sobre aquellos. Será un inventario aproximativo de las inferencias literarias, filosóficas y estéticas sobre la tragedia: la cuestión de su origen; su relación con la religión; las implicaciones morales; las complicaciones políticas; sus virtuales funciones curativas; en fin, sus ambiguas relaciones con el proceso de racionalización o ilustración al que pertenece cronológicamente su periodo de esplendor y ocaso.

¡Vaya si los griegos, más concretamente los atenienses de los siglos V y IV AC, tienen mucho que decir! Si bien, ¡qué difícil resulta hoy entenderles! y no sólo porque hablen en griego. No hay fusión de horizontes (Gadamer dixit) que obtenga un resultado puro y unívoco, que no acabe, pues, en un *popurrí* (de olla podrida) de conceptos, valores y sus agregados. La interpretación de la cultura griega, de su tragedia y su contexto filosófico, religioso y político, es una suma de hipótesis de la que escogemos aquellas que más coherentes nos parecen o que más convienen a la pregunta de la segunda parte sobre la muerte de la tragedia y de lo trágico. En nuestro caso, como en casi todos los que media una distancia histórica, la tragedia nos es accesible y relevante solo a través de quienes la estudian y catalogan hasta ponderar su valor y el de su posteridad remasterizada, y aquí entran en liza los filólogos, historiadores y la difusa, pero más que profusa obra de los teóricos de la literatura y la cultura.

De hecho, nos interesamos en primer plano por ese producto intermediario que son los comentarios, críticas y ensayos derivados de una realidad que ya de antemano declaramos, como en el principio de indeterminación de Heisenberg, imposible de localizar con absoluta precisión. Con Nietzsche pensamos que, perdida —entre otros rasgos de su identidad originaria— la música que las sostenía, no podemos saber con exactitud qué era en verdad la tragedia griega. Se trata pues, de un caso más de esa práctica auto - reflexiva y meta - literaria que suscitan desde el principio no pocas dudas sobre su utilidad, hasta casi la mala conciencia intelectual y académica por el riesgo de verborrea y saturación de nombres, relaciones e interpretaciones.

Y, sin embargo, más allá de la saciedad que pueda producir un estudio sobre otros estudios, la metaliteratura, lo hacemos con la intuición de que, tal vez lo más interesante de la tragedia no sea lo que ella misma fuera en el pasado, ni la destilación de su esencia separada de los elementos constituyentes del género trágico ya consignados por Aristóteles en la *Poética*, sino lo que nos hace pensar y decir ahora y para nuestro ahora. Ello sea dicho a pesar incluso del alegato (o mejor advertencia) realista de Steiner, y como él mismo ha de reconocer, so pena de verse incurso en flagrante incoherencia por su propia obra ensayística. Esta es la apuesta que hace Simon Critchley en *La tragedia, los griegos y nosotros* (2019)<sup>6</sup>, pero que, como veremos, no deja de estar llena de ambigüedades, como también lo está un pretendido historicismo que pretendiera acceder al hecho mismo de lo que fuera la tragedia. A este respecto, las obras de Steiner y Hertmans de las que nos ocuparemos en la Segunda Parte, ponen de manifiesto que la tragedia tiene una poderosa capacidad de provocar los significados y las búsquedas que recorren nuestra cultura occidental, pero también de ocultarlos bajo su inefable verdad. Aun cuando, y ya es pena que no podamos prescindir de esta coda, hayamos de constatar que la verdadera causa, el origen de esa provocación de significados —el argumento trágico— ya no sea el quid de la tragedia, que éste está en otro lugar, pero ¿dónde? ..., *ubi est?*

Ya Aristóteles en su *Poética* (1449a 7-9)<sup>7</sup>, relegaba a una investigación posterior, por su especificidad y complejidad, la cuestión sobre si la tragedia era en su tiempo todo lo que tenía ser, en relación con sus elementos y respecto a sus representaciones. Por ello mismo, también nosotros, que no somos, ni mucho menos, más que Aristóteles, presuponemos múltiples estudios, más especializados, sobre qué sea la tragedia (género y estilo literario), cómo actúa lo trágico (*pathos* del carácter y sentido trágico) y su historia.

Pero, aunque sean obligadas las referencias a la historia de la literatura griega y sus estudios sobre las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, no será esa nuestra única dirección de estudio. No en vano, si el objetivo principal es preguntarnos por la posible supervivencia de la tragedia más allá de los clásicos del s. V AC, es razonable que busquemos ejemplos y experimentos de otras épocas, en otras latitudes y con muy diferentes registros: poesía, novela, escuelas filosóficas, tradiciones religiosas

---

<sup>6</sup> S. Critchley, *La tragedia, los griegos y nosotros* Madrid, 2020.

<sup>7</sup> Citamos la *Poética* en la versión de Salvador Mas Torres: Aristóteles, *Poética* Madrid <sup>3</sup>2004.

como el judeo – cristianismo, incluso el cine. Por ello, iremos entremezclando la exposición de ideas y teorías sobre la tragedia y lo trágico (o *tragédico* que dirá Stephan Hertmann), tanto de filósofos como de autores que trabajan el escurridizo pero apasionante mundo de la teoría literaria, con interpretaciones nuestras sobre alguna obra o autor que puedan servirnos de ejemplo. Ya adelantamos que estas interpretaciones no pretenden en ningún caso demostrar que nuestras conclusiones sobre el sentido y la vigencia de lo trágico sean apodícticamente ciertas, es decir, que no sean refutables por otras interpretaciones diferentes, que tampoco serán irrefutables. Más bien, servirán de ilustración o botón de muestra de que, al menos, dichas conclusiones pueden refrendarse por algunos casos de la historia de la literatura y la cultura occidental, posteriores a los trágicos atenienses antiguos y que dicha opción interpretativa es, cuanto menos, defendible por los argumentos, relaciones y ejemplos que consigamos presentar.

Recordemos sucintamente los elementos definitorios de la tragedia en sus orígenes. Respecto a los mensurables o cuantificables, Aristóteles dice en la *Poética*, que la tragedia debe tener una longitud abarcable, ni muy breve ni excesivamente larga. Longitud abarcable también en su argumento y su duración temporal, la famosa unidad de espacio, tiempo y trama que, en realidad, Aristóteles no la explicita tal cual, y que luego la reclamaron los críticos franceses del siglo XVII, siguiendo en esto más a Gulio Cesare Escaligero (*Poetiicis libri* 1531) que al estagirita. Sus componentes sobre el escenario son el coro y uno, dos (a partir de Sófocles) o tres actores (ya con Eurípides). La estructura, fijada ya a mediados del s. V AC, consta de: *Prólogo*, a cargo de un actor; *Párodos* o canto coral; una serie de *Epeisodion* o escenas entre actores que acaban con un canto coral (*Stásimon*); llegados al desenlace, la tragedia concluye con la salida del coro o *Éxodos*. Elementos cualitativos, Aristóteles aborda seis: la acción (el mito), los personajes, el diálogo, el lenguaje, la métrica, la música y la escenificación.

Por otra parte, aunque hablemos de la tragedia griega como una tradición literaria y cultural, con un desarrollo complejo y su propia trayectoria hasta la decadencia, siempre hemos de tener en cuenta que nos referimos a la tragedia ática, desarrollada en apenas un siglo (el V AdC) y reducida a las obras que nos han llegado de tres autores: Esquilo (526/525 – 456/455 AdC), Sófocles (496 – 406 AdC) y Eurípides (484/480 – 406 AdC). De los cuales solo se conservan 31 obras: 7 de Esquilo (dando por suya *Prometeo*), otras 7 de Sófocles y 17 de Eurípides (porque no consideramos suya *Reso*), aunque hay constancia historiográfica de que escribieron muchas más. Aparte de los cuales, solo

tenemos fragmentos y referencias de otros nombres, como el de los iniciadores de la tradición, Tespis (550 – 500 AdC), Frínico (511 – 470 AdC) y Prátinas (obtuvo una victoria entre los años 499 – 496 AdC), además de algunos otros contemporáneos de los tres grandes trágicos.

Y después de ellos, prácticamente la nada, a pesar de que se calcula que, solo en las grandes dionisias eleuterias de primavera (en las leneas, dedicadas también a Dionisos, se representaron tragedias a partir del 532 AdC), a razón de 9 tragedias por festival anual se debieron representar y, por lo tanto, publicar en el siglo de oro de la literatura trágica, el s. V AdC, unas 900 tragedias. Pero merece la pena dejar constancia de otros autores «menores», como Aqueo de Eretria, Ión de Quio, Critias, Agatón<sup>8</sup>. También hay que citar la tragedia *Reso*, atribuida durante mucho tiempo a Eurípides, pero que, sin ser suya, merece consideración por su valor lírico, en opinión de Lesky<sup>9</sup>. Pero, también hay quienes defienden una pervivencia helenística de la tragedia después del 340AC, fecha a partir de la cual ya no se representan las obras de los autores del s. IV AC, epígonos de la gran tragedia del siglo anterior: Cárcino, Astidimante, Teodectes, Afareo y Queremón. Aunque no haya ninguna obra completa, sino solo fragmentos (si no contamos como tal *Reso*), queda constancia de autores y de representaciones trágicas, cuyo epicentro sería ahora Alejandría. Sería una tragedia panhelénica (como ya lo era en el s. IV AC) en línea con el proyecto político de Alejandro Magno; estatal, en lugar de asociada a la polis; y otros cambios en la organización interna de los festivales trágicos. Esta tendencia sería compartida por la comedia y, a partir de 320 se habla ya de la Comedia Nueva, con Menandro<sup>10</sup>.

Sobre la base de esos componentes constitutivos y de su desarrollo circunscrito a solo tres autores y sus obras conservadas, todavía nos queda para acotar esta rica y difícil realidad cultural que fue la tragedia, aceptar y conocer que son múltiples los enfoques que orientan las diferentes formas de acercarse e interpretar la tragedia clásica, como nos recuerda Francisco Rodríguez Adrados<sup>11</sup>, cuando nos habla de sus implicaciones mitológicas, rituales, religiosas, socio – culturales, políticas y específicamente teatrales.

---

<sup>8</sup> Vid. A. Lesky, *Greek tragic poetry*, 1983: 394 – 396; M. Pohlenz, *La tragedia graeca* <sup>2</sup>1978: 549 - 556

<sup>9</sup> A. Lesky, *La tragedia griega*, Madrid 2001: 365. (Usamos esta versión en Acantilado, pero conocemos la más antigua de 1966 en Labor, con interesantísimo prólogo de José Alsina). Más generoso todavía, Pohlenz dice de su desconocido autor que no pretende ser un epígono ni un imitador, sino que ha creado algo propio y novedoso: M. Pohlenz, *La tragedia greca I*, Brescia <sup>2</sup>1978: 555.

<sup>10</sup> M. A. Vinagre Lobo, *Habis* 32, 2001, 81-95. Para la tragedia posterior vid. A. Lesky, *Greek Tragic Poetry* 1983: 397 – 405, capítulo conclusivo que significativamente titula «Decline».

<sup>11</sup> F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983: 19 – 118.

Todas ellas, para este autor, anudadas y desencadenadas por el hecho antropológico de la fiesta, espacio de transgresión socialmente controlada y de socialización por excelencia en el mundo griego antiguo. Y esta última será la faceta que inspirará la abundante aproximación antropológica —antes se decía etnológica— a la tragedia que, como veremos, primó en buena parte del pasado s. XX.

Precisamente, con un pie puesto en esta vertiente antropológica, pero informada y modificada por el estructuralismo, Charles Segal<sup>12</sup> nos hace un catálogo de las grandes corrientes exegéticas, sin que en ello prescinda de sus propias preferencias, que son, *of course*, estructuralistas con algún que otro matiz. En su repaso empieza por la Escuela de Cambridge (Harrison, Murray, Cornford), que apostaba por el peso específico de las estructuras sociales y rituales. Este planteamiento suponía el distanciamiento de los análisis más filológicos que se centraban en el análisis textual de las estructuras de la tragedia. Esta era la línea de la investigación alemana en los años treinta, pero que tenía ya una gran tradición, con el gran Willamowitz a la cabeza. Pero también del mundo germánico proceden Freud y Jung que, sin ser filólogos, sí que van a sentar las bases del interés por otros enfoques y la consideración de otros elementos interpretativos. En los años cincuenta el *New Criticism* norteamericano se fija en la estructura del lenguaje poético. Hay una serie de autores (Dodds, Adkins, Vernant, Gouldner y Slater) los cuales, en cierta continuidad con el enfoque de la Escuela de Cambridge, se abren a una visión más antropológica —y sociológica— que rastrea en la tragedia una tensión polémica entre valores y polarizaciones sociales. Segal precisa que Vernant consideraría la tragedia como terreno de lo problemático, con la función de ajuste de las contradicciones internas. Y en esta línea sociológica habría que situar también el estructuralismo. Sobre la concepción constructivista de la sociedad y del mismo sujeto, también mira la tragedia por el lado de las tensiones como parte del difícil equilibrio que en realidad era Atenas.

Por ver otra forma de categorizar la ingente cantidad de estudios críticos, vemos que en el capítulo dedicado a la crítica moderna de la tragedia dentro del *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Simon Goldhill<sup>13</sup> contempla cuatro apartados: la filología y sus descontentos (y ahí se incluye el Nuevo Criticismo); la antropología y el estructuralismo (desde los Ritualistas de Cambridge a la escuela francesa: Gernet, J. P.

---

<sup>12</sup> C. Segal, «Tragedia y sociedad griega» en AA. VV. *Akal.Historia de la Literatura I. El mundo antiguo (1200 ac – 600 dc)* (Madrid 1988).

<sup>13</sup> S. Goldhill, «Modern critical approaches to Greek tragedy» en P. E. Easterling (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997. Pos. 7420-8003.

Vernant); el criticismo de la escenografía y la representación (sobre todo, Oliver Taplin); el psicoanálisis y la tragedia. Finalmente, abre la historia y política de las lecturas de la tragedia a las líneas post – estructurales, desde una lectura didáctica de la tragedia, el marxismo y otras interpretaciones políticas, hasta la cuestión de género: «Esto ha llevado a una investigación particularmente intensa sobre la conexión entre un discurso de género de ciudadanía y las narrativas míticas de la tragedia»<sup>14</sup> Pero, con la intención de adelantarnos y, en la medida de lo posible, evitar la confusión de la compleja y multidisciplinar investigación sobre la tragedia, citamos como síntesis lenitiva la declaración programática que aparece en el prefacio de esta misma obra que quiere ser un compendio y actualización de la crítica reciente de la tragedia griega:

El estudio de la tragedia griega puede describirse como un diálogo permanente entre dos aproximaciones, una en la que se mira la cultura griega como algo extraño y remoto, que enfatiza la suprema necesidad de decodificar su contexto histórico; y otra que lee las obras de teatro como parte integrante de su propia tradición, como trabajos del «repertorio clásico» del teatro y la cultura<sup>15</sup>.

Véanse cuántas implicaciones, que desbordan lo exclusivamente filológico y que abren el tratamiento de la tragedia en muchas direcciones, entre las cuales esperamos encontrar también la nuestra. Y quede claro que, en nuestra elección de la cuestión trágica y de las obras, estudios y teorías sobre la tragedia, origen, mecánica significativa y derivaciones en múltiples órdenes de la vida, nos guía un manifiesto interés filosófico, pero no tanto en orden a perfilar una supuesta filosofía de la tragedia, sino, mucho más modestamente, apuntar las líneas de reflexión que la tragedia abre para la filosofía y que son, a la vez, invitación a relacionar la filosofía con otros muchos campos de la experiencia y la cultura, especialmente, de la literatura.

Como le presta a un saber autocrítico, la filosofía siempre está en crisis. Hoy también lo están, por muy variados motivos, las humanidades en general. Esa crisis, con su polisemia tanto en las causas como en el recuento de las consecuencias, nos anima a hacer nuestra propia aportación respecto a la viabilidad y productividad científica y social de la interpretación de la literatura y otras artes —el cine, por ejemplo— en tanto que producción ininterrumpida de esa filosofía que, como Nietzsche dijera, consiste antes que nada en respirar. Y eso es lo que haremos, subir a tomar aire por encima de las profundidades de un pensamiento filosófico a menudo excesivamente centrado en sí

---

<sup>14</sup> Ibid. pos. 7856. La traducción es nuestra.

<sup>15</sup> P. E. Easterling (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997: pos. 194.

mismo o entregado a sus versiones más objetivistas, más empíricas: la lógica y la filosofía del lenguaje, la antropología y la sociología. Curiosamente, a veces la luz y el sentido brillan más en la superficie y en las afueras, que en la proximidad de un centro asfixiante por no ser sino el eterno reflejo del sujeto mirándose a sí mismo.

En relación con esto, quiero adelantar un prejuicio —en el sentido hermenéutico— que guía y condiciona este estudio. La tragedia griega, por más que abordara cuestiones antropológicas esenciales, ineludibles en todo el proceso de liberación de la subjetividad, con proclividad al autoconocimiento, por sus raíces rituales y mitológicas, y por la efectiva funcionalidad social que la hacía rentable políticamente (más incluso que por sus explícitos tratamientos de la libertad) permitía aflorar la *otredad* o extrañeza allende las fronteras de la racionalización del sujeto y la democratización del ciudadano. Esa alteridad operaba no sólo en las esferas de la sociología, afectaban emocionalmente porque algo pasaba en ese quicio —como si fuera la gruta de la sibila— entre lo que regían las formas institucionales de la *polis* y lo que no se regía por nada fuera de sus propias e inefables fuerzas. Esta hipótesis rige también a la hora de sumar respuestas a la pregunta por el fin de la tragedia o la imposibilidad de lo trágico tras los griegos. Pero esta última profecía, aparentemente contrastada por la extensa revisión que hace Steiner (*Muerte de la Tragedia*) requiere ulteriores precisiones que, en buena medida, la contradicen.

En una nota temprana de su amplia y variada obra crítica, Roland Barthes dice con tono solemne que «el drama se sufre; la tragedia, en cambio, se merece; como todo lo grande la tragedia hay que merecerla»<sup>16</sup>. Que el mérito sea necesario para que la tragedia desarrolle su poder, es ya toda una declaración de intenciones. Implica esta afirmación una intrincada maraña de causas y consecuencias morales, políticas, existenciales, estéticas, hermenéuticas. ¿Por qué hay que merecer la tragedia? ¿Se debe a esa necesidad de mérito heroico —grande, noble y por tanto superior que el resto, exclusivo— la difícil continuidad de la tragedia en sus límites definatorios? ¿Acaso la grandeza y lo meritorio exigen inefablemente la compañía de un sentimiento trágico y su acontecimiento purificador? ¿Nuestra época no puede ser trágica porque no es heroica o no es heroica porque no sabe hacer tragedia de sus grandes penalidades? Para Barthes pues, la tragedia habría acabado porque nuestra época no es trágica, ni grande... ni falta que le hace,

---

<sup>16</sup> «Culture et tragédie. [Texte retrouvé et présenté par Philippe Roger». *Le Monde*, 4 de abril (1986) 1, 20.

añadirían algunos, porque en otros sentidos más cotidianos y que afectan sobre todo a los que no son «grandes», bien que nos parece trágica. En esta línea de reivindicar el problematismo universal y particularmente el de las personas corrientes y molientes, incluso de los que el actual papa de Roma, Francisco, llama «los descartados», nos socorrerá sobradamente Erich Auerbach y su *Mímesis*, que también nos inspira en el modo en que leemos las posibles entrañas trágicas de los casos particulares de interpretación que acompañan el curso de todo este trabajo y en el valor paradigmático que les damos en su fragmentariedad. También en esta dirección democratizadora o universal de lo trágico rema el estudio de Raymond Williams sobre la tragedia moderna.

Y en torno a ese argumento de interpretación cultural —nuestra época es antitrágica— van a girar algunas de las consideraciones de las obras de Steiner (*Antígonas*, 2000; *La muerte de la tragedia*, 2001) Hertmans (*El silencio de la tragedia*, 2009), Christoph Menke (*La actualidad de la tragedia*, 2008), y Walter Kaufman (*Tragedia y filosofía*, 1978) que reseñamos en la **Segunda Parte** de este trabajo. Aunque estas cuatro obras motivaron el presente estudio, lo que se pensó como una introducción se ha convertido en una breve revisión de teorías sobre la tragedia. Son tan solo algunas de las muchas reflexiones contemporáneas sobre la literatura en general y la tragedia en particular. Éstas, concretamente, se centran sobre su aparente desaparición (George Steiner) o enmudecimiento (Stefan Hertmans), transmutación sublimada (Menke) o traducción secular post – religiosa (Kaufman). Además de estos autores nos pareció importante, por mor de la actualidad, añadir también otros que han elaborado ensayos más recientes, como es el caso de Terry Eagleton, Simon Critchley (que precisamente en el año 2020 ha publicado por fin su anunciada aportación sobre la tragedia (*La tragedia, los griegos y nosotros*, 2020) y Slavoj Žižek. Estos últimos se adscriben voluntariamente a una crítica literaria de izquierdas más o menos marxista, por ello he considerado oportuno añadir a estos cuatro jinetes del apocalipsis trágico al que bien podría ser precursor de esta orientación de izquierdas, el británico Raymond Williams (*Modern Tragedy*, 1992), maestro de Terry Eagleton. Pero lo que nos interesa de estas reflexiones, más allá de las legítimas diferencias de enfoque, así como en sus propuestas, es que todas ellas manifiestan la vigencia de la carga interrogativa de la tragedia, y que a nosotros nos servirán para constatar la actualidad de esta momia ilustre que sería la tragedia, si es que en verdad está muerta o callada.



Nos persigue pues, la maldición del trabajo libresco y, si no un conjuro liberador, probemos una justificación de este tipo de investigaciones, siempre bajo la sospecha de redundantes y estériles. El valor de los estudios sobre la literatura —y en general sobre el arte— ha sido puesto en oblicua y debatida cuestión por el propio Steiner en *Presencias reales*. *¿Hay algo en lo que decimos?* (PR 2000) Obra que, a despecho de su pretendido retorno a la primacía de la propia obra de arte por encima de su cortejo de críticos y comentaristas, ha convertido la crítica en un acceso privilegiado, en un fenómeno relativamente exitoso a la hora de motivar la importancia metafísica y social del arte en una «revelación» del mismísimo ser, sea éste lo que sea. Al preguntarse si toda la reflexión de segundo grado, la «metaliteratura», no aumenta la distancia respecto al hecho primario que sería la creación y su recepción por parte del lector, oyente, o espectador, Steiner además de crítico cultural es autocrítico con toda nuestra cultura, y consigo mismo, espero. Frente a esa distancia, el erudito y perspicaz comentarista cultural que es George Steiner reclama el carácter de acontecimiento, de «presencia real», valga decir que tiene una visión «realista» del hecho artístico y del lenguaje: hay bajo las palabras algo que las sostiene y acude cuando se lo convoca, es su deriva teológica. Pero también levanta acta de la imposibilidad de evitar la acumulación de rodeos que la producción académica y mediática interponen entre las obras de arte y su recepción, pues forman parte de esta última y, no sin un punto de creatividad, modifican no poco el sentido y el valor de las primeras. Algo acontece... todo no es el sujeto ni la estela psicológica de la proyección sugestiva o la legitimación ideológica. Que lo que acontece sea el ser, o Dios, o la nada, o lo novedoso que irrumpe, la revolución (Badiou, Žižek) eso ya dependerá del polifacético *mester* de la lectura.

Aunque no lo cita entre los muchos autores que sí nombra Steiner, sus descripciones de la hojarasca académica, divulgativa y periodística, amén de publicistas y otros intermediarios, uno se acuerda de Hermann Hesse, que en *El juego de los abalorios* introducía la ficción de aquel mundo monacal, casi la república de Platón, con un informe sobre la «era folletinesca». Para Steiner, entre esos folletines, podrían contarse no pocas tesis doctorales, tesinas, comunicaciones, *posters*, artículos y conferencias. Y aunque él también hace una ficción, la de prescindir totalmente de ese crecimiento hipertrófico de la glosa para quedarse únicamente con la creación, tiene que rendirse a la evidencia de su propia vida dedicada a leer a otros y hacerlo para unos terceros que, sin

embargo, somos invitados a no quedarnos en la escolástica sino retroceder hasta el Parnaso, donde moran los clásicos.

En esa empresa también está comprometida la obra de Harold Bloom y toda una sesuda reflexión sobre qué sea un clásico<sup>17</sup>. A uno se le viene a la memoria la búsqueda del Dorado de Lope de Aguirre, igual de trágica en la versión literaria de Ramón J. Sender (*La aventura equinocial de Lope de Aguirre* 1968) que en la cinematográfica de Werner Herzog (*Aguirre o la cólera de Dios*: 1972; con el inolvidable, por inquietante, Klaus Kinski). O, la búsqueda del treno originario que contara Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*, referencia esta, doblemente pertinente, pues como veremos, hay quien reivindica (Nicole Loraux)<sup>18</sup> que el meollo último de la tragedia sería darle voz al duelo, a modo de oratorio.

Pero, con el efecto de una moraleja intimidatoria y con el sabor saludablemente relativizador que siempre tienen las parábolas de Borges, en este retorno a los clásicos, también pudiera ocurrir lo que en su relato de los inmortales («El inmortal» en *El Alef*), que aquellos estén tan aburridos y desesperados en y por su inmortalidad. Los clásicos, sin la continua pregunta y recreación por ellos motivadas, pierden radioactividad significativa. Gracias a algunos folletines y folletinescos —los mejores, entre los que se encuentra sin duda el propio Steiner— los clásicos viven y no lo hacen sólo por boca de aquellos libros andantes que poblaban la reserva eco - cultural de *Fahrenheit 451*. Todo lo cual, valga en descargo del oficio de lector para invidentes (Dámaso Alonso lo fue en el sentido literal), entendiéndolo por estos a los que no leen o necesitan de guías y atractivos para hacerlo; y por aquél, al crítico literario, comentarista, los estudiosos o, incluso, el filósofo.

Como hemos adelantado, antes de vérsola en la segunda parte con lo que sobre la tragedia dicen esas cuatro obras (George Steiner, Stephan Hertmans, Christophe Menke y Walter Kaufman), y algunas otras (Raymond Williams, Terry Eagleton, Simon Critchley, Slavoj Žižek) que nos han convencido de la pertinencia de su reflexión de segundo grado (folletinesco en el sentido ya mencionado y rehabilitado), haremos en la primera parte una introducción, por mor de la corrección académica, sobre los ejes filosóficamente productivos de la tragedia. Insistimos de nuevo en que no es un estudio

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, H. Bloom, *El canon occidental*, 2006; también, *Shakespeare, la invención de lo humano*, 2006.

<sup>18</sup> N. Loraux, *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia*, Madrid 2020.

sobre la tragedia griega, sino una presentación de algunas de sus líneas de investigación, por ello esta introducción no tiene ningún afán de exhaustividad, ni compete con nuestros vecinos de la filología. Pero, como se trata del precipitado o dispersión que ha provocado la lectura de las obras de Steiner, Hertmans, Menke y Kaufmann, entre otros, la introducción deberá dejarnos un eco de amplio y diverso alcance, por eso ha resultado incluso más extensa de lo previsto al comienzo de la presente tesis.

No somos, pues, ajenos a algunos de los reparos —filológicos y filosóficos— que suscita esta aproximación metalingüística, intertextual y claramente interpretativa de lo trágico después de las tragedias *sensu stricto*, en las **Conclusiones**, intentaremos precisar lo que en nuestro juicio perdura hoy de la tragedia, porque no es opcional ni circunstancial, sino antropológico y existencial, pero también político, estético y ético, y por todo ello, literario y filosófico, o filosófico por ser literatura y de la buena. Ya adelantamos que no queremos afirmar que todo sea trágico (la sospecha de *pantragismo* o *pantragicismo*<sup>19</sup>), pero sí que todo pueda llegar a serlo. Hacemos nuestra la forma en la que Auerbach une siempre los conceptos de «serio», «problematismo», «realismo» y «trágico». Por otra parte, asumimos también el principio de que, tanto tener que elegir —la libertad—, como no poder hacerlo: vivir y morir; respirar y expirar; amar y no ser amado; no ser amado, ni querer serlo... son extremos susceptibles de ser concebidos como trágicos por ser precisamente las variables de una común, universal situación humana de ambivalencia, tensión dialéctica e inexcusable apertura e inacababilidad. Esta tensión antropológica, que a nivel universal da lugar a otro género emparentado con lo trágico, la apocalíptica (algo de eso apunta Žižek), es igualmente extensible a la estética (Menke) y a toda humana pretensión de comunicabilidad, siempre sometida a una fuga del sentido por la vía de la intermediación de los tropos, que tanto fijan como diluyen (Paul de Man) y que todavía amplían el horizonte de relaciones de la tragedia con una dirección más, la retórica. Hay pues un círculo hermenéutico entre lo trágico de lo contado y la tragedia de intentar representarlo.

Por otra parte, y no menos importante por su «rabiosa actualidad» social y filosófica, concluiremos que la tragedia sigue vigente por su virtual capacidad de servir de invocación de la única fuerza capaz de soportar lo insoportable: la piedad, la solidaria

---

<sup>19</sup> Sobre esta y otras formas de abordar lo trágico, A. Lesky *La tragedia griega* (2001) 31-75. Como representante del *pantragismo* cita a Hebbel (67-68) pero en el mismo sentido de lo trágico como algo inevitable también menciona a Jean Anouilh y su *Antígona* (69).

comuni3n de los destinos y la sobrehumana capacidad de compasi3n por la que esos destinos se hacen solidarios aun cuando nos sean ajenos o lejanos. Hay tragedia, s3, porque hay muerte e injusticia, *hybris* y falta de autoestima. Pero, tambi3n sobrevive la tragedia porque, hacia dentro, nos ayuda a reconocer lo tr3gico (*anagn3rasis*) y, en un plano inter – subjetivo, a catapultarlo hacia un horizonte, no de superaci3n, pero s3 de apropiaci3n y rec3proca complicidad «en la salud y en la enfermedad, en la prosperidad y la adversidad... y as3 todos los d3as de nuestra vida», como en el matrimonio. Porque como dijera G3nesis 2 del matrimonio, somos todos «carne de mi carne y sangre de mi sangre». La piedad y la compasi3n que las formas tr3gicas despiertan y sobrellevan, nos al3an en lo que todos estamos ya liados, la fr3gil e inestable probabilidad de ser humanos y la segura certeza de perecer en el intento.

Y como tambi3n es una de las conclusiones de este trabajo, que las tragedias lo son no porque siempre acaben mal, sino que pensamos que las tragedias no acaban ni bien ni mal, sino solo como pueden acabar, y eso es precisamente lo tr3gico de las mismas, tomamos nota de la intuitiva aportaci3n de Antonio Escohotado sobre la comedia y de un entrem3s tragic3mico de 3lvaro Cunqueiro: *Un hombre que se parece a Orestes*. Hay mucha piedad y compasi3n en la mirada de su autor sobre el trasunto del hijo de Agamen3n, el que, aun sorteando el destino de matar a su madre y a su padrastro, no podr3, sin embargo, porque nadie puede, salirse del guion tr3gico. Como ciertos platos de nuestros restaurantes chinos occidentales, es ese sabor agridulce el que har3 justicia a todo lo que hemos intentado exponer con este trabajo.

Quiero dejar constancia de mi gratitud al profesor Iker Mart3nez Fern3ndez por su amabilidad, generosidad y profesionalidad como director de la presente tesis. Igualmente agradezco la amistad, orientaci3n y apoyo que me ha brindado desde los cursos del doctorado el profesor D. Salvador Mas Torres.

## **PRIMERA PARTE: HIPÓTESIS LITERARIAS Y ANTROPOLÓGICAS.**

La tradición filológica alemana, durante más de un siglo guardiana autorizada de la investigación sobre los autores greco – latinos y, por ello, referencia obligada en la aproximación crítica a la tragedia antigua, había adoptado una dirección sumamente restrictiva en lo tocante a la definición de la tragedia, es el «historicismo». Esta concentración positivista en la materia lingüística e histórica marcaría también, en sentido restrictivo, la investigación sobre la posibilidad de una tragedia posterior a los antiguos trágicos.

Max Pohlenz cita al que fuera, aunque bien le pesara a Nietzsche, vaca sagrada de dicha orientación filológica, Ulrich von Willamowitz – Moellendorff, quien definía la tragedia como: «una obra, completa (cerrada en sí misma), que trata del mito heroico, elevada en forma poética y estilo elevado para ser recitada por un coro de ciudadanos atenienses y por dos o tres actores, y destinada a representarse en el santuario de Dionisos como parte del culto divino público», lo cual no deja lugar a muchas variaciones que digamos. En esta dirección filológica historicista la tragedia no podía rebasar los límites temporales y culturales de la Grecia antigua, sería siempre algo distinto a cualquier tipo de tragedia moderna, porque

la tragedia griega no es una obra profana, no es un espectáculo privado al cual cada quien asiste para aliviar, de un modo u otro, el peso de la fatiga cotidiana y para buscar diversión o goce estético; sino que es un acto cultural y estatal, en el que todo el pueblo, durante la fiesta de Dionisos, concurre para hacerse indicar e interpretar, por un poeta inspirado y elegido por las autoridades, un fragmento de la historia sagrada<sup>20</sup>.

Pero, el propio Pohlenz añade que dicha definición ya no puede satisfacernos.

La reacción anti – historicista en la comprensión de los clásicos y de la tragedia, se inició ya con Nietzsche. Ahora se trataba de, más allá de las circunstancias históricas del periodo al que pertenecían las obras trágicas, auscultar las fuerzas vitales, antropológicas y existenciales que las motivaban y condicionaban, para identificar en su forma literaria, el contenido de lo trágico. Esa fue la dirección, ya más filosófica que meramente filológica e histórica que siguieron, además de Schopenhauer y Nietzsche, grandes literatos alemanes como el mismo Goethe o Schiller, que remaron hacia la idea de la antítesis, de los opuestos irreconciliables como contenido propio de lo trágico, es

---

<sup>20</sup> Cfr. M. Pohlenz, *La tragedia greca* (1978) vol. I, 13-14. Traducción propia.

decir, navegaron hacia Hegel que, como tendremos ocasión de ver, hace de la dialéctica el ser mismo de la tragedia, de la «tragicidad» si es que existe tal cosa. Y, sin embargo, como el propio Pohlenz advierte, y con él tantos otros autores, como por ejemplo Jacqueline de Romilly cuando habla de «la caza de alusiones»<sup>21</sup>, la búsqueda moderna del sentido trágico y la relación de las tragedias con otras realidades que ya no son del tiempo en que fueron escritas (como el psicoanálisis, o el marxismo, pero también la teoría política, el feminismo, la antropología cultural, la historia de las religiones, la filosofía estética y otras muchas más) deben tener la cautela de acercarse lo más posible a la realidad histórico – cultural de su propio tiempo y para ello cuenta con la ayuda del estudio crítico. Pero, también a la inversa, los peritos en filología e historia debieran preguntarse qué podrían decir para nuestra hora aquellos versos.

Aunque a nosotros nos interese lo trágico, así, en neutro, que en español es un género gramatical muy especial y especioso (en ambas acepciones de especioso), hay que hacer las pertinentes, aunque necesariamente muy básicas, consideraciones de teoría literaria sobre la especificidad de la tragedia en cuanto género. No en vano, lo que digamos de lo trágico, tiene en este género literario su correlato no solo histórico o genético, sino, muy especialmente, de sentido y eficacia significativa. Especialmente, habrá que considerar las diferencias y parecidos con otros dos géneros, el de la épica y la comedia. Los tres pertenecen a la poesía y, además, la tragedia y la comedia son ambos géneros teatrales. Pero, además, están genéticamente emparentados y sus contenidos también tienen múltiples puntos de conexión que nos obligan a delimitarlos, o tal vez a no dejar de verlos cómplices unos de otros.

Y cuando hablamos de género literario, incluimos también ahí sus primeras lecturas o comentarios (Aristóteles, sobre todo) así como su posible adscripción al realismo o a la ficción. Cuestión ésta no menos complicada, de la que salimos no sé si airoso, pero sí dignamente apostando por el concepto de *mímesis*, imitación de algo que ocurre, de una acción que tiene consecuencias. Pero asumimos la prolongación, más allá de la distinción neta de géneros, que Erich Auerbach le dio a este concepto de rancio abolengo literario. Junto a estas consideraciones más literarias, también habremos de acotar, al menos a grandes rasgos, la ubicación histórico – antropológica de la tragedia en

---

<sup>21</sup> J. de Romilly, *La traedia griega* (2011) 161.

relación con los elementos intrínsecamente implicados en el hecho cultural de las representaciones trágicas en la Atenas del s. V AC: la política, la religión y la filosofía.

## I. Una de géneros

### 1. *En el principio estaba Aristóteles.*

Durante siglos, exactamente veinticinco, la preceptiva literaria se ha regido por la distinción que de los géneros literarios hiciera Aristóteles en su *Poética*: épica, lírica, y drama. Y esto, a pesar de que la obra en cuestión se perdiera y se reencontrara en el renacimiento, pero la sugerencia persistió. Aunque, pensamos aquí, no se hace honor al autor de esta exitosa clasificación cuando se toma el género literario como algo inamovible. Parece ser que ésta es la dirección hacia la que han apuntado en la teoría literaria las tendencias objetivista y clasicista. El objetivismo hacía de la obra literaria una realidad clausurada en sus formas. El clasicismo lo abordaba, igualmente, desde unas categorías estancas, los estilos, para agrupar diacrónicamente lo que el objetivismo o formalismo literario recogía sincrónicamente. Y es cierto que Aristóteles en la *Poética* da cuenta con todo rigor de una distribución de las formas literarias que, a tenor de su caracterización precisa (hasta por la métrica) y genealogía, parecen algo fijo y, como dice de las naturalezas de Cristo el concilio de Calcedonia (451): «sin confusión, sin cambio, sin división, sin separación». Algo que el mismo Aristóteles contradice cuando emparenta netamente la tragedia con la épica.

Pero, subiendo más arriba en el árbol conceptual del estagirita, encontramos en su *Física* un principio que, aunque él lo infiere de la naturaleza, inspira una idea motriz que recorrerá toda la visión aristotélica de la realidad, y pensamos nosotros que incluso la realidad «mimética» de las artes, incluida la literatura: «Admitimos como premisa fundamental de nuestra investigación que las cosas que existen por naturaleza, todas ellas o algunas, están en movimiento, esto lo atestigua la experiencia»<sup>22</sup>. Pero, por mor de la *mimesis*, también puede aplicarse a las obras de arte, pues «algunas cosas que la naturaleza no sabe hacer, las realiza el arte; otras, en cambio, las imita»<sup>23</sup> ¿Serán los géneros literarios de las cosas que están en movimiento?

---

<sup>22</sup> *Metafísica* I 2, 185 a 12 - 14. cfr. G. Reale, *Guía de lectura de la «Metafísica» de Aristóteles*, Barcelona 1999: 135. Citamos la *Metafísica* por la edición de Tomás Calvo Martínez, Barcelona 2000.

<sup>23</sup> Aristóteles, *Física* 199b 15-17. Cfr. C. Gentili – G. Garrelli, *Lo trágico*. Madrid 2015 (versión electrónica) pos. 1898. Nos apoyamos en el argumento de estos autores: «Precisamente, la continuidad entre *techné* y *physis* inspira el único libro de la *Poética* que ha llegado hasta nuestras manos» Ibid. pos.1907.

Pues la experiencia también atestigua que las realidades que son fruto de la inteligencia humana, igual que las naturales, están en movimiento. Más concretamente, cuando se trata de explicar la mecánica de lo trágico, cómo se producen el temor y la compasión en cuanto efectos propios de la tragedia, Aristóteles apela al cambio de situación, a ser posible de buena a mala o peor (*Poet* 1451a 15; 1452a 25), aunque, eso sí, que no sean los buenos quienes pasen de la dicha a la desdicha, ni los malos vayan, en sentido inverso, de la desdicha a la dicha (*Poet.* 1452b 30-35). A los cuales, todavía habría que añadir «el hombre intermedio»:

Resta pues, el hombre intermedio entre estos dos extremos, y es tal el que no se distingue ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en la mala fortuna por su maldad o perversidad, sino por algún error (*hamartía*), y de aquellos que disfrutaban de una gran estima y de buena fortuna. (*Poet* 1553 a10).

De hecho, si les aplicamos a las obras literarias, en cuanto obras que han de tener una causalidad, la doctrina aristotélica de las cuatro causas<sup>24</sup> habremos de convenir que junto a unos rasgos estáticos proporcionados por la causa formal y material (valga decir por los géneros literarios), las obras literarias se ven afectadas por la movilidad de las causas eficiente y final (el autor y el público, ambos en su contexto). Los géneros literarios, en virtud de la materia y la forma dotan a la obra artística de unos rasgos definitorios que, no obstante, su singularidad y distinción, están sujetos a la fluctuación y variabilidad, a la proximidad y mutación que se derivan de los destinatarios que han de acoger dicha obra (causa final) y del proceso de elaboración por el que está inmersa en una red de relaciones y significados que abren aún más su posible significación (causa eficiente).

Una vez más, aun cuando los géneros literarios no sean entes sino conceptos, en cuanto se aplican al mundo concreto de los objetos artísticos, les afecta esa íntima pluralidad y diversificación que Aristóteles sentenció: «El ser se dice de muchas maneras»<sup>25</sup>.

«La esencia, el universal y el género parecen ser sustancia de cada cosa; y el cuarto de ellos es el sujeto. Y el sujeto es aquello de lo que se dicen las demás cosas, sin que él, por su parte, se diga de otra»<sup>26</sup>. Así de categórico, Aristóteles adscribe el concepto de género a uno de los cuatro sentidos en que se habla de sustancia. Con anterioridad lo había

---

<sup>24</sup> *Metaf.* A 3 - 10

<sup>25</sup> *Metaf.* G 1003a 30 - 35

<sup>26</sup> *Metaf.* Z 1028b 34 - 35



caracterizado en virtud de su función diferenciadora y definitoria: «Los géneros son principios de las definiciones» dice Aristóteles<sup>27</sup>, «y principios en grado sumo». Y cuando habla de la definición consuma: «Pues no hay en la definición ninguna otra cosa sino el llamado género primero y las diferencias. Los demás géneros son el primero junto a las diferencias añadidas a él»<sup>28</sup>. Importa reseñar una aseveración más: los géneros no existen fuera de las especies a él pertenecientes, por lo que la definición se basa en las diferencias sin que eso suponga que el género participe de ellas<sup>29</sup>. Lo traemos a cuenta del papel primordial que tiene en la metafísica de Aristóteles lo concreto y particular, de modo que el género es lo que diferencia y está en las diferencias, a partir de lo cual, se abre la veda para reencontrar el género, aun cuando sea el «género primero», en las mil y una diferencias que parecían excluirlo. Lo cual no quiere decir que todas las cosas sean una sola y pertenezcan a un mismo género, por eso mismo es menester que se tengan también en cuenta los géneros de las diferencias, «pues éstas serán principios del ser»<sup>30</sup>.

Si bien hay grados de diferencias, el máximo de los cuales es la contrariedad, y aunque dice el filósofo —como lo llamaba en singular exclusivo Santo Tomás de Aquino— que las cosas que son diferentes en género no pueden convertirse recíprocamente las unas en las otras, veremos un poco más adelante las ventanas por las que las diferencias de género podían aproximarse. Pero, entre los criterios bien diferenciados que sustentan la distinción de los géneros, siempre han existido expresiones literarias que comparten criterios, por ejemplo, la tragicomedia. Hay, pues un terreno fronterizo, el de las obras intermedias, que comparten el mismo género con aquellas entre las que median. En esa medianía cabe mucho que averiguar, para ver qué es lo que tienen en común unas y otras, a pesar de lo que las diferencia. Aquí resulta muy interesante la constatación por parte de Aristóteles del carácter relativo de las cosas contrarias e intermedias, de su intrínseca versión hacia las otras realidades con las que comparten algo y de las que se diferencian en algo, y que es anterior a los contrarios<sup>31</sup>.

Ni que decir tiene que, aunque el filósofo sigue hablando en general, yo ni por un momento he dejado de pensar en los géneros literarios y, más concretamente, en lo trágico que pueda haber en la épica y otras formas literarias por contrarias que pudieran parecer

---

<sup>27</sup> *Metaf.* B 998b 4 - 5

<sup>28</sup> *Metaf.* Z 1037b 30

<sup>29</sup> *Metaf.* Z 1038a 5. 15

<sup>30</sup> *Metaf.* H 1042b 30

<sup>31</sup> *Metaf.* L 1057a - 1057b

entre sí, y con esa intencionalidad retengo el concepto de «alteridad del género»: «pues llamo diferencia del género a la alteridad que hace otro al género mismo»<sup>32</sup>. Si se trata de alteridad, la diferencia supone una co - implicación, una referencialidad a las que me remito para ulteriores afirmaciones. Y todavía más, adelantando lo que de cara a la relativización de un concepto inmovilista y cosificado de los géneros literarios digamos en lo sucesivo, Aristóteles confirma:

Por consiguiente, está claro que, de las especies consideradas como pertenecientes a lo que llamamos género, ninguna es específicamente idéntica ni otra con relación a él. (Y es natural; pues la materia se muestra por negación, y el género es la materia de aquello de lo que se dice género)<sup>33</sup>.

Los géneros se dividen en especies y éstas no pueden confundirse con aquellos. Les compete pues, a los géneros, cierto grado de universalidad que abarca sin confundir las diferencias de las especies<sup>34</sup>. Universalidad y unidad: «es uno el género que subyace a las diferencias y de un modo ciertamente afín a como la materia es una»<sup>35</sup>. ¿Cómo entonces podremos hacer algo del mismo género si no es uno con él por el número, ni por la especie? Por la analogía. ¡Bendita analogía!, ¿qué haríamos sin ella?:

Por el género, en cambio, es uno todo lo que lo es por la especie; pero lo que lo es por el género, no siempre lo es también por la especie, sino por analogía; pero lo que es uno por analogía, no siempre lo es por el género<sup>36</sup>.

Pudiera ser que los géneros literarios acogieran, y esta es ya mi interpretación, sin desdeñar lo que sus rasgos distinguen, especies literarias distintas (épica y tragedia; poesía e historia) que por analogía comparten otros rasgos.

Hasta aquí, el hilo del concepto género en la *Metafísica* ha seguido una dirección analítica, se trata de un grado de semejanza, de un criterio de agrupación por el que unas cosas están juntas entre ellas y separadas de otras. Pero como hemos visto, hay puentes entre esas parcelas, uno de ellos el de la analogía, por analogía las cosas que son de distinta especie pueden ser del mismo género, aunque «no siempre», faltaría más. Pero Aristóteles sigue también el hilo evolutivo o causal: «Género se dice, en un sentido, cuando es continua la generación de los que tienen la misma especie... En otro sentido se llama género aquello de lo que algo procede»<sup>37</sup>. Y en esta dirección, la de la generación y evolución, también puede abrirse la separación de géneros a mutaciones o desarrollos

---

<sup>32</sup> *Metaf.* I 1058a 5

<sup>33</sup> *Metaf.* I 1058a 20

<sup>34</sup> *Metaf.* D 1014b 5 - 15

<sup>35</sup> *Metaf.* D 1016a 25

<sup>36</sup> *Metaf.* 1016b 35 - 1017a

<sup>37</sup> *Metaf.* D 1024a 29 - 30

en los que hay diferencias en cuanto a la materia, la forma y, sin embargo, subsiste en otro grado, como origen remoto, algo de ese género.

Para este viaje no hacían falta tantas alforjas, de hecho, no pretendemos en ningún momento reivindicar una nueva definición de los géneros literarios en general, ni de la tragedia en particular. Pero sí que consideramos pertinente una revisión del carácter más dinámico y flexible de la terminología aristotélica, de modo que haga justicia a una gnoseología y a una ontología mucho más acordes con la importancia que tienen en Aristóteles las ideas de energía, movimiento, accidentes, cambio y lo esencial que es en su filosofía lo particular. En esta misma dirección, entendemos que estaría también John D. Lyons<sup>38</sup>, cuando en su estudio de la tragedia clásica francesa del s. XVII, aborda el verdadero sentido de las «reglas» aristotélicas y su relación con el concepto de «regular» aplicado al teatro inspirado en dichas reglas. Y aunque volveremos sobre ello a propósito de la visión sobre el teatro clásico francés de Georges Steiner, es conveniente tomar nota aquí de sus precisiones. A pesar de apelar a la terminología aristotélica, los autores franceses, tanto en la obra dramática como en la teórica, asumirían variaciones radicales tanto de las reglas, como de las tres unidades y de los conceptos fundamentales del decoro y la verosimilitud<sup>39</sup>. Esta libertad de reformulación no se debe exclusivamente al genio francés y su vena ilustrada, sino que late ya en la misma concepción aristotélica de los géneros y en su teoría crítica sobre la epopeya y la tragedia.

Eso respecto al concepto de género en la *Metafísica* de Aristóteles y su comprensión de la realidad natural y cognoscitiva (las ideas, los conceptos). En cuanto a los géneros literarios mismos, tal cual los trata en la *Poética*, recopilamos algunas observaciones que nos interesan a cuenta de nuestra lectura trágica de obras de muy diferente género literario y la consecuencia que de ellos puede desprenderse respecto a la pesquisa sobre la muerte de la tragedia y su reclusión forzada a la tragedia griega.

En el capítulo V de la *Poética*, Aristóteles dice que la epopeya «sólo concuerda con la tragedia en ser imitación con lenguaje métrico de hombres buenos»<sup>40</sup> o de temas serios, frente a la comedia que imitaba «a los más viles». Frente a esa proximidad la epopeya difiere de la tragedia en que usa sólo un tipo de verso (los hexámetros homéricos); es narrativa y no dramática; el tiempo de su acción es indefinido frente al

---

<sup>38</sup> John D. Lyons, *Kingdom of disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*. Indiana 1999.

<sup>39</sup> *Ibid.* XI.

<sup>40</sup> *Poét.* 1149b 10. Ya Platón había establecido también la imitación como el quehacer subyacente a la poesía: *República* 393c.

ajustamiento de la tragedia a un ciclo solar. Y concluye: «la tragedia tiene todo lo de la epopeya, pero ésta no posee todo lo que conforma la tragedia»<sup>41</sup>. Afirmación que convierte en valoración comparativa al final de lo que conservamos de la *Poética*:

Así pues, si la tragedia se diferencia de la epopeya en todos estos aspectos, así como en la consecución del efecto propio del arte poético (pues no deben producir cualquier placer, sino el que se ha dicho) está claro que será superior, puesto que alcanza sus fines mejor que la epopeya<sup>42</sup>.

De los elementos de la tragedia que presenta Aristóteles en el capítulo VI de la *Poética*, comunes con la epopeya son la trama, ¡los caracteres!, el lenguaje y el pensamiento. Los dispares son la música y el espectáculo que tiene la tragedia y la epopeya no. En la epopeya, las tramas son múltiples, de hecho, Aristóteles la define así: «el relato que posee múltiples tramas»<sup>43</sup> pero la organización interna de cada trama, como en la tragedia, debe ser dramática<sup>44</sup>. Aquí el estagirita no puede evitar imponer su férrea disciplina analítica, la trama debe referirse a una sola acción completa, es decir, con principio, medio y fin.

Dicho todo lo cual, y porque con Aristóteles nunca se termina, creo que más interesante que todas las precisiones sobre los géneros literarios en los términos de la preceptiva o incluso de la metafísica, es la consideración aristotélica de la poesía y, en sentido ampliado de la literatura, pues por encima de todas las ulteriores —y muy pertinentes— interpretaciones, la tragedia es poesía y es literatura. La *mimesis* en la que consisten tanto la poesía como la tragedia, le daban a la tragedia las mimbres para que sus argumentos y el efecto patético que producían pudieran servir de invocación o evocación de los dilemas éticos que, esos sí, eran parte de la vida misma y a todos concernían. No en vano, dice Aristóteles que «la poesía es más filosófica que la historia porque dice lo universal» (*Poet* 1448b 16). Luego, el carácter real y las virtuales posibilidades éticas y pedagógicas de la tragedia no se conseguirían «a pesar de» ser poesía y literatura, sino precisamente por serlo. Y se esté o no de acuerdo con la idea de que: «El placer trágico no es un placer cognitivo, aunque se vincula sin duda con un placer intelectual... El placer trágico es ante todo un placer estético»<sup>45</sup>, de lo que no cabe duda es que su medio de objetivación y comunicación es la poesía, así como su representación teatral.

---

<sup>41</sup> *Poet* 1449b 20; 1462a 10.

<sup>42</sup> 1562b 10 – 15.

<sup>43</sup> *Poet* 1456a 10.

<sup>44</sup> *Poet* 1459a 15.

<sup>45</sup> C. Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles* 2004: 124.

Superando las estrecheces de su lectura en clave meramente reglamentaria o manualística, el tratamiento por parte de Aristóteles de la tragedia en la *Poética* delimita el campo de juego inicial para posteriores ampliaciones. No en vano, Aristóteles difería en esto, como en otras muchas cosas, de Platón, y a diferencia de él contaba con la poesía para la formación de los ciudadanos y el desarrollo de la *polis*. De manera que su estudio técnico de la tragedia no deja de ser también una reivindicación estética de mayor calado, la defensa del arte en general y de la poesía en particular por su valor cognoscitivo y educador. Como muy acertadamente precisa Remedios Ávila:

La reflexión de Aristóteles sobre la tragedia responde a la que Platón había sostenido en la *República* respecto a la poesía y los poetas: con las nociones de *mimesis* y *kátharsis* Aristóteles contesta a las críticas de su maestro para quien los poetas no dicen la verdad y no contribuyen a la educación de los ciudadanos... mientras que Aristóteles defiende el compromiso de la poesía y del arte en general con la verdad: *mimesis* y verosimilitud constituyen la esencia de la tragedia y su particular aproximación a la verdad. Pero también por sus efectos debe ser defendida la tragedia: La *kátharsis* constituye un fin beneficioso y contribuye a la educación y al aprendizaje<sup>46</sup>.

## **2. Entre la taxonomía y la confusión.**

Que la clásica distinción en géneros está en crisis, o al menos en entredicho, lo sentenció Adorno y, precisamente, tomando como ejemplo el género trágico: «Lo que ha sucedido con las categorías de lo trágico y lo cómico demuestra el ocaso de los géneros estéticos en cuanto géneros»<sup>47</sup>. Este ocaso pertenecería a un proceso general de todo el arte que Adorno caracteriza como «nominalismo» y que iría en la dirección de la eliminación de todo tipo de universales, incluido el concepto de género. Fue Benedetto Croce el que primero afirmó, dentro de la teoría estética, la negación de los géneros en favor de una caracterización individualizada para cada obra de arte y con ello «barrió los restos de escolástica y de rancio racionalismo»<sup>48</sup>. Y Adorno lo confirma diciendo que ninguna obra de arte se ajusta perfectamente a un género y sitúa este nominalismo estético, entre las consecuencias de la estética hegeliana, la prioridad de los momentos del proceso dialéctico sobre la totalidad abstracta. Pero aquí Adorno dice que lo general, incluidos los géneros, no desaparece en vano, pues marca las concreciones de cada arte y añade algo que nos compete directamente y que justifica que más adelante nos

---

<sup>46</sup> R. Ávila Crespo, «El efecto catártico y el efecto tónico de la tragedia. Nietzsche frente a Aristóteles» *Estudios Nietzsche* 17 (2017) 14.

<sup>47</sup> *Teoría estética*. Barcelona 1983: 263

<sup>48</sup> *Ibid.* 265

detengamos en el mito: «No hay duda de que la tragedia ática fue el golpe de gracia de algo tan universal como la reconciliación del mito»<sup>49</sup>.

No sabemos si dicho tiro de gracia resultó letal o fallido, pues la propia relación de la tragedia con el mito aún está por determinar y que haya desaparecido el mito, como le ocurre también a la tragedia, es un debate que permanece abierto. Lo que sí estaríamos en condiciones de afirmar es que, si por «la reconciliación del mito» entendemos que actúa como un operador que elimina o resuelve las diferencias dialécticas, entonces sí que dicha función pasó al tiempo mitológico de «nunca jamás», pero pudiera ocurrir, y tal vez por eso —además de otras razones de índole genealógica, de antropología cultural y argumentario literario— la tragedia recurría al mito, que éste no sea tan reconciliador y que los contrarios aparentemente disueltos permanezcan, por la propia esencia del mito, siempre dispuestos a volver a actuar. En esta línea debiéramos comprender que los mitos reaparezcan en el psicoanálisis, por ejemplo, aunque, como dijera Lévi-Strauss: «el psicoanálisis ya existe en los mitos, cosa que es todo lo contrario de colocar los mitos dentro del psicoanálisis»<sup>50</sup>.

Adorno relaciona lo específico del género con la materialidad de la obra de arte y con su condicionalidad histórica: «El momento sustancial de los géneros y formas tiene lugar en las necesidades de los materiales históricos»<sup>51</sup>. Y eso nos lleva a Peter Szondi, que en *Teoría del drama moderno 1880 - 1950*, influido entre otros por Adorno, fue contra la reedición de la concepción esencialista de los géneros y formuló con valentía e ilustró con variados ejemplos la supervivencia del drama a pesar de que sus formas históricas violentaran los límites que se suponía lo definían y que el malogrado crítico elevaba a nueve, pero que básicamente consistían en la triple unidad aristotélica de espacio, tiempo y acción.

Pese a la aparente contradicción, oportunamente señalada por Germán Garrido en su introducción a la edición de los trabajos de Szondi sobre el drama<sup>52</sup>, entre la negación de la concepción formalista de los géneros que habría en *Teoría del drama moderno (1880 - 1950)* y la reafirmación de una categoría esencial, la de lo trágico en *Tentativa sobre lo trágico*, nosotros creemos que Szondi acierta en ambas posturas. Los géneros son

---

<sup>49</sup> *Ibid.* 263

<sup>50</sup> R. Bellour, *Entretien* 204. Cfr. Loraux, N. *Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de los sexos* 2017, 31 n. 38.

<sup>51</sup> *Ibid.* 264

<sup>52</sup> Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880 - 1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson, Madrid 2011: 13 - 64

históricos y por tanto mutan. Y, más allá de todas las «materializaciones» que adopten, por ejemplo, el drama o la tragedia, subsiste bajo todas ellas la dialéctica que los constituye y que, en el caso de la tragedia, no es otra que la de la acción misma<sup>53</sup>, cosa que ya dije, y no nos sorprende, Aristóteles<sup>54</sup>.

Pero, Aristóteles, por debajo de la diferenciación de géneros épico, cómico y trágico, inoculó otro principio de distinción que se atenía al carácter de sus temas y sus personajes, elevado para la tragedia y bajo, común, para la comedia (*Poet.* 1448b). Esta clasificación en aras del «nivel» cualitativo, introduce en la taxonomía de los géneros una clara intencionalidad jerarquizadora, que escapa ya a la teoría literaria y requeriría consideraciones de otra índole: social, cultural, política, filosófica. La acción de la que las tragedias son imitación es la propia de hombres nobles y su movimiento es el que va de lo mejor a lo peor. Por eso podrá el ya mencionado Erich Auerbach postular el sentido realista y trágico allí donde haya seriedad o problematismo, aunque él lo hace por encima del origen y clasificación social de los sujetos. El caso es que, en orden a este criterio, «unos comenzaron a componer comedias en lugar de yambos, y otros dejaron la épica en favor de la tragedia, porque estas formas son más superiores y apreciadas que aquellas» (*Poet.* 1449a) Como ya veremos más adelante, por encima de todas las distinciones, Aristóteles establecía en la imitación, *mimesis*, el punto común y fontal de todos los géneros (*Poet.* 1447a) mientras que lo que les haría diferir serían los objetos, medios y modos sobre los que versara dicha imitación.

En su introducción a la *Poética*, Paloma Ortíz García se queja de que la fama metódica de Aristóteles haya podido decantar la lectura de la *Poética* como mero manual de preceptiva literaria, que justo es reconocer que tiene bastante de eso, pero estamos de acuerdo con esta editora de Aristóteles en encuadrar esta obra más como «ensayo de intención didáctica»<sup>55</sup>. Y creemos que es esta lectura la que puede sacar su fruto más rico a la *Poética* donde, aunque se expongan los rudimentos de la poesía como una de las *technai*, hay que tener en cuenta lo que tiene de valoración y preferencias artísticas y literarias por parte de Aristóteles, para no secar en meras normas y definiciones lo que sería «la primera obra de crítica literaria».

---

<sup>53</sup> Ibid. 309

<sup>54</sup> *Poet* 1450a 15

<sup>55</sup> Aristóteles, *Poética. Libro I. Anónimos sobre la comedia*, edición, traducción y notas de Paloma Ortíz García, Madrid 34.

Pero, más cerca de nosotros, y más lejos de la caracterización «clasista», dicho sea por ahora sin ninguna referencia al sentido marxista de «clase social», que Aristóteles hace del tono y de los personajes propios de la tragedia, Georg Lukács (él sí, marxista) referencia como género la tragedia, y el drama en general, frente a la novela, no a sus personajes nobles sino a su contenido. Para el teórico de la literatura húngaro, habría unos «hechos de vida» que serían por sí mismos los que le darían al drama y a la tragedia su especificidad diferenciadora.

### 3. *¿Una pareja con futuro?: la tragedia y la épica*

«La tragedia es por su material mítico y por su espíritu, la heredera integral de la epopeya». Esta afirmación de Jaeger en su monumental *Paideia*<sup>56</sup> serviría de magnífico frontón clásico a la tesis que defendemos sobre el carácter trágico de otros géneros y formas literarias como, por ejemplo, el poema épico de Lucano o las novelas de Dostoyevski, o la poesía de Celan, o el cine de David Lynch o de Andrei Tarkovsky. Sin embargo, ni con semejante afirmación sobre nuestras cabezas podemos ignorar las cuestiones dudosas al respecto. Sobre lo que no hay dudas, es que el principal material nutricional para el argumento de las tragedias es la epopeya, junto con el mito, claro está. Pero mito y épica son el trasunto de una misma comprensión colectiva de los orígenes que, en opinión de Luciano Canfora era propia de esta literatura «laica» y «popular»:

Como en ninguna otra sociedad premoderna, de hecho, incluso en el mundo griego, la producción literaria ha tenido, desde sus propios comienzos, como objeto privilegiado, si no exclusivo, el mito<sup>57</sup>.

Pero todo ello, con una gran flexibilidad, fruto de la ausencia de una casta de escribas literarios que ejerciera un control unificador.

Frente a esta apertura, o en contraste con ella, los mitos y epopeyas fueron transmitidos y recogidos formando ciclos, sagas que mucho convinieron a la estructura ternaria de los *agones* trágicos. Y así, hay indicios de que tanto la *Iliada* como la *Odisea* contaban con sus respectivos capítulos precedente y subsecuente, aunque esta sea parte de la literatura que se ha perdido: *Etiopida*, *Cantos Cipri*, *Titanopedia*, *Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*. Aunque no todos los autores se presentaron a concurso con trilogías —o tetralogías si incluían en la unidad temática el drama satírico— esta exigencia de ofrecer

---

<sup>56</sup> *Paideia, los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica, México 2001: 55

<sup>57</sup> L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, 2013, 25.



tres tragedias favoreció la elección de temas relacionados, algo que favorecerían los ciclos épicos y míticos. Así las grandes sagas de los Átridas y Labdácidas que tantas obras inspiraron. Esta tendencia a encadenar grandes núcleos épicos parece ser que tuvo un fuerte impulso en los *agones* poéticos. En este sentido se alude a la prescripción por parte de Solón de la ligazón temática, continuación entre los rapsodas participantes en las Panateneas<sup>58</sup>. Todo lo cual aboga a favor de cierta naturaleza «enciclopédica» de la épica, por su aspiración a la totalidad, de la cual, cada tragedia parece formar parte, al menos argumentalmente.

La tragedia, pues, y la epopeya tenían mucho en común. Pero, como hemos visto, ya se encargó Aristóteles de decir lo que las separaba, es decir en qué objeto, medios y modos se diferenciaban. Para concluir (*Poet.* 1562b 10) que, en todo ello, la tragedia era superior a la epopeya pues cumplía mejor con sus fines respectivos, «el placer que le es propio» (*Poet.* 1459a 15). Los de la epopeya, aunque Aristóteles no los explicita, estarían relacionados con la variedad de argumentos y la apertura a lo improbable; mientras que los de la tragedia, como queda ya dicho, son la piedad y el temor. Pues la tragedia los logra mejor. De hecho, resulta que «la epopeya solo concuerda con la tragedia en ser imitación con lenguaje métrico de hombres buenos» (*Poet.* 1449b) ¿Sólo concuerdan en eso? El argumento de la tragedia, extraído de la épica, implica también un mundo de valores y creencias, no solo del carácter moral de los personajes. Y lo demuestra el hecho de que, a pesar de esta superioridad de la tragedia con respecto a la epopeya, resulta que para Aristóteles «Homero fue el poeta supremo de asuntos serios» y «así como el *Margites* guarda una analogía con las comedias, la *Iliada* y la *Odisea* la guardan con las tragedias» (*Poet.* 1448b 34 -1449a 4). Hete aquí que la épica homérica está para Aristóteles en las raíces de la tragedia, y también de la comedia, como con alborozo lo reconoce y se felicita Albin Lesky que, en este parentesco con Homero ve disipadas no pocas dudas de la ardua cuestión de la genealogía trágica: «Además del elemento dialógico, el plan estructural de la *Iliada* nos parece especialmente importante. ¡Gracias al cielo que podemos creer otra vez esto!»<sup>59</sup>.

Así pues, y como reconocen muchos autores, la épica y la tragedia están íntimamente emparentadas. Es sabido que Platón llegó a decir de Homero que era el primer trágico (*República* 607 a2. ss), si bien, poco importa a cuenta de lo demás que dijo

---

<sup>58</sup> Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos* I, 57 cfr. L. Campora, op. cit. 31.

<sup>59</sup> A. Lesky, *Greek tragic poetry*, versión de Matt Dyllon, New York 1986: 23. (La traducción es nuestra).

contra la poesía en general y la tragedia en particular. Recordemos que Platón explica las diferencias entre los tipos de discurso y su conveniencia o inconveniencia para la sabia gobernanza en el libro III del diálogo *República*.

Quien sí lo razona es el Pseudo Plutarco (II-213) y aduce tanto la majestuosidad de temas y caracteres, como su valor moral elevado<sup>60</sup>. Concretamente Albin Lesky, no duda en ver la épica de Homero, sobre todo por la *Iliada*, como un precedente de la tragedia, aunque sea solo un preludio<sup>61</sup>, y lo hace, lo cual para nosotros reviste especial importancia, asumiendo una respuesta afirmativa a la pregunta de si lo trágico aparece en más formas artísticas, además de las tragedias. Y no le faltan razones: la figura del héroe radiante pero situado ante el fondo oscuro de la muerte; el contraste entre ese héroe sometido al destino y los dioses poderosos en su libertad caprichosa y, sobre todo, la concatenación intrínseca de los sucesos y las figuras. Pero, todavía más, Lesky enumera otras tantas características de los poemas homéricos que serían próximos y previos a la tragedia: acumulación temporal, relación de necesidad entre las acciones individuales y el destino compartido; dramatismo dinámico que conduce cada destino personal hacia un desenlace trágico; la cólera de Aquiles como *hybris* que acarrea la muerte del amado Patroclo; las consecuencias funestas de seguir el ánimo de venganza; el intermedio piadoso que Zeus le concede a Héctor pero que no evita su destino trágico; el reconocimiento de la culpa expiada con la muerte.

Todavía dentro del campo de los historiadores de la literatura griega, Luciano Canfora<sup>62</sup> nos ofrece unas claves socio – políticas inscritas en el ser mismo del teatro, como en su realización, en lo que hoy llamaríamos la producción, que nos ayudan a percibir la conexión subterránea de la tragedia con la épica. No lo dice el autor de manera explícita, sino a través de los condicionantes que tenía el teatro griego cuando lo califica de «un mestiere nella *polis*» (un oficio en la ciudad). Ya nos había hablado de la épica homérica como de una auténtica enciclopedia tribal que encerraba el saber y el deber (los valores) completos de la sociedad arcaica griega. Por otra parte, los mitos, cuyo vehículo primario fue la épica (antes de Hesíodo), formaban parte de ese marco de pensamiento al que servían de difusión didáctica los poemas de Homero. Pero, más allá de la conexión

---

<sup>60</sup> Cfr. E. A. Ramos Jurado, «Homero precursor de la tragedia y la comedia» *Minerva. Revista de filología clásica* 1 (1987) 76-77.

<sup>61</sup> Albin Lesky, op.cit. 32-36.

<sup>62</sup> L. Canfora, *Storia della letteratura greca* Roma Bari 2018. Capítulos VIII – IX: 117 – 142.

en los temas, me convence la influencia que proyecta la épica sobre la tragedia al deberse ésta a su verdadero promotor: la *polis*.

Esta condición de servicio público, supervisado, patrocinado y dirigido por elementos civiles, le confería al teatro griego, tragedia incluida, una función transmisora de los valores en los que se reconocía la identidad propiamente helénica. Y cuando decimos «transmisión de los valores» no excluimos su posible cuestionamiento, pues el debate puede ser otra forma de transmisión del imaginario colectivo. Por otro lado, este carácter «laico» del teatro y de toda la literatura griega, al margen de una autoridad más o menos religiosa, de una «academia» o colegio de escribas, permitirá esa libertad en el tratamiento de los argumentos, del mito, que pudiera llevarnos a la confusión de ignorar la interna confluencia entre la épica y la tragedia:

Frente a esta afinidad estructural —se refiere a la que existe entre al tragedia y la comedia— hay, obviamente, una profunda diversidad de contenidos: a las tramas libremente inventadas de los cómicos (entre las cuales puede haber también parodias del mito, pero no era el aspecto preponderante) se contraponen en la tragedia el predominio casi incontrastable del mito, «primer elemento y alma de la tragedia», según la definición aristotélica (*Poética* 1449a 38), cuyo repertorio de base estaba constituido por Homero y la tradición del ciclo épico... Un repertorio bien conocido por el público<sup>63</sup>.

También Lukács, ya desde el lado de la teoría literaria, cuando compara la forma literaria de la novela con el drama<sup>64</sup>, nos habla de la connivencia entre la tragedia y la épica. Y eso que parte, en primer lugar, de las diferencias esenciales que hay entre la novela y el drama. Pero, tendremos ocasión de encontrarnos de nuevo con la contigüidad y parentesco de los géneros cuando abordemos la cuestión del origen de la tragedia.

#### ***4. Y otra pareja divorciada: la comedia y la tragedia.***

Otra muestra, ésta más intraliteraria, de que los géneros no pueden acabar de separar totalmente lo que por debajo de sus diferencias formales tiene poderosos veneros comunes, la tenemos en los parecidos internos que, aparte de su origen común, algunos autores perspicaces le encuentran a la comedia y la tragedia. Porque, frente a la que viene siendo opinión autorizada de la modernidad, la confrontación irreconciliable de tragedia y comedia como, premoderna, religiosa y aristocrática la primera; e ilustrada, secularizada y democrática la segunda, se levantan voces que matizan y prolongan la

---

<sup>63</sup> Ibid. 132. La traducción es mía.

<sup>64</sup> G. Luckács, *La novela histórica*, México 1966 c. «La novela histórica y el drama histórico» 102 – 206.

vinculación que ambos géneros —cada una con su respectivo *pathos*— ya tuvieran en sus orígenes.

La prueba histórica de esta mutua complementariedad entre la tragedia y la comedia está en su coincidencia espacio – temporal en las fiestas dionisiacas. Junto al *agón* de tragedias (tres autores con tres obras cada uno de ellos) se representaba un drama satírico por cada uno de los autores concursantes y, como veremos, más tarde se incorporaría la comedia con su propio *agón*. Y es que la relación con Dionisos es otra de sus concomitancias, pues ya hemos visto que se representaban comedias también en las *Leneas*, las fiestas invernales y rurales del dios de la máscara, mientras que las tragedias eran propias de los festivales dionisiacos de primavera, las «grandes dionisias», urbanas, hasta que también la comedia entró en esta fiesta a partir del 486. Pero es que, además, independientemente de esa concurrencia en el calendario, las obras de los más grandes comediógrafos antiguos, Eupolis, Crátino y Aristófanes, se hacen eco en sus obras de lo trágico, y no solo en *Las nubes* de Aristófanes, donde el argumento de la obra versa sobre la calidad de los grandes autores trágicos, sino en el trasfondo del sentido mismo de lo cómico, resultante en no pocas ocasiones de un requiebro o lectura oblicua de cuestiones verdaderamente trágicas, como la guerra o el sin sentido de los mitos religiosos. Es precisamente esta presencia de las tragedias y sus autores en el texto de las comedias, lo que nos da prueba de que la tragedia formaba parte de la vida misma de la ciudad, siendo ésta el principal tema de la comedia.

Puede que la diferencia, como ya apuntara Aristóteles, resida más en el estilo, elevado para la tragedia y popular para la comedia que, en los contenidos y sus últimas consecuencias, mostrar la ambigüedad y problematismo inherentes de la vida, ya nos produzca risa o «piedad y temor». Tal vez por eso, Séneca reconocía también la proximidad entre los géneros, al menos entre las tragedias y las comedias *togadas* de los romanos: «pues también tienen esta cierta seriedad y están a medio camino entre las comedias y las tragedias»<sup>65</sup>.

A su pesar, puede ser, pero tragedia y comedia también tienen puntos de confluencia (en su origen y en algunos de los vectores de producción de significado, amén del marco común del teatro de la ciudad) y, sin embargo, están irremediabilmente llamadas a ser fuente de contraposiciones. Por un lado, como dice con suma competencia

---

<sup>65</sup> Séneca, *Epístolas* 8,8 *cfr.* Leonor Pérez Gómez, edición y traducción de Séneca, *Tragedias completas*, 2012, 8.

P. E. Stearling, la tragedia formaba parte de un complejo de entretenimiento que no permite estudiarla de forma aislada respecto a otros géneros dramáticos: «en términos de interpretación y organización, debe considerarse junto con la comedia y (cada vez más) junto con la interpretación musical y la pantomima»<sup>66</sup>. De hecho, por más que nacieran juntas, como ya hemos visto, la una fue la albacea de la otra, concretamente, la comedia de la tragedia:

La tragedia griega fue un fenómeno cultural de duración relativamente breve, que enseguida cedió el puesto a la comedia. Pero la proximidad de géneros sugiere la concepción de lo trágico y de lo cómico en su unidad sustancial, más que en sus diferencias<sup>67</sup>.

Aristóteles nos ha informado de que, si la tragedia procedía de las danzas e improvisaciones con el ditirambo, la comedia provendría de las celebraciones fálicas (*Poet.* 1449a 9-13) que probablemente, al menos para Willamowitz, estaban relacionadas con el culto dionisiaco, las *faloforía*. Pero, también es cierto, que Aristóteles deja caer en la *Poética* (1449a 35 – 1449b 5) que el origen de la comedia es más desconocido que el de la tragedia y nos dice también el motivo de tal olvido: «Mientras que las transformaciones de la tragedia y quienes las originaron no nos son desconocidas, a propósito de la comedia lo ignoramos, porque originariamente no fue tomada en serio».

La tesis de Aristóteles de que el ditirambo es el origen común de la tragedia y la comedia, fue asumida por Willamowitz, pero hoy se pone en duda<sup>68</sup>. El mismo Aristóteles, además del ditirambo alude al satiricón como origen de la tragedia, cuando esto no quiere decir sino «drama satírico». Luego, Aristóteles nos da dos posibles orígenes de la tragedia y en ambos la emparenta con la comedia por más que una sea seria y la otra no. Parece ser que lo que inspiró en gran medida la teoría de Aristóteles fue la propia etimología de la palabra tragedia. Pero rastrear la etimología todavía es más incierto. En el caso de la comedia, la palabra *komos*, es también ambigua, hace referencia a un coro de cantantes asociados a unos animales de los que irían disfrazados. Pero los cantos de estas agrupaciones no tenían por qué ser cómicos, como el ditirambo no siempre era serio. Incluso el *komos* podía ejecutar una elegía o canto fúnebre. Sin embargo, se impuso el uso del término para los coros cómicos. Otra conclusión de Rodríguez Adrados es que no hay una relación directa ni exclusiva entre el *komos* y el dionisismo. El caso es que hay

---

<sup>66</sup> P. E. Stearling, «From repertoire to canon», P. E. Stearling (ed) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 2013: pos. 4898. La traducción es mía.

<sup>67</sup> C. Gentili – G. Garelli, *Lo trágico* 2015: pos. 1794.

<sup>68</sup> Seguimos a F. Rodríguez Adrados, «KOMOS, KOMOIDIA, TRAGOIDIA. Sobre los orígenes del teatro». *Emerita* 35 (1967) 249 – 294.

*komos* tanto trágicos como cómicos. Pero, y esto es lo decisivo, es que, según este gran filólogo que nos merece toda la fiabilidad por la extensa documentación de todas las teorías, respecto al desarrollo de los modos trágico y cómico, «la base de arranque de unos y otros es el mundo multiforme del κῶμος». El que así fuera, dados los elementos precedentes y su múltiple uso, depende ya de una voluntad específica. Como regla general para el desarrollo conjunto de ambos géneros:

De lo que no cabe duda es de que en la conformación de Tragedia y Comedia y en la adscripción de materiales diversos a géneros así creados y puestos bajo la protección de Dionisos, hay no ya una evolución espontánea, sino una voluntad decidida y consciente que hay que localizar en la Atenas de fines del siglo VI, en un caso, y de comienzos del V, en el otro<sup>69</sup>.

La cuestión de si ambas estaban relacionadas con la presencia de los silenos, en opinión de Lesky hay que desmentirla, éstos pertenecerían a las fases más antiguas de la comedia. En cualquier caso, ambas, la tragedia y la comedia compartían como elementos constitutivos, el ritmo, el canto y el verso (*Poet.* 1447b 24-27), a lo que habría que añadir el marco físico (el teatro de Dionisos), temporal (las fiestas en honor de Dionisos) y algo no menor y que las relacionaba igualmente con su posible origen religioso: el uso de la máscara. Si embargo, a pesar de este origen común, como hemos visto, a la comedia le costó tiempo entrar en las celebraciones de las grandes Dionisias, hacia el 486 AC; en el caso de las Leneas, ambas, la tragedia y la comedia, se incorporaron ya en un momento tardío y aquí tenía preponderancia la comedia. Pero, una vez ocupado su lugar en los festivales en honor de Dionisos, ambos géneros estaban bajo el paraguas religioso. Algo que, en el caso de la comedia suscita muchos interrogantes y sorprende para nuestra mentalidad, que ignora cuán distante de nosotros es el concepto religioso de la antigua Grecia.

Por el contrario, en opinión de Nietzsche, la nueva comedia (es decir, la de Menandro) ya participaba del espíritu anti dionisiaco y contrario al mito que supondrá la muerte de la tragedia. Sin embargo, en opinión de muchos especialistas, la comedia era más apropiada o más conveniente que la tragedia al culto y el espíritu del dios, algunos de cuyos rasgos eran, la extrañeza del otro, la ambivalencia sexual, su efecto transformador, su presencia elusiva... De hecho, la comedia representaba la competencia o polarización de las identidades sociales atenienses con más pluralidad y detalle que la tragedia, cuyas clasificaciones eran más generalistas. Para empezar, en la tragedia reinaba

---

<sup>69</sup> Ibid. 294.

la muerte, y la comedia, más ocupada en la realidad cotidiana de los ciudadanos ordinarios, con sus relaciones, oficios e intereses terrenales, ignora casi esa realidad definitiva de los mortales.

Otra diferencia, es que la comedia sí que se dirige a los espectadores (por ejemplo, Aristófanes, *Las nubes* 1201ss) y habla del teatro, especialmente de la tragedia, mientras que la tragedia ignora el hecho teatral, tal vez por estar referida a un tiempo mítico, o puede que por ser ella misma una realidad cerrada en sí misma, que no relativiza su propia naturaleza mimética, tal y como se la reconocía Aristóteles a todas las artes. El tono de la tragedia, en su relación con los espectadores, se mantiene siempre en el decoro propio de la seriedad de los temas que aborda, que el tono de los héroes de Homero.

Tampoco los personajes se parecen, no solo ya por el tema de la extracción noble para los héroes trágicos y popular para la comedia. Se trata de algo más profundo y diferenciador. La comedia usa «tipos», el ávaro, el pánfilo, el bravucón..., pero no son personajes tratados con profundidad, conformando un todo coherente. Aunque con Menandro la comedia también perfilará mucho más sus personajes. Mientras estuvo en auge el teatro trágico ateniense, que compartía escenario con la comedia, sin embargo, sus personajes no compartían para nada sus aspectos grotescos, obscenos, ni su finalidad hilarante. Se podría decir que ambas formas dramáticas expresaban caras contrapuestas de la misma realidad satírica asociada a Dionisos. Pero, a Platón, por ejemplo, no le parecía así, y aunque también desterró la tragedia en particular y la poesía en general, de su república ideal, con la comedia fue incluso más denigrante, al indicar que solo los esclavos podían aprender e interpretar la comedia, cuyo único fin era ayudar a enseñar la diferencia entre lo serio y lo ridículo. Puede que, por todo ello y alguna otra razón más que él conociera, Platón pone en boca de Sócrates la opinión de que un mismo autor no podía ser igual de bueno en ambos géneros (*República* 359A) Y la misma dificultad significa la resistencia de Agatón y Aristófanes a reconocerle a Sócrates que sí es posible la habilidad común de hacer buenas tragedias y buenas comedias (*Banquete* 223d)<sup>70</sup>.

Y a pesar de todas estas diferencias, hay una continuidad entre ambos géneros en algo tan esencial como su postura ante la sociedad, la tradición, la religión y, de modo

---

<sup>70</sup> Cfr. A. Lesky 2001: 84 – 85. En sus notas al *Banquete* (Platón, *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, Madrid 2000: p. 284, nota 152) M. Martínez Hernández nos indica que la misma opinión aparecería en el *Ión* (531e – 534e), pero que, por lo demás, hasta la época helenística no hubo en Atenas autores que simultanearan ambos géneros.

más concreto, el trasfondo mitológico, que de algún modo anuda todas estas variables culturales:

El hecho de que las amenazas al orden y su reafirmación estén en el centro del uso trágico del mito ayuda a explicar por qué podemos y debemos leer la tragedia como un desafío y como una justificación de las estructuras de poder, prácticas y creencias establecidas; ni el desafío ni la justificación se afirman inequívocamente con exclusión del otro (...) El modo dramático mismo es particularmente receptivo a una dialéctica de crítica y afirmación. La comedia griega, especialmente la sátira política y cultural de la comedia antigua ática, comparte esta postura crítica/afirmativa<sup>71</sup>.

El caso es que, cuando el signo político viró de la democracia a la tiranía, tras la caída del 404 AC, la comedia sobrevivió, la «nueva comedia», con más fortuna que la tragedia. Frente a lo que se pudiera pensar respecto a la mayor afinidad de la comedia con la democracia: «La tragedia, aunque de ninguna manera fuera una forma artística muerta, demostró ser menos capaz de evolucionar o mutar fuera de un entorno democrático»<sup>72</sup>. Y eso que, mientras la tragedia no aludía de manera explícita a políticos contemporáneos, la comedia sí que lo hacía.

Y si en sus orígenes, la tragedia y la comedia compartieron un mismo hogar celebrativo, musical y danzante, en la época moderna, las fronteras entre lo trágico y lo cómico se diluirán todavía más. Así hay que entender la aparición de un género mixto, o de una denominación abarcadora de los dos géneros: la tragicomedia. Aunque, según Kitto, esa invención es ya obra de Eurípides, cuya «nueva tragedia» sería en realidad «tragicomedia»<sup>73</sup>. En esa dirección había comenzado ya a remar el propio Nietzsche, quien en uno de los trabajos previos al *NT* (*El drama musical griego*, 1870) ya incluye a la comedia en un desarrollo natural que viene de la tragedia y llegaría hasta nuestros días. De este modo, dice Nietzsche, refiriéndose a la tragedia moderna alemana y a la ópera,

en nuestra tragedia un heleno apenas reconocería nada que pudiera corresponder a su tragedia; pero sí se le ocurriría que la estructura entera y el carácter básico de la tragedia de Shakespeare están tomadas de la denominada *comedia nueva* de él. Y de hecho, es de *ella* de la que se han derivado, en enormes espacios de tiempo, los misterios y moralidades latino – germánicas y, finalmente, la tragedia de Shakespeare<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> P. Burian, «Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot», P. E. Stearling (ed.), *op.cit.* 2013: Pos. 4421. La traducción es mía.

<sup>72</sup> P. Cartledge, «‘Deep plays’: theatre as process in Greek civic life», P. E. Stearling (ed.), *op.cit.* 2013: Pos. 830. La traducción es mía.

<sup>73</sup> H. D. F. Kitto, *Greek tragedy. A literary study*. 2011: 263-278.

<sup>74</sup> F. Nietzsche, «El drama musical griego» en *El nacimiento de la Tragedia*, 2000: 205-206.



En la misma línea, y como muestra de que no podemos aplicar sin más los criterios de la estética moderna a la antigüedad apunta el balance de Pohlenz: «la forma artística que auténticamente continúa la tragedia eurípidea es la nueva comedia de Menandro»<sup>75</sup>. Merece la pena resumir la evolución comparativa que hace Pohlenz del transcurso compartido por la tragedia y la comedia<sup>76</sup>.

Como ya queda dicho y Pohlenz parte de tal constatación, la relación de la creatividad trágica de Eurípides con el culto le llevó más allá de los parámetros religiosos. El objetivo del último gran trágico sería proseguir en la línea de dotar a la tragedia de una autonomía como espectáculo «puramente humano», tal y como él entendía que también lo reclamaba su momento cultural. Esta evolución está ya rebasando los límites de la tragedia entendida como representación cultural. Por eso opina Pohlenz que es la nueva comedia la que realmente sucederá a la tragedia, pero por razones intrínsecas, piensa él, a la transformación propia de la tragedia con Eurípides. Hemos de recordar que la existencia de la nueva comedia nos llega a partir del descubrimiento en 1905 de fragmentos de Menandro. Hasta entonces nos teníamos que contentar con su rastro en la comedia romana de un Plauto o un Terencio.

Recuerda Pohlenz los orígenes también culturales de la comedia, cuando el coro, disfrazado, realizaba una parábasis dirigida directamente al público o a algún personaje destacado. Ya aquí, se realizaba un himno religioso dedicado a la divinidad. Pero, a partir de aquí, las escenas cómicas que le seguían, poco o nada tenían que ver con la misma parábasis, ni con el culto en general. Y cuando, como la tragedia, la comedia alcanzó unidad, la parábasis pasó al desarrollo de la obra y se percibía como algo fuera de lugar, como se ve en Aristófanes, en el cual, la parábasis se reduce a la mínima expresión y el himno cultural pierde su tono sagrado y está apenas esbozado. La dirección que marca esta evolución tiende a darle toda la preponderancia a la farsa, frente a los otros elementos, incluido el canto coral. Hasta el punto de que en la nueva comedia desaparecerá el coro, algo inconcebible en la tragedia.

Y, apunta Pohlenz, la principal razón de esta tendencia no fue la económica, el ahorro por parte de la autoridad política de los costes del coro, sino esta íntima unión con el proceso de desacralización que, siempre según Pohlenz, ya habría comenzado con Eurípides. Porque, en la línea que subrayaba también Canfora, hay que recordar que todo

---

<sup>75</sup> M. Pohlenz, *La tragedia greca I*, 1978: 558.

<sup>76</sup> *Ibid.* 558 – 560.

el teatro ateniense, tanto la tragedia como la comedia, estaban entrelazados con la vida política y administrativa de la ciudad. Y, en ese contexto, de la comedia, lo que interesaba a la comunidad es que sirviera de crítica mordaz, de caricatura de esa vida pública. Ahora bien, y esto es muy interesante, también la comedia se morderá los labios a la hora de hacer sátira cuando la ciudad comienza a sufrir los reveses de las guerras del Peloponeso, sobre todo, a partir de la debacle de la intervención en Sicilia con Alcibiades. Se imponía la solidaridad con el ánimo herido de la *polis* y eso rebajaba la crítica. Pohlenz cita un verso en el que Aristófanes motiva esa auto – censura: «porque ya estamos hartos de los males que nos oprimen» (*Lysistrata* 1047).

Puesto que la decadencia del poderío ateniense no había hecho más que empezar y el orgullo ateniense estaba gravemente herido, la comedia, de común acuerdo entre los autores y el público, será reacia a representar problemas y fracasos, ni siquiera bajo la forma caricaturesca. Sentencia Pohlenz: «La comedia antigua sólo podía aparecer en el esplendor solar de la patria». Con lo cual, la comedia se aleja, como ya lo hacía la tragedia, de la actualidad política como su caldo de cultivo que lo había sido en la comedia antigua.

Ahora, la nueva comedia es menos farsa y más una historia coherente, convincente. Y en esta línea se aproximará más a la tragedia, la vida privada, por sí sola no podía satisfacer las grandes decepciones que atravesaba el alma ateniense... y se fue imponiendo la exigencia del *happy end*. Algo que, de nuevo, también había empezado a ocurrir en Eurípides. Otro elemento que también aparece ya en Eurípides es la presencia de la motivación erótica, pero con profundidad y alcance en la acción dramática, algo que en la antigua comedia era marginal y en la nueva comedia ocupará un lugar central. Hasta el punto, sigue Pohlenz, que los autores de la nueva comedia se inspiran más en Eurípides que en Aristófanes. Lo cual, no quiere decir que la nueva comedia no se diferencie de Eurípides. Aunque se había roto el estrecho vínculo individuo – estado (hay que tener presente que la tesis principal de toda esta obra de Pohlenz es que la tragedia, y la comedia también, siguen el curso de un proceso de imparable individualización del espíritu ateniense), la *polis* seguía siendo el marco de todas las relaciones y actividades. Seguía vivo, pues, el ideal de que la verdadera realización del ciudadano estaba en el bien común y en el sacrificio por la patria, como veremos que subrayará más adelante Nicole Loraux, a propósito de la retórica de las oraciones fúnebres.

Este individualismo, que se radicaliza con la derrota del 404, apaga el ardor patrio y su asunción como ideal personal. Eurípides, en *Las suplicantes*, todavía unía el sentir

popular de la fe en la grandeza patria. Cunde el egoísmo, se abandona la fidelidad a los deberes ciudadanos, en favor de la exigencia de los derechos individuales. Para Pohlenz: «El autogobierno particular de la totalidad se había convertido en la dominación egoísta del partido, la asamblea popular en la arena de las pasiones personales, tanto que los mejores (léase, Aristóteles en Macedonia) fueron a buscar contenido y ámbito de vida lejos del Estado»<sup>77</sup>.

Este es el momento propicio, ya bajo el dominio de Alejandro, para la irrupción de una filosofía como la de Epicuro, que ponía en la paz del espíritu el bien supremo, que no debía alterarse con los sinsabores de la vida pública. Y este es el tiempo de la nueva comedia, la de una sociedad de gustos refinados, pero aspiraciones pequeño – burguesas, sin ideales heroicos ni patrios, sino afincada en los pequeños placeres materiales y el goce inmediato. Este fue el tiempo en el que floreció la comedia nueva, expresión de una sociedad muy refinada, provista de buena formación estética, pero pequeño burguesa, que junto a la grandeza de la patria había perdido también los grandes ideales, y para la que ahora el contenido de la vida lo constituían las pequeñas cosas personales, el dinero, el disfrute y el amor.

Sin embargo, como valoración del crítico e historiador de la antigüedad, Pohlenz reconoce que también aquí se manifiesta la gracia ática, a través del desarrollo del arte de la comedia, de su lenguaje incisivo, pensamiento maduro y configuración sólida de los personajes. Ahora sí se había conseguido un desarrollo dramático «meramente humano» y de una humanidad universal, no reducida a los héroes. Ya no hay angustia sino sana convivencia con el predominio del azar. El Estado ya no importa. Hasta el soldado se convierte en una pantomima. También la religión queda aparte. No se pretende educar al pueblo, para eso ya están los filósofos. El teatro, como lo concebimos ahora, es un entretenimiento que no debe obligar al espectador a llevarse a casa los grandes problemas de la ciudad o de la vida. Se trata de disfrutar. Atrás quedan los sesgos más específicamente griegos del teatro para convertirse en algo muy moderno y reconocible para nosotros. Luego, concluimos nosotros del hilo que ha seguido Pohlenz, la comedia sería el verdadero puente del teatro antiguo, incluida la tragedia y el moderno. Veámoslo con una reflexión contemporánea y muy aguda sobre la comedia del ensayista español Antonio Escohotado.

---

<sup>77</sup> Ibid. 559 – 560.

### ***EXCURSO. La comedia, como la tragedia, según Escohotado***

Una lectura contemporánea de la comedia, la que hace Antonio Escohotado<sup>78</sup>, podría servir de ejemplo de esta interrelación de lo cómico y lo trágico. Como una definición implícita, el autor deja caer en la introducción que lo cómico tiene que ver, a un tiempo, con el vínculo que une lo humano y lo divino, así como con la banalidad que resulta poco banal cuando se la mira de frente. Ambas consideraciones nos asomarán a algo más trascendente, lo que reposa cambiando<sup>79</sup>. Siguiendo a Aristóteles, Escohotado defiende que lo cómico a diferencia de lo trágico y de la epopeya, se caracterizaría por referirse a un momento aislado de la vida, en el que los personajes no mueren ni se hacen inmortales. Sus orígenes estarían en la burla de lo feo, lo que carece de belleza, pero también de dolor.

También en contraste con la tragedia, al menos la comedia antigua (hasta Aristófanes) no se interesaba por la trama, cosa que sí ocurrirá con la comedia nueva, a partir de Menandro. Pero ese cambio suponía también la constatación de la oposición gravosa al carácter indecoroso del lenguaje y los episodios cómicos. Por eso hay un intento de hacer la comedia digerible a la moral a partir del XVI, incluyendo la *sentimental comedy* inglesa y la *comédie larmoyante* francesa (s. XVII – XVIII). Pero el resultado, como previera Horacio, era el monstruo de lo tragicómico, que se tragaba y demolía a la vez tragedia y comedia.

Luego, por lo visto, también la comedia está aquejada de *rigor mortis*, de cierta rigidez y parálisis. En opinión de Escohotado, el verdadero mordiente de la crisis de la comedia estriba en la hegemonía del mercantilismo, a salvo de los géneros trágico y épico, pero auténtica diana de la comedia, portavoz de conflictos de clase habida cuenta de que su antropología es social más que individual: «la comedia era la conciencia de sí del burgués»<sup>80</sup>. En esta dirección, entre la muy abundante multiplicidad de temas, destacaría el del embaucador y el usurero, ambos pilares de esa visión mercantilista de la vida y la sociedad, verbigracia, los ávaros de Plauto y Molière. Pero, la comedia actual, con excepciones de las que Escohotado cita los cineastas Wilder y Lubistch, se queda en lo banal y tranquilizador. Nos reímos de lo ridículo, pero cuando esto es inofensivo, no de la voracidad por tener o de la desfachatez de la producción que, por aumentar el tener,

---

<sup>78</sup> *El espíritu de la comedia*. Barcelona 1991

<sup>79</sup> *Ibid* 11 – 12

<sup>80</sup> *Ibid* 18

sacrifica la salud y la honradez. Por eso para nuestro autor la verdadera comedia estaría en la vida de cada día, en la economía y la política ¡cómo Napoleón dijera a Goethe de la tragedia!

Antonio Escohotado ve en la omnímoda e incuestionable hasta la divinización supremacía del valor mercantil, la auténtica materia de la comedia. Pero como nadie osa rechistar, aunque como dice Leonard Cohen «every body knows», es en los periódicos donde hay que buscar la mascarada y lo grotesco. Y, sin embargo, también en esta epifanía de la estratagema del triunfo a toda costa y del timo de la ganancia sin pérdidas, en este silencio del respetable y de los comediógrafos que no lo son de lo auténtico cómico, hay una última ironía de la comedia, pues «nada hay más cómico que alguien convencido de salirse de la suya cuando está siendo embaucado. Reírse de él nos ayuda a saber perder, una virtud imprescindible para no perder irremediabilmente»<sup>81</sup>. Para no perdernos irremediabilmente hay que saber perder, algo de esto hay en el trasfondo de la *kathársis* y del agridulce gusto de la tragedia.

Saber perder como virtud, eso tiene mil resonancias en la filosofía helenística y como veremos de ellas se hará eco Lucano, pero en relación con la tragedia resulta luminoso para descubrir cuál fuera su virtud y cuál su verdadero punto de contraposición respecto a la comedia. ¿Cómo encara la tragedia la pérdida? Frente al fracaso, la desgracia y el revés —que además por mor de las tramas mitológicas era enrevesado— la tragedia no ayuda a reírse, tampoco ofrece el fácil consuelo de una solución soteriológica —Steiner dixit<sup>82</sup>— por más que sí apunta a salidas de aceptación por la vía del origen inapelable de las fuerzas y las causas implicadas: el destino, los dioses, la *hamartía*... Las breves pero inspiradas anotaciones de Escohotado sobre la comedia y lo cómico ayuda a siluetear el hecho diferencial trágico. Y de paso relativizan, a cuenta de su destino común, las diferencias del género literario respectivo y del mismo género literario como clasificación que no todo lo clasifica ni lo delimita.

Algo más adelante, en el mismo ensayo, pero hablando de otro tema —¿o no es otro tema? — Antonio Escohotado resume su visión de la metafísica en varias tesis, entre las cuales, la última reza así:

Las concepciones del mundo suelen tener razón en lo que afirman, no en lo que niegan. Una concepción caduca cuando lo negado por ella hace acto de presencia, y esa presencia de lo

---

<sup>81</sup> *Ibid.* 20 – 21

<sup>82</sup> G. Steiner 2001: 223-254

descartado, es en sí la concepción siguiente, que lo incluye en el campo del sentido y ensancha el universo. A veces la visión es pródiga, y combina entonces amplitud de horizontes con pormenor. Emana un especial aliento, donde vibran el asombro, el alborozo y la reverencia. Es el ánimo de alguna verdad, que sobrecoge como un golpe de suerte y compromete con lo místico<sup>83</sup>.

¿Qué realidad negada por la tragedia dio lugar a la siguiente concepción? ¿y qué presencia negó la comedia clásica, la que a través del coro concernía al espectador evitando que aquellas risas le fueran ajenas? ¿son en realidad tan diferentes ambas realidades negadas por géneros aparentemente opuestos? Aquí los análisis literarios han rendido totalmente sus armas a la teoría de la cultura o como quiera que se llame la filosofía que se dedica a encontrar similitudes bajo todas las diferencias formales, estéticas e históricas.

##### **5. Y otra de estilos: La mimesis, entre el realismo y la fantasía.**

Si los géneros son escurridizos y sinuosos, pues son más los territorios compartidos que los baluartes excluyentes, con más razón es también versátil la cuestión del estilo, sobre todo si no lo reducimos a la cuestión abstrusa de la «calidad literaria», del buen hacer de la escritura, la dicción o la elocuencia. Que el gran conocedor de la tragedia, Albin Lesky, se interesara especialmente por el texto, por la poesía, la *dichtung*<sup>84</sup>, y no solo por la representación, es suficiente prueba de que la tragedia y su precipitado conceptual y existencial —lo trágico— va más allá de su cápsula redaccional precisamente por ser texto escrito, aunque lo fuera para ser representado. De hecho, también Aristóteles reparó en ello cuando, en comparación con la épica, separó su efectividad más allá de «los gestos» (la representación sobre el escenario) y defendió la posibilidad de percibir su calidad a través de la lectura (*Poet* 1462a).

Para la hipótesis que aquí nos guía, la de la supervivencia de lo trágico por encima de su especificidad como género (poesía y teatro), nos interesa no solo su reproducción en otros géneros (en prosa, ya sea novela o ensayo) y formatos (cine, por ejemplo), sino también la dilucidación de los estilos en el sentido más lato de los mismos.

Por ejemplo, con frecuencia se ha pensado que lo trágico convenía más al romanticismo que al realismo, sin embargo, con Erich Auerbach<sup>85</sup>, aquí diremos que no solo, sino también. Y es que, por estilo entenderemos algo más parecido a lo que

---

<sup>83</sup> *Ibid.* 59

<sup>84</sup> Albin Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen 1975). Aquí utilizaremos la versión en inglés de Matthew Dillon, *Greek tragic poetry* (New York 1983).

<sup>85</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (México 1950).

Aristóteles postula en la *Poética*, que a las consideraciones que más tarde se fueron desarrollando en los tratados de retórica y preceptiva literaria. En esta línea, nos interesará sobre todo la cuestión de si la tragedia es realista o no, lo cual nos invita a tratar el concepto de *mimesis* y su aplicación a lo trágico.

Frente a los que piensan que lo específico de la poesía es el empleo de las métricas, Aristóteles establece en la *Poética* que sólo la imitación la define y compara la tragedia con un animal cuyas partes, aunque distintas, se integran formando un todo armónico y completo. Cuando el poeta imita acciones no dice qué ha sucedido, sino qué podría suceder, «lo posible según la probabilidad o la necesidad», lo verosímil. La *mimesis*, sería pues el criterio universal de cualquier arte, pues tiene un profundo anclaje antropológico, ya que los humanos son seres «máximamente amigos de la imitación»; incluso gustan contemplar objetos feos, si son representados con fidelidad al modelo<sup>86</sup>. Hay aquí una decidida orientación «realista»: el placer estético nace de la comparación crítica entre arte y realidad, de que aquél la imite de la manera más exacta posible. Las estéticas helenistas heredarán esta exigencia de perfección técnica, pero cambiando de plano, al entender el requerimiento de realismo como exigencia de perfección técnica en la realización de la ilusión; su «realismo» no imita acciones realmente sucedidas, sino que podrían acontecer, sucesos que las audiencias pueden experimentar o que conocen gracias a su entorno más próximo.

En este contexto, el de la aceptación explícita del arte como ilusión (véase Gombrich<sup>87</sup>), desaparece la idea de la verdad intrínseca del arte o, al menos, experimenta fuertes modificaciones. Que la poesía arcaica sea un «discurso de la verdad» modo *imitatio*, no quiere decir que los poetas no mienten<sup>88</sup>. Es más, lo hacen de tal modo que, como preocupaba a Platón, pueden tener gran influencia sobre las almas de sus oyentes vertiéndoles la ponzoña del pseudos, copia de una copia de la Idea. Platón<sup>89</sup> concede a la poesía enormes poderes epistemológicos y metafísicos, y considera que por lo general tales poderes están al servicio del mal, porque la *mimesis* implica identificación con lo que debe ser rechazado; de aquí su muy negativa concepción de la imitación, contra la que reaccionará Aristóteles, que no era tan reticente al arte como su maestro. De hecho,

---

<sup>86</sup> *Poética*: 1447 b 12 – 23, 1451 b 27 – 34, 1450 b 34 – 1451 a 6, 1451 a 30 – 35, 1451 a 37 – 38 y 1448 b 7-12. Cfr. tb. Cicerón. *De Officiis*. I, 97-98.

<sup>87</sup> Agradezco esta sugerencia a Joaquín Arnau Amo.

<sup>88</sup> *Pseúdeia pollá*, dice Hesiodo (*Teog.* 27); *pollà pseúdontai aidoí*, comenta Solón (29 West).

<sup>89</sup> La referencia a Platón es *Rep.* 598 d 7 – 599 a

Platón en el libro X de la *República* habla de dos tipos de arte, las productivas y las imitativas (como la poesía), siendo estas inferiores a aquellas. Pero, Platón no es contrario a la *mímesis*, sino a la poesía mimética<sup>90</sup>.

Para Aristóteles, la *mímesis* no es la distancia de lo representado frente a una Idea transcendente, sino una actividad con su propia verdad o que al menos debe ser considerada desde sí misma<sup>91</sup>. Hay que recordar una vez más que el Estagirita tiene por la poesía un interés sobre todo técnico. Y aunque no escribe la *Poética* con la intención de prescribir reglas ordenadas directa e inmediatamente a la construcción de tragedias, sí pretende ofrecer una especie de introducción a la crítica teatral (una suerte de «teodicea poética»<sup>92</sup> que, a fin de cuentas, viene a señalar la desconfianza de la crítica literaria frente a su objeto, la literatura), no sólo para orientar y educar el gusto de los espectadores, sino también con vistas al uso y aprovechamiento de los poetas, señalándoles determinadas posibilidades para alcanzar ciertos efectos y advirtiéndoles de algunos errores que pudieran cometer en el curso de su «hacer», de su *poien*. De aquí la importancia del concepto *enárgeia* (descripción) como uno de los problemas estéticos fundamentales del helenismo, pues los «realistas» poetas helenistas desean «poner el objeto ante los ojos», convertir a los que oyen, o leen, en individuos que ven lo que están leyendo.

La *Poética* (como texto) es en sí misma la demostración fehaciente de que la poética (como investigación metateórica) es un arte que puede ser entendido sistemáticamente. Y en este punto reside la mayor diferencia frente a Platón, del que no le separan cuestiones de detalle (en las que el acuerdo es sorprendente en muchas ocasiones), sino el intento de demostrar que la poética es una *téchne* en el sentido estricto de la palabra. La imitación poética plantea problemas estéticos, no metafísicos ni morales, y cuando la *mímesis* sí plantea estos interrogantes, como sucede entre los estoicos, acostumbra a desaparecer del discurso estético o pasa a ocupar un discreto segundo plano.

Pero, es que, además, la épica, como defiende Auerbach, puede ser realista, abordar situaciones próximas a lo trágico. Así, dedica el primer capítulo de su *Mímesis* a un análisis verdaderamente creativo e iluminador sobre un episodio de la *Odisea*, más concretamente, del canto XIX, el de la llegada de Ulises a Itaka y su identificación por la

---

<sup>90</sup> Vid. Lidia Palumbo, *Mimesis, Rappresentazioni, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella poetica di Aristotele* (2008).

<sup>91</sup> *Poét.* 1460 b 13 y 15.

<sup>92</sup> M. Möller, *Talis oratio – qualis vita*, p. 336.



vieja criada, Euriclea, que lo reconoce al verle una cicatriz de su niñez. En opinión de Auerbach, aunque los poemas de Homero, la épica de las grandes leyendas griegas, son planos y sacrifican los niveles de lo histórico al carácter uniforme de la leyenda —en contraposición de los relatos bíblicos que serían mucho más «históricos» o realistas en este sentido<sup>93</sup>— sin embargo, no obedece a la regla estilística según la cual no convienen las descripciones realistas de lo cotidiano al tratamiento de temas y personajes sublimes. Homero «no teme en absoluto conjugar lo cotidiano - realista con lo trágico - elevado»<sup>94</sup>. Obsérvese pues que, para Auerbach, es posible que la épica sea trágica y realista. Y es que la realidad a la que se refieren los relatos de Homero no es la propia de la historia, sino otra realidad no menos real, la de un mundo cerrado y compacto, envuelto en una poderosa alegría (como muy bien confirmaría Walter Otto) que mana de su propia existencia y que, para nosotros, es también la realidad del mundo mitológico de la tragedia, Homero...

No tiene necesidad de copiar la verdad histórica, pues su realidad es lo bastante fuerte para envolvernos y captarnos por entero. Este mundo «real», que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él<sup>95</sup>.

Precisamente, en relación con la ausencia en Homero de la tensión sustituida por la creación de niveles superpuestos de la acción, que sirvan de «retardadores» del sentido y el desenlace, veían Schiller y Goethe una característica de la épica que la contrapondría a la tragedia, poseedora por excelencia de esa tensión. Pero, Auerbach cree que dicha ausencia no sería característica, como lo postulan los dos eximios románticos, de toda la épica, sino especialmente de Homero. Para éste, cada hecho se convierte en un presente absoluto, como lo es la cicatriz de la pierna de Ulises para la vieja aya Euriclea. Sin embargo, argumenta Auerbach, la presencia de estos «retardadores», que sería intrínseca al estilo homérico, tiene que ver con algo que le da un realismo palpante, «no dejar nada a medio hacer o en la penumbra». Lo cual, desde luego, disuelve la tensión, pero la transmuta en ese destello de realidad que logra y que, como también ocurre en la tragedia, suspende toda interpretación y la deja pendiente de algo inapelable.

Por esta misma familiaridad de la épica con con el realismo, por encima del carácter noble de los personajes, Auerbach extenderá, en dirección contraria, la

---

<sup>93</sup> En este sentido también E. Meletinski, *El mito* 2001, 246: «Por su particularísimo carácter “histórico”, la mitología bíblica se distingue sustancialmente de las restantes del Mediterráneo».

<sup>94</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, 1996, 28.

<sup>95</sup> *Ibid.* 19.

posibilidad de lo trágico, en cuanto seriedad problemática, con otros géneros y estilos literarios, de manera que, no solo la novela realista del XIX, sino hasta notables ejemplos de ficción, como *Gargantúa y Pantagruel* o el mismísimo *Don Quijote* están transidos de dolorosa e irónica realidad. Y en esa medida, pueden llegar a ser trágicos. La reivindicación del derecho a lo trágico para las personas «corrientes» y la vida cotidiana, será defendida con fervor por Raymond Williams (1992) quien así se pone de frente a la idea de la muerte de la tragedia de su colega de Cambridge, George Steiner. Lo que debiéramos preguntarnos es si la postura de Steiner no supone también la aceptación de ese elitismo social del sufrimiento trágico.

## II. ¿Y esto qué tiene que ver con Dionisos? La tragedia griega: Hipótesis literarias antropológicas

### 1. El origen de la cuestión y la cuestión de los orígenes.

Aunque no sea en este momento la cuestión más candente en los estudios sobre la tragedia, han sido muchas las teorías que intentan dar cuenta del origen de la tragedia<sup>96</sup>. Explicar algo por su inicio histórico, por su génesis, como desarrollo de un germen o creencia de que todo está ya en el principio, no deja de ser un enfoque esencialista, muy del gusto de la era positivista, bajo el impacto del prejuicio evolucionista. Pero, lo cierto es que la reflexión teórica sobre la tragedia, desde sus propios comienzos aborda la cuestión de sus orígenes y con ella, de manera inseparable, pretende dar cuenta de su naturaleza. Aristóteles en la *Poética* (1449a) admite dos posibles orígenes técnicos: el ditirambo y el satiricón. Y con esta dualidad se oponía a la más (*Política* 395a) o menos tajante (*Banquete* 223d) contraposición que Platón<sup>97</sup> hacía entre lo trágico y lo cómico, al menos en cuanto géneros poéticos, aunque también lo hacía en el plano existencial al decir que la vida, al fin y al cabo, era tragedia o comedia, pues no en vano «la tragedia más verdadera» era para Platón la vida política ideal cuyos poetas eran los filósofos legisladores<sup>98</sup>.

Albin Lesky<sup>99</sup> no piensa que haya una auténtica contradicción entre las dos hipótesis que postula Aristóteles, pues ambas se darían la mano, estratos históricos más abajo, en la común fuente del culto dionisiaco. Para este autor, pues, la apertura que hace Aristóteles a lo satírico como posible fuente de lo trágico tendría mucho sentido en el contexto de sus raíces dionisiacas, no en vano el ditirambo era un canto dionisiaco y de hecho las trilogías trágicas concluían para su presentación en certamen con un drama satírico. Por otra parte, los elementos materiales de las máscaras y el coturno atestiguaban su relación con los ritos dedicados a este dios. Más concretamente, en su monografía

---

<sup>96</sup> M. Pohlenz, *La tragedia greca I* 1978: 19 – 48; A. Lesky, *Greek tragic poetry* 1983: 1 - 24; *Historia de la literatura griega* 1985: 249 - 259; *La tragedia griega* 2001: 77 – 109; F. Rodríguez Adrados *Fiesta, comedia y tragedia*, 1983: 19 – 118; «KOMOS, KMWIDIA, TRAGWDIA. Sobre los orígenes del teatro» *Emérita* 1967: 249 - 294. P. Vernant «El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos», en J-P. Vernant, P. Vidal – Naquet 1987:17 – 21; J. de Romilly *La tragedia griega* 2011: 15 – 16; B. Zimmermann, *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual* 2012: 11 – 54; L. Canfora, *Storia della letteratura greca* 2018: 115 – 142;

<sup>97</sup> Por las ediciones de los diálogos realizadas en la colección Biblioteca Básica de Gredos

<sup>98</sup> *Leyes* 817b Cfr. Charles Segal «El espectador y el oyente», en Jean Pierre Vernant (ed) *El hombre griego*, Alianza Editorial, Madrid 1993: 229.

<sup>99</sup> *Historia de la literatura griega*. Madrid 41985, 250-251.

sobre la tragedia, Lesky<sup>100</sup> apuesta por un origen doble pero aunado por la tradición religiosa: Dionisos y el mito. Sin embargo, también en este mismo ensayo<sup>101</sup>, reconoce Lesky que Homero es sin duda un precedente de la tragedia, sobre todo por la textura argumental de su obra, por el encadenamiento de sucesos y apela a la autoridad de Jaspers, que también veía en Homero al primer trágico. Pero, esto lo veremos más adelante cuando hablemos de la relación de la tragedia con la épica.

Siguiendo con Lesky, aunque sea sobre la bibliografía de la primera mitad del s. XX, en *Greek tragic poetry* (1983, versión en inglés de Matthew Dillon)<sup>102</sup> hace un repaso sumarisimo de las hipótesis sobre el origen de la tragedia. El punto crucial de las distintas interpretaciones acaba siendo el acuerdo o desacuerdo con la teoría de Aristóteles al respecto, según el cual, como ya hemos dicho, el origen de la tragedia es doble, por un lado, el ditirambo y por otro el *satyricon* (*Poet* 1449<sup>a</sup> 10-30). Merece la pena, pues, reproducir dicho fragmento:

En cualquier caso, teniendo tanto la tragedia como la comedia su origen en la improvisación (la primera, de los solistas del ditirambo, la segunda de los himnos fálicos, que todavía hoy en día son costumbre vigente en muchas ciudades), la tragedia fue avanzando poco a poco al desarrollar los poetas las posibilidades que había en ella. Y así, después de haber atravesado muchas transformaciones, cesó de cambiar, puesto que ya había alcanzado su propia naturaleza.

Esquilo fue el primero que incrementó el número de actores de uno a dos, disminuyó las partes corales y dio el paso relevante al diálogo. Sófocles introdujo un tercer actor y la escenografía. En lo que hace a su dimensión, sólo se dignificó mucho después, por transformación de lo satírico, a partir de tramas pequeñas y de un modo cómico de hablar; y el metro evolucionó desde el tetrámetro al yambo. Al principio se adoptó el tetrámetro porque se trataba de una poesía satírica y más danzable; pero al surgir el diálogo la misma naturaleza encontró el metro adecuado, pues el yambo es el mejor metro para dialogar. Pruebe de ello es que en las conversaciones decimos muchísimos yambos, raras veces hexámetros y ello sólo cuando se abandona el registro del lenguaje habitual.

En cuanto al número de episodios y en lo que hace a otros elementos con los que, dicen, fue pertrechada la tragedia, aceptémoslo según se ha dicho, pues sería trabajo excesivo referir pormenorizadamente cada una de estas cosas.

Este final abierto y con apelación a la modestia para reconocer que la del origen de la tragedia es una cuestión prolija, debiera haber servido de guía a no pocos investigadores que acababan encontrando el acta de nacimiento de la tragedia en esta o

---

<sup>100</sup> A. Lesky, *La tragedia griega*, «Los comienzos» Barcelona 2001, 77-118.

<sup>101</sup> Ibid. 32-34.

<sup>102</sup> A. Lesky, *Greek Tragedy Poetry* 1983: 1 - 24.

aquella danza o en este o aquel verso perdido de un escolio alejandrino, o bizantino. En esta línea, Lesky sí que dice una y otra vez que todas las hipótesis sobre el origen de la tragedia no llegan a concluyentes, aunque él aboga en favor de la aristotélica.

En su repaso de las teorías respecto a los antecedentes de la tragedia, Lesky nos informa de que buena parte de ellas se debieron a la corriente etnológica, hoy más bien diríamos a la antropología, que militaría en las filas contrarias a las tesis de Aristóteles en la *Poética*. Sin menospreciar los hallazgos en esta dirección, Lesky añade también los específicamente filológicos e historiográficos. A nosotros, más que el detalle de las sucesivas argumentaciones, nos interesa el guion de los elementos que a una y otra línea de investigación les ocupa en sus pesquisas: el nombre mismo de la tragedia (con la cuestión caprina que tantos debates ha suscitado); el papel del ditirambo y las danzas, máscaras incluidas; la denominación de origen, si ática o dórica (y con ella la paternidad, si Práxinos o Arion); la relación o no con la sátira; la implicación del patronazgo y culto dionisiaco; el mito y las sagas heroicas. Como se ve, no son pocos los interrogantes en esta materia de los orígenes de la tragedia. Al final, Lesky se decanta porque lo específicamente original —y en un sentido muy flexible, originario— de la tragedia fue la confluencia de las sagas heroicas procedentes de la épica y mitología homéricas, junto a la implantación del culto dionisiaco:

En cualquier caso, el factor decisivo para el proceso descrito por Aristóteles fue la unificación de lo dionisiaco, junto con sus elementos burlescos y satíricos, con la canción y la danza practicadas en los cultos heroicos<sup>103</sup>.

Entre nosotros, con un prolijo estudio filológico dedicado al teatro, comedia y tragedia, Rodríguez Adrados<sup>104</sup> ha puesto algo de luz en esta cuestión de los orígenes de la tragedia. Parte Adrados de la necesidad de superar, por insuficiente, la explicación aristotélica, por más que, como dice Lesky<sup>105</sup>, haya que reconocerle una doble autoridad al estagirita, la de su proximidad al hecho estudiado y la del rigor con el que el filósofo acomete todas sus investigaciones. Después de su detallado repaso de las formas poéticas, metros, sobre todo, y dramáticas que subsisten en las distintas tragedias, llega a la conclusión de que las distintas formas teatrales, que derivan de las rituales por medio de un largo proceso de selección, se dividen luego en géneros<sup>106</sup>. Esto permitiría hacer del

---

<sup>103</sup> *Ibid.* 22. (la traducción es nuestra)

<sup>104</sup> F. Rodríguez Adrados *Fiesta, comedia y tragedia*, 1983.

<sup>105</sup> A. Lesky, *La tragedia griega*, 2001: 250.

<sup>106</sup> F. Rodríguez Adrados *Fiesta, comedia y tragedia*, 1983: 592.

rito el fondo matriz no sólo de la tragedia, también de la comedia. Concretamente, estas formas teatrales habrían nacido de elementos rituales que tenían en común la existencia de un coro y el diálogo de algunos actores con él; como ya decía Nietzsche, el coro es el origen de la tragedia.

Pero, a diferencia de Aristóteles, de Nestle<sup>107</sup>, del propio Willamowitz y, mira por dónde, también de Nietzsche que en esto estaría junto a su gran oponente filológico, Rodríguez Adrados desvincula este origen ritual del exclusivismo dionisiaco<sup>108</sup>. El primer paso del rito al teatro fue la mitificación del ritual. El *comos*, grupo coral que se desplazaba a las fiestas para representar con danza y canto una acción ritual, dio lugar a las figuras esenciales en la tragedia del *exarconte*, el *corifeo*, el poeta autor de la obra y director de la misma, el corego que representaba a la comunidad y, el actor. Y el contexto que motiva y da contenido a estas acciones rituales no es otro que el de la fiesta, sobre todo fiestas agrarias, frente a lo que opina Walter Otto<sup>109</sup>. Y, al contrario, también los cultos dionisiacos han bebido de múltiples manantiales:

La fiesta dionisiaca ha heredado diversas fiestas, como el Teatro contiene elementos originarios de cultos muy diversos. Sus temas del Salvador, el Rebelde, la paz y la felicidad, la *sophrosyne* y, al tiempo la licencia y la rotura del límite, el imposible vencido el Malvado expulsado o muerto o curado, la risa y el dolor, son características de la Fiesta agraria en general<sup>110</sup>.

Llegados a este punto, merece la pena hacer una precisión más de fondo filosófico sobre el carácter de la evolución del teatro griego (tragedia, por un lado, y drama satírico y comedia por el otro) que nos presenta Aristóteles en la *Poética* 1449a 5-15. Nos parece muy acertada la observación que recoge Rodríguez Adrados del filólogo norteamericano Gerald Frank Else (1908 - 1982), en el sentido de que dicha evolución habría que encuadrarla dentro de la teoría aristotélica de la *ἄντελῆξις*. Esta afirmación se basaría en el mismo vocabulario que Aristóteles emplea para marcar los tiempos de dicha evolución teatral: principio (ἀρχή), crecimiento gradual o «desarrollándose poco a poco» (κατὰ μικρὸν εὐφηψή) y, como punto final, alcanzar «su propia naturaleza» o ἀπὸ τῶν φύσιν. Este vocabulario sería el que usa también el filósofo en sus obras sobre la naturaleza, la historia o la política, para explicar cómo determinados fenómenos, ya sea la democracia o las obras de arte, son generados por la acción de la causa final, a partir

---

<sup>107</sup> *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*. Barcelona 1987<sup>4</sup>: 91.

<sup>108</sup> *Ibid.* 363 – 364.

<sup>109</sup> *Dionisos, mito y culto*. Siruela, Madrid 1997

<sup>110</sup> Rodríguez Adrados, *ibid.* 373

de pequeños inicios, «poco a poco». Porque, «el pensamiento de Aristóteles no es estructural, cada αρχη se desarrolla por sí misma, hasta dar, en línea recta, un resultado que llevaba ya dentro»<sup>111</sup>. Más que estructural, la concepción de Aristóteles es genética. La teoría de la *enteléjeia*, dice precisamente eso, que el acto (*enérgeia*), por lo que lleva en sí, en potencia, está llamado a llegar a su plena realización (*enteléjeia*). Ni que decir tiene, que esta relación en la *Poética* de la historia del teatro con los principios filosóficos generales del pensamiento de Aristóteles, me confirman en la pertinencia de las reflexiones que hicimos más arriba sobre el género y la metafísica aristotélica.

Ahora bien, si el *kómos* es el acto que lleva en sí lo que, más tarde, «poco a poco» será en su plena realización la tragedia y la comedia: ¿cuál es la naturaleza última de lo que hará que el *kómos* devenga en estos géneros dramáticos? Aquí, me parece que viene muy bien, «pintiparada», la definición del ser compartido por la tragedia y la comedia, que viene más del lado del contenido que del formal y que, en mi opinión sería la verdadera fuerza para obtener su «realización plena». Permítasenos reproducir sin más, aunque sea un tanto extensa, la acertada descripción que hace Rodríguez Adrados:

Siempre tenemos ante nosotros una búsqueda ansiosa de salvación, de una salida para una situación angustiada de la comunidad. Hay el culto del héroe, del ser de excepción que no respeta los estrechos límites que le son dados al hombre y que, triunfador o no, es una esperanza y es visto al tiempo bajo el aspecto peyorativo de un violador del orden establecido. Hay el tema de la expulsión del fármaco, de la muerte del mal y la purificación de la ciudad, ya se trate del antihéroe de la Comedia o la Tragedia o incluso del héroe de ésta. Hay —se ha dicho muchas veces— una conciliación final basada en el imperio de los dioses en la Tragedia, como hay un logro de felicidad en la Comedia. Hay, a veces, el tema de la renovación y cambio favorable en la Comedia (Demo, Filocleón...), como se purifica Orestes o se rejuvenece Anfitrón. El mundos y sus limitaciones es superado, en la Comedia y la Tragedia, por seres que son y no son como nosotros, y siempre queda un aprendizaje y una ganancia, aunque sea a través del dolor o aunque resulte ilusorio el triunfo. Son todos los aspectos de la vida humana, la gloria y la miseria del hombre, lo que se celebra y se medita, con optimismo y con desolación íntima al propio tiempo. Es el tema de la vida que muere y se renueva el que, desde los ritos primitivos, ha ascendido, escindido luego, pero nunca del todo, al más nuevo de los géneros literarios que crearon los griegos: el teatro<sup>112</sup>.

Luego, tenía razón Nietzsche, es la vida, más concretamente, el sentido trágico de la vida, lo que dará lugar a la tragedia, y por su complejidad y anfibología, a la comedia también.

---

<sup>111</sup> F. Rodríguez Adrados, «KOMOS, KMWIDIA, TRAGWDIA. Sobre los orígenes del teatro» *Emérita* 1967: 253 – 254.

<sup>112</sup> *Ibid.* 283.

Contra esta común parentela de la tragedia y la comedia en el *comos* dionisiaco, sanciona taxativo José Vara Donado en su introducción a la edición de las tragedias de Sófocles<sup>113</sup>. Incluso tacha la teoría de Adrados de «caprichosa» por carecer de pruebas documentales. Lo extraño es que las tuviera, al menos exhaustivas y conclusivas, pues de ser así no habría tal problema del origen de la tragedia. Este autor, por su parte ha llegado a su propia conclusión, esos sí, basada en datos, nada menos que Aristóteles en la *Poética*. La tragedia tendría su fuente única en las representaciones épicas, las cuales, como la tragedia, tenían dos partes, una primera invocación o himno a la divinidad y la recitación posterior del argumento en cuestión. Esta secuencia explicaría los dos elementos constitutivos de las tragedias, la parte coral y la recitativa. Ahora bien, que sea esto lo que exactamente explica Aristóteles en la tragedia, como ya hemos visto, no está claro del todo. Lo que sí está claro para Vara Donado, y en esto yo también concuerdo, es que la tragedia no puede desligarse del todo del culto a Dioniso.

En contra también de la hipótesis dionisiaca y al margen de sus consecuencias, que el mismo Nietzsche tanto aprovechara para el conjunto de su filosofía, el escritor albanés Ismaíl Kadaré<sup>114</sup> propone otro origen más antropológico y menos mitológico. Nos interesa esta visión, precisiones filológicas aparte<sup>115</sup>, por su contenido y por ser un literato que con la misma prosa de su narración hace ensayo, que es al tiempo creación literaria. Para el autor albanés, son dos ritos religiosos y sociales, el nupcial y el funerario, los verdaderos precedentes de la representación trágica. Especialmente en el segundo caso, la figura de las plañideras, con su dolor fingido o representado, estaría originando la distancia ante la realidad, que permite hacerse cargo de ella por dolorosa (la muerte) o novedosa (una nueva familia) que sea. Es la distancia producida, obra de una creación, esto es, el arte.

En esta línea de relación de la tragedia con los ritos funerarios está George Steiner. Aunque no le dedica en las obras que estudiaremos atención a esta cuestión, sí que deja caer, casi como por descuido, pero en un lugar decisivo, en el mismo punto final del libro dedicado a la muerte de la tragedia, la siguiente afirmación en forma de interrogación: «¿No fue, acaso, en algún rito comparable de desafío y honras fúnebres donde comenzó

---

<sup>113</sup> J. Vara Donado en Sófocles, *Tragedias completas*. (2022) 16.

<sup>114</sup> *Esquilo*. Siruela, Madrid 2009<sup>2</sup>

<sup>115</sup> Para una recensión crítica de esta obrita de Kadare: Carlos García Gual, «Esquilo en perspectiva balcánica», *Revista de libros*, 2ª Época, 119 (2006) 37



la tragedia, tres mil años atrás, en las llanuras de Argos?»<sup>116</sup>. De paso, además de ofrecernos su hipótesis sobre el origen genealógico de la tragedia, ya le adscribe a la *Iliada* una filiación trágica que nos interesará más adelante. Contra este parentesco funerario se manifiesta Pohlenz, y a pesar de que conoce el carácter importado del mundo cultural tracio y frigio del dios Dionisos, él se siente más cómodo en el plano del culto dionisiaco, cuya influencia en Grecia solo se remontaba al s. VII AdC, hasta el punto de afirmar:

En cambio, la referencia de Nietzsche a la tendencia dionisiaca del helenismo nos lleva a la sustancia de la tragedia. De hecho, el vínculo entre la tragedia y el culto de Dionisos y el éxtasis dionisiaco es sustancial y no accidental<sup>117</sup>.

Pero será Nicole Loraux quien, con más argumentos, sobre todo directamente referidos al análisis de las tragedias, sin descuidar las necesarias referencias históricas, abogue por la relación del género trágico griego con las realidades antropológicas, culturales y literarias propias del duelo. Ella misma reconoce que esta cuestión del origen de la tragedia, o con más precisión nietzscheana, «del nacimiento de la tragedia» no es la que está más de moda en los ámbitos continentales (parece ser que sí en la investigación norteamericana) pero, una vez que ha dedicado sus análisis a la voz enlutada de la tragedia<sup>118</sup>, no quiere escamotear la pregunta por los orígenes de la tragedia. Vaya de antemano que comparte plenamente la tesis nietzscheana de la productividad cultural y filosófica del binomio, siempre en relación de interacción más que de recíproca exclusión, apolíneo – dionisiaco. También se pone de parte de la posibilidad de hacer más o menos compatibles las tesis aristotélicas del doble origen trágico en el satiricón y el ditrambo con la influencia de los rituales heroicos.

Aunque el factor que a ella le parece decisivo en la génesis de la tragedia ática, serían las múltiples expresiones (líricas, musicales, rituales, literarias...) del duelo. Y así, sentencia: «Género antipolítico, la tragedia mantiene, es cierto, una relación con el lamento y el duelo»<sup>119</sup>. Genéticamente, el proceso habría partido de «la feliz unión entre luto y promesa de inmortalidad, entre *pénthos* y *kléos*» propia del *thrênos* de la epopeya homérica. Para pasar en una segunda etapa, la de la ciudad y los funerales cívicos, en la que se cortarían el nexo entre el elogio fúnebre, glorioso, y el lamento en verso del treno.

---

<sup>116</sup> *La muerte de la tragedia*. Azul, Barcelona 2001: 257

<sup>117</sup> M. Pohlenz, op.cit. 33.

<sup>118</sup> N. Loraux, *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega*, Madrid 2020.

<sup>119</sup> *Ibid.* 122.

Esta exclusión política del lamento lírico sería lo que rompe y contraviene la tragedia con su «voz enlutada». Y así, como ya habría dicho antes Charles Segal: «renunciando a la distinción homérica entre lamento y gemido, la tragedia hizo de los lloros, en ellos mismos, una suerte de canto»<sup>120</sup>.

El rastreo del registro enlutado de la tragedia pasa de los metros y formas líricas usadas —más el treno que el *peán*—, a la instrumentación de la música —la flauta antes que la lira—, hasta llegar a su mayor adscripción a Dionisos que a Apolo, pues ya Platón había denunciado en su tiempo el predominio del *aulós* dionisiaco en detrimento de los instrumentos de cuerda, más apolíneos. Respecto a la música y su relación con el duelo y los rituales funerarios resultan esclarecedoras y muy sugerentes las consideraciones que al respecto hace en su prolijo estudio sobre la música Ramón Andrés, donde, entre otras muchas cosas, recuerda que Aristóteles en *La República* reprocha a este instrumento una tendencia orgiástica que, sin embargo, allí donde ha de usarse (en la tragedia) perseguiría más la *kátharsis* que el *ethos*<sup>121</sup>. Habla de la alianza o amistad entre la música y la muerte, y lo ilustra con un relieve de un sarcófago ático en el que aparecen unas tañedoras de laúd que el autor no duda en relacionar con los ritos funerarios egipcios. Ya en clave más interpretativa, Ramón Andrés sugiere, y a nosotros nos parece que cuadra bien con la posible función de la música en la tragedia, que eleva, «construye altura, fabrica *un por encima*; en ella suena *un estar a salvo*», aunque también proporciona la música en el entorno de las honras fúnebres un aire de hogar que proporciona al duelo el suelo firme donde descansar<sup>122</sup>.

Otro elemento de este muestreo del duelo como registro fundamental y originante de la tragedia sería también el empleo de las expresiones vocálicas (*aeí, aiaí...*) que daban voz al grito, las exclamaciones propias de las danzas y ritos, como el *evoé* dionisiaco. Al hilo de esta consideración, en su introducción a esta magnífica obra de Nicole Loraux, su traductora al español, María J. Ortega, hace una pertinente comparación con ese género musical y poético de nuestra tradición que es el flamenco. En sus cantes hay una presencia central del *quejido*, la expresión de la pena como una de las emociones más hondas y universales del ser humano. Así lo reconoció García Lorca en su poesía, ensayos y teatro. Y para muestra valga esta copla, por tangos y tientos, de Enrique Morente<sup>123</sup>, que tal vez

---

<sup>120</sup> Ibid. 138.

<sup>121</sup> *Política* 1341<sup>a</sup>, 6, 19-23 cfr. R. Andrés, *Filosofía y consuelo de la música*, 2020: 327.

<sup>122</sup> Ibid. 2020: 31-32.

<sup>123</sup> E. Morente, *Sacromonte*. Serdisco 1982.

por sí sola, aclare y resuma no poco lo que significa que la voz de la tragedia sea una voz enlutada.

*Mi pena es muy mala, porque es una pena  
que yo no quisiera que se me quitara.  
Vino como viene, eeé, eeé, sin saber de donde eeé,  
el agua a los mares eeé, las flores a Mayo,  
los vientos al bosque, vino y se ha quedao.  
En mi corazón como el amargo en la corteza  
verde eeé, verde eeé, verde eeé limón.*

*Mi pena es muy mala porque es una pena aay  
que yo no quisiera que se me quitara.  
Mi pena es muy mala porque es una pena ay,  
que yo no quisiera que se me quitara.*

*Como las raíces, eeé, de la enredadera aaá,  
se va alimentando ooó la pena, la pena en mi pecho,  
con sangre de mis venas, yo no sé por donde,  
ni por donde no se me ha liado esta soguilla al cuerpo  
aay, aay, aay, sin saberlo yo.*

*Mi pena es muy mala porque es una pena aay  
que yo no quisiera que se me quitara.  
Mi pena es muy mala porque es una pena aay  
que yo no quisiera que se me quitara.*

Pero, siendo como es, según asevera Nicole Loraux, la tragedia un género en conflicto en el que los distintos elementos que la componen se confrontan sin nunca eliminarse del todo, el análisis de las diferentes tragedias puede comprobar el marcado acento del duelo sin por ello ignorar que también hay una resonancia épica y apolínea. Y es que como ya dijera Nietzsche, más que dos caras irreconciliables de la misma moneda, Apolo y Dionisos se necesitan y complementan. Y así lo entendemos nosotros también.

#### **a. No tomarás el nombre del rito en vano**

Si, como es probable a tenor de lo dicho, sobre todo por Rodríguez Adrados y Pohlenz, así como lo sugerido respecto a las prácticas fúnebres y el luto por Nicole Loraux, y de lo mucho más que habría que decir, la tragedia tiene su origen en ritos religiosos (ya sean relativos a la agricultura, las nupcias o la muerte como antecedente remoto y el culto dionisiaco en última instancia), merece la pena no dejar en suspenso los posibles contenidos de esta expresión, para evitar que su etiqueta archive un vacío más a

los que nos acostumbramos en el uso taxonómico del lenguaje explicativo. La tendencia a definir el rito y lo ritual de modo sociológicamente expansivo, por sus funciones de socialización, hace difícil precisar qué aporta de específico al rito, o viceversa. Por ejemplo, en su monografía sobre la religión griega, las autoras Bruit Zaidman y Schmitt Pantel nos ofrecen la siguiente definición:

Un ritual es un conjunto de gestos realizados por o en nombre de un individuo o una comunidad, que sirven para organizar el espacio y el tiempo, para definir las relaciones entre los hombres y los dioses, y para poner en su lugar las categorías humanas y los vínculos que las unen<sup>124</sup>.

Según Rappaport<sup>125</sup>, por citar un estudio monográfico sobre el rito, los rituales han de tener cinco características formales: codificación, formalidad (como decoro o meticulosidad, lo que en la liturgia católica latina se llaman «rúbricas»), inmutabilidad (que sea repetible con la mayor fidelidad posible), ejecución y, de nuevo, formalidad en cuanto gratuidad o carencia de una funcionalidad física, inmediata. Se trata de una esquematización de las muchas posibles. Lo que aquí viene a cuento es explicitar que, si la tragedia viene del rito, ello debiera suponer que se pudieran rastrear algunas de sus características constitutivas y definitorias de lo ritual que, a la larga, también lo sería en algún sentido de la propia tragedia.

Los ritos dionisiacos u otros (la hipótesis de Rodríguez Adrados y del propio Kadaré), el carácter ritual con que los griegos acompañaban determinados momentos de la vida, podría explicar algo que ya a Aristóteles también le pareció de relieve: lo que importa no son los personajes, sino la fábula —el mito— y de ésta, la acción. El argumento y los personajes —esto es, la trama y la psicología— son secundarias. Lo prioritario es que con la forma ya establecida (codificada a través de la complicada evolución de formas corales, solistas, actores y diálogos entre ellos) se actualice una estructura simbólica con un significado susceptible de ser universalizado: la vida mata, las actuaciones humanas inevitablemente están atadas a las consecuencias de nuestra mortalidad, urge reconocerlo y aislarlo en su propia formulación para digerirlo sin disolverlo. Ya Nietzsche resaltó que con la intriga como atractivo del argumento —algo que habría inoculado Eurípides en el ciclo trágico— caducaba o empezaba a caducar la verdadera fuerza (voluntad) de la tragedia ática.

---

<sup>124</sup> L. Bruit Zaidman – P. Schmitt Pantel, *La religión griega en la polis de la época clásica* 2002: 23.

<sup>125</sup> R. A. Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad* 2001.

Los cambios habidos en el número de actores (dos con Esquilo, tres con Sófocles: *Poética* 1449a) y otras cuestiones técnicas, no alteraron la estructura básica del diálogo entre los personajes y el coro o su exarconte o solista<sup>126</sup> Esta es la meticulosidad reconocible por debajo de la variedad de temas y de la fuga de enfoques que con tanta prolijidad y divergencia los especialistas nos muestran para que veamos qué mundo va de Esquilo a Eurípides sin que por ello dejen de ser variaciones en una misma mecánica ritual.

Lo que se nos escapa, entre otras cosas, son los detalles de la ejecución, empezando por la música. Ese es ya terreno de la ficción y difícilmente podremos reconstruir el rumor del graderío y las contraseñas que verificaban la complicidad de significados que el código y la formalidad teatral suscitaban entre público, actores, autoridades y poetas. De lo que sí hay constancia es del efecto emocional —llanto y miedo, sobre todo— que producían las representaciones trágicas.

Y viene el elemento más escurridizo del rito, la carencia de una eficacia tangible pero no de una eficacia emocional y socio – cultural que, a su vez, expresaba la eficacia en el orden de la trascendencia y sus designios. La tragedia era una invención que tenía un interés y una funcionalidad político y social. Por debajo estaba la propia productividad simbólica de los rituales que la precedieron y de la que tomaba sus grandes formas, pero su programa simbólico ya era otro bien distinto de los que alimentaban los viejos cultos, de ahí la difícil cuadratura con las inquietudes intelectuales de sus principales representantes y la dificultad de reconocerles la filiación auténticamente dionisiaca o cultural. Sin embargo, las antiguas fuerzas que eran canalizadas a través de los ritos que anteceden a la forma trágica, están activos en la elección de los contenidos mitológicos y épicos empleados y en el tono vital con que se enfrentan a los mismos. Más adelante hablaremos de esto cuando abordemos la dimensión práctica (la catarsis) de la tragedia. Pero hay un término de la teología sacramental católica que bien pudiera ayudarnos a entender esta funcionalidad no física, propia de los ritos religiosos: el *ex opere operato*. Aunque se remonta al siglo XIII y tiene sus antecedentes en las polémicas teológicas del siglo V sobre la eficacia de los sacramentos administrados por sacerdotes considerados heréticos o indignos por la ortodoxia institucional, fue en el concilio de Trento (1547)

---

<sup>126</sup> cfr. Rodríguez Adrados *op.cit.* 1983: 89 – 92.

cuando se definió este principio teológico. Con él se reafirmaba el efecto sacramental en virtud de su propia acción ritual y no por derivación del mérito del ejecutor del rito.

Este cerco de autoabastecimiento de sentido y de resultado (la gracia en la teología sacramental cristiana, la *catarsis* en Aristóteles) por parte del propio rito pone de manifiesto que dicho efecto no es la mera resultante de la voluntad o intención de los intervinientes, ni siquiera de la plena significatividad en orden a una dogmática —o mitología— creyente, sino de su fuerza o valor intrínsecos que de este modo dejan bien claro que sobresalen por estar y haber estado siempre, antes y más en el fondo. Es a lo que Rappaport dedica un capítulo de su obra bajo el título de «Mensajes autorreferenciales»<sup>127</sup> y que incluye la sabrosa idea de que la «participación en el ritual, no es solamente informativa, sino autoinformativa»<sup>128</sup> lo cual nos llevaría al todavía más pantanoso terreno de las motivaciones, que bien pueden servirnos de introducción a la conexión de la tragedia con lo religioso.

Sin embargo, la perspectiva de Rappaport prima un elemento antropocéntrico en el rito que no es el que le cuadra al papel del rito —ni del mito— en la religión griega en general y en la tragedia en particular. En esto, creemos que afina más Walter Otto<sup>129</sup> cuando subraya el elemento revelador de un plus de realidad de toda la experiencia religiosa griega y que es el que la tragedia tomará del rito más allá de la presencia inexcusable de lo reflexivo en el desarrollo literario de la misma.

¿Y qué ritos de la religión griega son los que más influyen en la conformación de ese todo logo – gestual que es la tragedia? Tres eran los principales ritos religiosos: los sacrificios, las libaciones y las plegarias. Como veremos cuando hablemos de la religión en la tragedia, es el sacrificio el que más influye en la tragedia, no en vano es el principal de los ritos públicos. Y entre los sacrificios, los hay cruentos y no cruentos. No falta decir cuáles de ellos son los que, en el esquema ya clásico de René Girard, transfieren a la tragedia sus virtuales capacidades de pacto entre lo divino y lo humano, también entre lo violento inasumible con sus rupturas y la integración de dicha violencia en la convivencia social. Para Girard, la víctima propiciatoria y el sacrificio por el cual se efectúa la conmemoración de «una unanimidad siempre arraigada, en último término, al homicidio de una víctima propiciatoria»<sup>130</sup>, que define en última instancia lo religioso. El sacrificio

---

<sup>127</sup> Op.cit. 117 – 166.

<sup>128</sup> Ibid. 164.

<sup>129</sup> W. Otto, *Los dioses de Grecia*, 2003; *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, 2007.

<sup>130</sup> R. Girard, *La violencia de lo sagrado*, 31998: 329.

—y como veremos en la tragedia está muy presente— opera la transferencia de la violencia constitutiva de la vida, del sexo, las relaciones sociales, tanto parentales como políticas, a un polo de condensación y sublimación de dicha violencia: la víctima propiciatoria que, como en el caso de los reyes sacrificados por el bien de su pueblo, en la tragedia sería el héroe o heroína.

Aunque el rito y su conglomerado de acciones simbólicas y el entramado mitológico con el trasfondo de las utilidades antropológicas que lo sostienen estén por debajo de la tragedia griega, tenemos nuestras reticencias sobre la vigencia de dicha conexión. El espectáculo, el peso de la moda, la creación de un gusto, una crítica literaria, la forma de competición con jurado y sus consecuencias en la forma de ganador y perdedores, todo ello apunta a que lo ritual estaba ya muy lejos de sus verdaderas virtualidades transformadoras del tiempo y el sentido cotidiano en un plano de mutación capaz de trascender el orden cultural, consuetudinario y social. El rito está en el origen de la tragedia, pervive en sus ejes y formas, pero ya no actúa con su poder alternativo a la realidad normalizada, a lo políticamente correcto y comercialmente boyante. La tragedia tiene su *ritualidad* pero ya no es el rito dionisiaco que la propició. En este desplazamiento, tendrá mucho que ver la reubicación (en dirección hacia la secularización del pensamiento griego) de lo religioso a partir de la preponderancia de lo político.

**b. Como un penique falso, siempre reaparezco; o con el Mito nunca se termina.**

En opinión de Werner Jaeger, estilísticamente hablando, «la tragedia es, por su material mítico y por su espíritu, la heredera integral de la epopeya. Debe su espíritu ético y educador únicamente a su conexión con la epopeya, no a su origen dionisiaco»<sup>131</sup>. No en vano, para Jaeger, la épica era la base de toda la educación superior griega. Y lo demuestra rastreando los registros trágicos de la *Iliada*, como lo sería la emergencia del destino individual de Aquiles por debajo de la trama heroica, hasta el punto de reconocerlo como una verdadera figura trágica. Junto al destino individual, también son trágicos en la *Iliada*, la consideración del dolor como fuente de conocimiento, la grandeza de enfrentarse a la muerte, la sumisión al destino, la lógica interna de la acción... y, ¿por qué no?, la expresión de la voluntad divina actuante a través de todas las motivaciones humanas, sin por ello restar protagonismo a la psicología humana. Como hemos visto, también en esta línea estaría Erich Auerbach. Y es que la genealogía mitológica de la

---

<sup>131</sup> W. Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, 2001: 55. Esta ascendencia mitológica confirmaría que la tragedia había nacido «en la esfera del pensamiento religioso»: 145.

tragedia era suministrada a través de la épica y sus argumentos, tramas y principios de conducta.

Como han sido muy numerosas y diversas las teorías explicativas del mito y sus funciones religiosas, filosóficas y literarias, amén de psicológicas, hemos de acudir a una síntesis y proponemos una desde el punto de vista de la teoría literaria, la que hace el crítico ruso Elezar M. Meletinski<sup>132</sup>. Aunque realiza su extraordinario estudio sobre el mito en orden a su relación con la literatura, no incide de manera específica en su posible responsabilidad progenitora respecto a la tragedia. Puede que sea porque, en opinión de Meletinski el mito es sobre todo narración y a la presencia del mito en la novela le dedica su atención, sobre todo a la novela del s. XX, con estudios sobre el «mitologismo» en Kafka, Joyce y Thomas Mann entre otros<sup>133</sup>. Y el caso es que, de lo que no duda este riguroso mitógrafo es de la relación del mito y el teatro (con la lírica), a través de la mediación del rito y dentro de la evolución de las leyendas:

La literatura —en particular, la narrativa— se asocia a la mitología desde un punto de vista genético, a través de dos géneros folclóricos: el cuento y la épica heroica. En el curso de los siglos, continuaron evolucionando muchos monumentos épicos y muchos cuentos, o bien fueron rercrados en forma de obra escrita. El teatro, y en parte la lírica, acogieron, por el contrario, elementos míticos desde el principio, a través de los ritos, las fiestas populares o los misterios religiosos<sup>134</sup>.

Constatada esta primera afirmación esencial, para nuestro interés por la tragedia, del magnífico estudio de Meletinski retenemos tres informaciones que nos parecen especialmente pertinentes. La primera de ellas es la consideración previa a toda posible interpretación de los mitos y de su presencia en cualquier forma literaria, de la existencia de un pensamiento mitológico en contraposición al pensamiento científico<sup>135</sup>. Esto nos recuerda el ya célebre, pero también discutido «del mito al logos» que postulara W. Nestlé, sin embargo, la transición de uno a otro polo no fue instantánea ni carente de matices, pues el mito y con él la religión habrían sobrevivido más allá de la supremacía del logos:

En cuanto se planteó, en efecto, al mito la *cuestión de la verdad* tuvo que quedar de manifiesto que su fantasía gráfica e imaginativa no coincidía con la realidad. Dada la tenacidad que es propia de todas las religiones, la ruptura no se produjo de todos modos repentinamente, sino que, apenas sentida al principio, la escisión entre el pensamiento mítico y el racional se consumó en el curso de mucho tiempo. Es imposible separar cronológicamente una edad del pensamiento racional de

---

<sup>132</sup> E.M. Meletinski, *El mito*, 1999.

<sup>133</sup> «El “mitologismo” en la novela del siglo XX» Ibid. Tercera Parte 261-350.

<sup>134</sup> Ibid. 263.

<sup>135</sup> Ibid. 155-168.



otra del pensamiento mítico; el modo de representación mítico-religioso persiste, especialmente entre la masa de la población, hasta fines de la Antigüedad<sup>136</sup>.

Siguiendo con Meletinsky, frente a la jerarquización lógica (relación causa – efectos) del pensamiento científico, el pensamiento mitológico se sostiene en una jerarquía de fuerzas basadas en el imperio de lo concreto y su efecto siempre personal. Mientras que el pensamiento científico realiza sus clasificaciones sobre la base de la contraposición de principios internos y la división en partes; su predecesor en el tiempo, basa las clasificaciones en las cualidades de los objetos externos y su descomposición en signos. Donde el pensamiento científico descubre afinidades, leyes y procesos; el mito presupone identidad, modelos y metamorfosis (transformación, que es precisamente uno de los patrones mitológicos por excelencia). Por último y no menos importante, especialmente para las tragedias que son imitación de acciones, el pensamiento científico parte de estructuras en las que aísla o determina acontecimientos. Por el contrario, el pensamiento mitológico parte de acontecimientos en los que halla estructuras determinantes.

La segunda cuestión que se debería tener en cuenta para hablar de la supuesta «desmitificación» realizada por la tragedia sería la de la «semántica» del mito<sup>137</sup>. Subraya Meletinski que el contenido esencia del lenguaje mitológico son las relaciones y más concretamente las pertenecientes a lo que él llama «lógica binaria», un dualismo de contraposiciones que generan códigos significativos y redes de significados. En particular la mitología griega también estaría basada en un dualismo esencial compuesto por un polo de armonía / cosmos y su contrario del desorden / caos. Se trata, una vez más del par apolíneo / dionisiaco, si bien en una tensión de íntima co - pertenencia, pues no se da el uno sin el otro. Como se verá, algo más difícil de comprobar y explicar es la especificidad dionisiaca de la mitología trágica.

Pero, además Meletinski recoge también dos precisiones sobre la mitología griega que todavía nos parecen más esclarecedoras: por un lado, su antropocentrismo, que además de la antropomorfización de los dioses, se plasma en un sentido direccional o intencional: la mitología griega se centra en el destino de los hombres. Esto le dará su fundamento propio a la intención social o política del mito en la que se fijarán especialmente las tragedias. Y, por otra parte, aunque sea muy de pasada, también se

---

<sup>136</sup> *Historia del espíritu griego* 41987: 22-23.

<sup>137</sup> *Ibid.* 217-246.

menciona algo que a nosotros nos parece especialmente importante para clarificar el contenido y el significado mitológico de la tragedia, que «en las figuras de los dioses olímpicos se encuentran numerosos residuos de totemismo, ctonismo, zoomorfismo, pero se trata sólo de restos relegados a la periferia y desplazados por el antropomorfismo»<sup>138</sup>.

No dudamos de la prevalencia antropocéntrica de la mitología griega, pero nos parece que alberga también un núcleo muy activo de elementos que no se reducen al dualismo, sino que operan de modo transversal y muy profundo por debajo de la tensión entre opuestos. Nos referimos a elementos como los oráculos, el simbolismo de algunos animales y de la caza, los sacrificios, el juramento, ritos funerarios y de paso, en fin, la propia máscara. Sería algo más relacionado con todo lo estudiado por Dodds (*Los griegos y lo irracional* 1986) y a lo que le han sacado un jugo muy fecundo los estudios de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet<sup>139</sup>. Y es que tal vez la tensión nunca haya que separarla de la ambigüedad:

Tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, conflictos en el hombre, el mundo de valores, el universo de los dioses, carácter ambiguo y equívoco de la lengua, todos estos son los rasgos que marcan fuertemente la tragedia griega<sup>140</sup>.

En tercer lugar, después de haber hecho una completa y razonada tipología de los mitos: protoantepasados, creacionales, etiología de la colectividad, estacionales, heroicos y ritos de paso<sup>141</sup>; Meletinski concluye, y nosotros con él, que «el fundamento de la mitología, pues, no lo constituye un mito heroico, sino cosmogónico, no una *quest*, sino una creación»<sup>142</sup>. Y, sin embargo, los mitos que subyacen a la tragedia son precisamente los heroicos y, muy en el subsuelo, los ritos de paso. Son mitos relacionados con la comunidad y la etiología de sus instituciones como respuestas colectivas a los conflictos que, sin embargo, siguen permaneciendo a pesar de las leyes (*Antígona*). Aquí sí prevalecería la *quest* según el modelo de Northrop Frye estudiado con mimo por el propio Meletinski<sup>143</sup>. Por eso, nos interesa especialmente para el caso de la tragedia y su hilazón

---

<sup>138</sup> Ibid. 243.

<sup>139</sup> J.-P. Vernant – F. Frontisi Ducroix, «Figuras de la máscara en la antigua Grecia», en J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*, 2002, 29-45; J.-P. Vernant, «El tirano cojo: de Edipo a Periandro»; «El Dionisos enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides» *Ibdi.* 47-69; 224-252. P. Vidal-Naquet, «Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo», «El *Filoctetes* de Sófocles y la efebía» en J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*, 2002, 137-161; 163-190.

<sup>140</sup> J.-P. Vernant, «Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega» en J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, 2002, 39.

<sup>141</sup> Ibid. 169-217

<sup>142</sup> Ibid. 217.

<sup>143</sup> Ibid. 102-113.

mitológica, la epopeya. «Está fuera de toda duda que el cuento nació del mito»<sup>144</sup>, hasta ahí lo tenemos claro, ¿y la epopeya?

Mientras que en el paso del mito al cuento el mundo mítico habría sido sustituido por la familia, en el caso de la épica el medio sustitutorio es la comunidad social, el clan, la tribu, la sociedad. Este desplazamiento nos ayuda no poco a situar la productividad interpretativa del mito épico en la tragedia y a confirmar su carácter político. Y el prototipo de mito épico sería el del héroe, que también sufre un desplazamiento de la épica arcaica a las epopeyas clásicas en el sentido de pasar del protohéroe fundacional al de más carácter histórico – nacional. En esta dirección, Meletinsky recoge la aportación de Henry Dumézil sobre las afinidades entre la ideología trifuncional de la mitología hinduista y la *Iliada*<sup>145</sup>.

Joseph Campbell<sup>146</sup>, que no falta en el repaso de las teorías sobre el mito de Meletinski<sup>147</sup>, aunque reconoce el origen ritual y mitológico de la tragedia y la comedia, niega sin embargo la aparente concordia y mutua pertenencia de mito y tragedia: «Ciertamente, en donde prevalece el modo mitológico la tragedia es imposible»<sup>148</sup>. Y ello se debería a que el mito está bajo la imprecisión formal del sueño. En opinión del antropólogo jungiano (adjetivo que a nosotros no nos echa para atrás), lo esencial del mito, entre otras características, es su circularidad, por la cual en el principio ya está el fin; ambos se anudan de manera reiterativa. En esto, la mitología sí sería trágica, pues las formas que la pueblan se ven arrastradas en ciclos recurrentes de principio, apogeo, destrucción y vuelta a empezar. Sin embargo, los mitos colocarían su interés en la corriente imperecedera, trasfondo de todas las formas y del que éstas surgen sin cesar. Y aquí ya se le escaparía a la mitología el sentido trágico, que para Campbell estaría más en esa secuencia evolutiva y destructiva de las formas, que en su ser imperecedero. Reflexiones interesantes para retener a la hora de romper una o dos lanzas en favor de lo trágico en otros géneros literarios y en otros formatos artísticos.

Pero, sigamos con el mito, de hecho, con el mito nunca se termina. Sí puede ser, o al menos es defendible, que lo trágico no sea tan afín a lo mitológico, aunque beba de sus narraciones: ocurre que tampoco lo histórico es totalmente ajeno al mito. Aquí

---

<sup>144</sup> Ibid. 247.

<sup>145</sup> Cfr. Ibid. 259.

<sup>146</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito* 1959.

<sup>147</sup> E. Meletinski, op.cit 64-66.

<sup>148</sup> Ibid. 245.

seguimos a Kerényi<sup>149</sup> que, como Campbell, también es próximo a Jung. Los mitos, cuya materia habla sobre todo de los dioses y lo que con ellos tiene que ver —incluidos el hombre y los héroes—, tienen un elemento formal literario gemelo del cuento y también un elemento histórico latente bajo la forma de *aitía* (origen, etiología). En el caso de los mitos bíblicos esto se reconoce comúnmente, incluso de manera explícita por los textos, como es el caso de *Génesis* 32 con motivo de cierto tabú alimenticio judío, pero también es así en la mitología griega y romana.

Ni lo trágico es tan —o sólo— mitológico, ni el mito es tan —o sólo— ahistórico. A estas dos apreciaciones, que nos interesarán para sacar el mayor partido trágico a la peculiar desmitificación de la epopeya en Eurípides, aún hemos de añadir una intuición de Kerényi en la obra citada. Aunque el autor se refiere al mito y al cuento, nosotros nos la apropiamos para la tragedia y lo trágico. Dice Kerényi:

Aquí se nos muestra, de una manera muy curiosa, la línea divisoria entre la mitología en el sentido más amplio (que incluye también la leyenda heroica) y el cuento. No reside ni en la materia ni en la forma, sino en la postura que se adopta ante ellos. Si la vida se funde por entero con el material transmitido y lo hace en grandes formas ceremoniales, en el culto o la guerra (pues entre los pueblos arcaicos también ésta era ceremonial), entonces se trata de mitología y leyenda histórica. Si las grandes ceremonias han quedado reducidas a una ceremonia mínima, a la de narrar y escuchar, y al final a la mera lectura, y la total entrega de la vida se ha convertido en un placentero olvidarse de sí mismo, nos hallamos ante un cuento, y en el caso de la mera lectura incluso ante una especie de novela<sup>150</sup>.

Hemos reproducido la cita hasta la mención de «una especie de novela», porque el presente trabajo también oteará en algunas relaciones colaterales la posibilidad trágica de la novela, como también hace en su *Mímesis* Erich Auerbach, y porque un servidor es partidario de la imprecisión en cuanto a los géneros, o al menos de la constancia de esa imprecisión, empezando por Homero, épico, pero también trágico, o Lucano y su poema narrativo, trágico por épico. Pero lo que nos importa del texto de Kerényi es la afirmación de que lo distintivo entre el cuento y la mitología es la postura o comportamiento que adoptan uno y otro ante materias y formas similares. Si no estoy equivocado, lo trágico también es un modo de comportamiento ante la misma materia de la que tratan la mitología, el cuento y todos los géneros existentes y posibles: la vida concreta y real de las personas, cuyo marco, heroico o no tanto, pasa a ser parte de una misma secuencia de

---

<sup>149</sup> K. Kerényi, *La religión antigua*, 1999, 13 – 26.

<sup>150</sup> *Ibid.* 19.

éxitos y fracasos. Como dice Lucano (*Fars.* I, 80) profetizando las teorías del decrecimiento: «Lo encumbrado se derrumba sobre sí mismo: éste es el límite de crecimiento que a la prosperidad han fijado los dioses».

Lo que ya no tengo tan claro, al menos todavía, es cuál sea ese comportamiento o postura en el caso de la tragedia. La mitología —según Kerényi— funde en grandes ceremonias la vida con el material sobre el que versa; el cuento la diluye en la lectura, hasta olvidarse de ella. Presumo que el modo trágico funde las formas, tramas y contextos en el sesgo irremediable de la vida, hasta el punto de que, pase lo que pase, cuenta que no podía ser de otro modo. Y que, por tanto, como dice Kerényi del mito y del cuento, lo que distingue a la tragedia no es tanto la materia, ni siquiera el tono «serio» (lo elevado de los personajes que diría Aristóteles), sino la postura que se adopta ante los hechos y su propio «tono» vital. Que los personajes de la tragedia, míticos o históricos o literarios, se rebelen o resignen, ni quita ni pone a esa grávida pero muy natural irreversibilidad.

El caso es que los mitos son empleados por los trágicos con notable libertad. Dice K. Reinhardt, refiriéndose a Sófocles, pero aplicable a toda la tragedia, que emplea una «mitología metafórica»<sup>151</sup> y ese en también mi parecer, que los mitos en el argumentario de las tragedias son más un punto de partida que de llegada; una excusa más que una explicación o una norma de sentido que se aplicara con devota fidelidad. Sin llegar a una transposición literal de la antropología de Lévi – Strauss, sí que pudiera ser verdad que los que pesan en las tragedias son más los «mitemas» que los mitos, propiamente leídos como dogmas o formulaciones cerradas de las creencias y valores griegos.

### **c. Y al final, siempre está Nietzsche.**

No era solo filología lo único que Nietzsche se propuso con *El nacimiento de la tragedia*<sup>152</sup>, al menos filología en el sentido clásico y académico del término. Y, sin embargo, con todos sus defectos, como dice Giorgio Colli<sup>153</sup>, y en contraposición al abuso del aparato crítico y el rodeo de las notas a pie de página, «Nietzsche logró su obra mediante un trabajo filológico excepcional», hasta el punto de que para el editor (junto con Montinari) de las obras completas de Nietzsche, en su famosa confrontación con Willamowitz, «sólo a uno de ellos le tocó el título de filólogo y de gran filólogo». Pero,

---

<sup>151</sup> K. Reinhardt, *Sófocles* 1991: 14.

<sup>152</sup> Nosotros utilizamos la versión de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 2000.

<sup>153</sup> G. Colli, *Apolíneo y dionisiaco* (2020) 51-52.

en todo caso, Colli se está refiriendo a la filología en un sentido más amplio<sup>154</sup>, y él mismo precisa que el enfoque de Nietzsche, además de filológico, era, sobre todo, estético.

*El nacimiento de la tragedia* apareció en 1872, tras unos estudios preliminares en los que ya se urdían las principales mimbres de esta obra y que se recogieron en dos conferencias pronunciadas en enero y febrero de 1870: *El drama musical griego y Sócrates y la tragedia*, y un estudio escrito en el verano de ese mismo año: *La visión dionisiaca del mundo*. En su introducción a la versión de Eduardo Ovejero Mauri, Carlos García Gual, con la autoridad filológica que le compete sentencia:

Una obra notablemente híbrida, con una tremenda capacidad imaginativa, indudablemente escandalosa para quienes se acercarán a ella como una sólida investigación filológica, en fin, un libro que tenía algo de centauro, como apuntó Nietzsche en una carta a su amigo E. Rohde («Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en la ocasión pariré centauros»)<sup>155</sup>.

No le faltaban pues razones a Willamowitz en sus críticas sobre el carácter de verdad científica, verdad histórico – filológica, de la primera obra Nietzsche<sup>156</sup>. Pero, al menos en cuanto a un estudio sistemático y meramente histórico – crítico, tampoco era eso lo que en realidad se proponía su autor. De hecho, él mismo reconocerá en su prólogo a la tercera edición (1886) que era un libro imposible, «con cuernos», más situado en los terrenos de la estética y la teoría de la cultura, y fruto de las propias vivencias, un libro juvenil sobre un tema senil: la tragedia griega, o de un modo preciso, sobre el enigma de esta forma de pesimismo en el pueblo jovial por excelencia. Pero, este motivo principal tiene un pretexto que es el contexto estético de la apuesta —por entonces, luego ya se sabe que Nietzsche renegó de Wagner— por la ópera wagneriana como una auténtica recuperación de la visión dionisiaca: vitalista por encima de todo y, por eso mismo, anticristiana en lo que el cristianismo tiene —en opinión de Nietzsche— de

---

<sup>154</sup> Ibid. 29-50.

<sup>155</sup> C. García Gual, introducción a F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*. Traducción de Eduardo Ovejero Mauri, Madrid 1943, 14. Para más información sobre la polémica filológica con motivo de esta obra: G. Colli, *Introducción a Nietzsche*, México 1983; *Apolíneo y dionisiaco*, Madrid 2020; S. Güervós, *Nietzsche y la polémica sobre «el nacimiento de la tragedia»*, Málaga 1994; R. Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*, Bogotá 2000. También la introducción de D. Sánchez Meca a F. Nietzsche, *Obras completas. II Escritos filológicos*, Madrid 2013. El número monográfico de *Estudios de Nietzsche* 17 (2017), especialmente los artículos de Joan B. Llinares, «Gestación y estructura de *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche» *ibid.*. 63-81 y M. A. de Barrenechea, «Ensayo de autocrítica: Una perspectiva genealógica sobre la primera obra de Nietzsche» *ibid.* 31-42. También la revista *Hybris* en su número especial del año 2014, vol. V, «El arte de Dionisos» incluye estudios pormenorizados de NT.

<sup>156</sup> Juicio que se verá confirmado, entre otros, por Ziegler: Cfr. Diego Mariño Sánchez *op. cit.* (2014) 129, nota 34, aunque el propio autor que lo referencia dice que quiere combatir dicha idea, si bien no queda del todo refutada en su magnífica revisión de la recepción historiográfica de lo dionisiaco.

contraposición con la vida, de negación, de ser la «antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo»<sup>157</sup>

El corazón de toda la visión nietzscheana es la tensión dialéctica, que de hecho se da también en la tragedia, entre el espíritu dionisiaco y el apolíneo, tal y como ya se apuntara desde Winkelmann, y que, en opinión de Nietzsche, consiguió fusionar sobre todo Esquilo. Por cierto, que George Steiner asegura que Nietzsche extrajo esta dicotomía de la versión de Antígona de Hölderlin<sup>158</sup>. La fina intuición lectora de las culturas ya fuera la antigua o la suya, de Nietzsche va bien encaminada en su contraposición entre Apolo y Dionisos. Según Lesky:

debe considerarse como un verdadero descubrimiento el comprobar que en la configuración de determinados rasgos de estas dos divinidades se revela la dualidad (entre la iluminación del espíritu y consumirse en el fuego del sentir apasionado, ambas cosas se hallan profundamente arraigadas en el carácter griego).

Pero un poco más adelante dirá también Lesky que

esta tensión tan extraordinariamente importante para toda la creación artística de los griegos y para el misterio del arte helénico, hunde profundamente sus raíces en la historia del origen del pueblo griego, en la heterogeneidad de los elementos que en él se encuentran reunidos»<sup>159</sup>.

Vaya de antemano mi seria duda de que dicha tensión sea solo una realidad cultural y antropológica, sino también y muy especialmente un constructo conceptual, un artefacto hermenéutico, como el del par *mito – logos* que hiciera popular Nestle. No obstante, estos troquelados interpretativos son bien útiles para condensar y destilar posibles significados (interpretaciones) de fenómenos muy diversos y polisémicos. Pero, su lectura a cierta distancia y con la sobriedad que viene tras el periodo de atracción por las sentencias enigmáticas que se proponen para resolver otros enigmas, nos hace compartir en gran medida la crítica que Paul de Man le hará en *Alegorías de la lectura*<sup>160</sup>. Después de confirmar que *El nacimiento de la tragedia* es un claro ejemplo de una lectura genética de la literatura y la cultura, dictamina que Nietzsche es preso de su propia retórica, por la que su análisis es más literario que propiamente filosófico. Por otra parte, dicha retórica está plagada de continuas contradicciones internas que, junto con la inclusión «demagógica» del lector en el discurso, como una subrepticia *captatio*

---

<sup>157</sup> NT 33

<sup>158</sup> *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Gedisa, Barcelona 2000: 93

<sup>159</sup> A. Lesky, op. cit. 2009, 49.

<sup>160</sup> P. de Man, *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Madrid 1990. Dedicada a Nietzsche tres capítulos, c. 4 «Génesis y genealogía» (que está centrado en el análisis del NT; c. 5 «Retórica y tropos» y c. 6 «Retórica de la persuasión».

*benevolentiae*, no serían sino la muestra de su artificio teleológico, por el cual, el fin previsto de antemano (la dialéctica dionisiaco – apolíneo), guía y fuerza el desarrollo de las diferentes valoraciones hasta incurrir en no pocas falacias. Hasta el punto de que, sin miramientos por su carácter claramente contra – cultural por no ser nietzscheano en tiempos que nunca han dejado de serlo, llega a hacer esta valoración:

Y el conjunto de valores desplegados con tanta prominencia en *El nacimiento de la tragedia* — una teoría melocéntrica, la conciencia pan – trágica del yo y la visión genética de la historia— aparecen cuando son expuestas a la claridad de una nueva luz irónica como figuras huecas<sup>161</sup>.

Y todavía más demoledor e irreverente para nuestra inevitable condición de albaceas de esos bienes raíces que el propio Nietzsche le comunicó a Rhode como su auténtica posesión, la aparente dicotomía entre Dionisos y Apolo, entre la tragedia y Sócrates, de esa «curiosa metafísica del arte» que es *El nacimiento de la tragedia*, apostilla Paul de Man sobre la retórica nietzscheana: «El discurso de *El nacimiento de la tragedia* es en realidad una arenga que combina el poder seductor de una narrativa genética con la complicidad retórica de un sermón»<sup>162</sup>. Aquí, una pausa dramática.

Dicho lo cual, a Nietzsche, el Jano conceptual de lo apolíneo y lo dionisiaco le permite hacer conectar la tragedia y el pensamiento griego con el problema de reconciliarse con la faceta amarga de la vida, sin por ello ser unos amargados y odiarla, que es lo que le achaca al cristianismo y por lo que habló del «pesimismo de los griegos» frente al optimismo occidental, sobre todo, cristiano. El medio para ello fue ir más allá de lo apolíneo —valga decir racionalista— a través de la música y la tragedia, que serían propiamente fuerzas dionisiacas. Él lo tiene claro, en sus principios, «según una tradición irrefutable, en su forma más antigua la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dionisos»<sup>163</sup>.

Sin embargo, el mismo Nietzsche dejará constancia de que la tragedia griega, en parte por la influencia del racionalismo individualista y optimista de Sócrates, causante éste de la muerte de la tragedia, ya había empezado a dejar de ser ese «coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes»<sup>164</sup>. Esta productividad racionalista se aprecia, según Nietzsche, ya en los prólogos de Eurípides, autor que para él representaría el triunfo de la cultura socrática dentro del escenario trágico. Y así, *El*

---

<sup>161</sup> Ibid. 125.

<sup>162</sup> Ibid. 116.

<sup>163</sup> NT 99

<sup>164</sup> NT 87.



*nacimiento de la tragedia* quiere al fin, dar cuenta de la muerte de la tragedia, de por qué su espíritu sucumbió al optimismo racionalista y hoy permanecería sepulta bajo las otras formas de optimismo, para Nietzsche de imposturas, como serían todas las que él vituperó en su ácida crítica de la cultura occidental: el cristianismo, la razón y la moral ilustradas, el arte alejado de la vida, la idea del progreso...

En una frase de esas que suenan como el oráculo de Delfos, Foucault decía que «todo Nietzsche [es] una exégesis de algunas palabras griegas»<sup>165</sup> Y para rematar la finta, Paul de Man cita el siguiente colofón de Gilles Deleuze refiriéndose al *Nacimiento de la Tragedia*: «Sería en última instancia, el último libro de Nietzsche»<sup>166</sup>. Como un oráculo y no como un análisis habrá que entender ambos avisos a navegantes. Pero sí que es cierto que *El nacimiento de la Tragedia* formula el núcleo originario de su análisis cultural y su prospectiva filosófico – moral, haciendo del origen, significado y declive de la tragedia un emblema de su programa interpretativo de la cultura occidental. Y si esto lo pudiéramos buscar en algunas de sus citas de los griegos, yo me quedaría con una que hace de Anaxágoras: «Al principio todo estaba mezclado: entonces vino el entendimiento y creó el orden»<sup>167</sup>. El filósofo alemán hará lo posible por descomponer ese orden y reencontrar la «*voluntad* helénica para poder vivir en absoluto»<sup>168</sup>.

Pero, además de su bagaje clásico, como es sabido, en la genealogía de la genealogía nietzscheana de la tragedia está con mérito propio Schopenhauer. Sin embargo, la evidente y confesa influencia de Schopenhauer en la visión trágica de Nietzsche sería revisada años después (1886) por el propio Nietzsche en «Ensayo de autocrítica»<sup>169</sup>. Allí queda claro que, a pesar de haber heredado de Schopenhauer la matriz del dualismo formado por lo apolíneo y lo dionisiaco, como trasunto el par voluntad – representación, su visión de lo trágico no era la de Schopenhauer:

¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación» -dice en *El mundo como voluntad y representación* II, 495 —«es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, *no son dignos* de nuestro *apego*: en esto consiste el espíritu trágico—, ese espíritu lleva, según esto, a la resignación» ¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dioniso a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo! (NT 34-35)

---

<sup>165</sup> *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid 2006<sup>4</sup>: 291

<sup>166</sup> Ph. Lacoue – Labarthe, «Detour» *Poétique* 5 (1972) 52, cfr. P. de Man, op.cit. 1990: 105

<sup>167</sup> Diógenes Laercio II, 6. Cf. *NT* 118)

<sup>168</sup> *NT*: 252.

<sup>169</sup> Publicado junto a *El nacimiento de la tragedia* en la versión de Andrés Sánchez Pascual: 2000: 25-38.

Hay que señalar que este distanciamiento del pesimismo de lo trágico schopenhaueriano, así como del romanticismo, el nacionalismo (¡Wagner!) y otras especies modernas, también la democracia, (ea, todo no podía ser), tiene, precisamente, para Nietzsche, reminiscencias más auténticamente helénicas que la resignación. Se trataba de confirmar el vitalismo esencial que Nietzsche encontraba en lo más puro del pensamiento griego y que con tanta fuerza había afirmado en *El nacimiento de la Tragedia*.

Y aunque no como antecedente genealógico, pues lo leyó en el último periodo de su vida, junto a los griegos y, con sus serios matices, Schopenhauer, para comprender lo trágico en Nietzsche también es fuerte el paralelismo con Dostoievski (1821 - 1881)<sup>170</sup>. Así lo pone de relieve Lev Shestov, para quien ambos autores, el filósofo y el novelista son los representantes de una verdadera filosofía de la tragedia<sup>171</sup>. Junto a las lecturas de Schopenhauer, los griegos, monografías de filología y sobre la religión, los símbolos y los mitos, que Nietzsche trabajó arduamente para la elaboración de su primera obra, también estaba la poesía de Hölderlin<sup>172</sup>.

Pero lo que Shestov saca a la luz es la profunda afinidad entre la visión trágica de Nietzsche y la reivindicación —no menos trágica que su sujeto— del hombre del subsuelo de Dostoievski. El propio Nietzsche reconoce esa afinidad en algunas de sus cartas. Shestov ve esta afinidad en que ambos autores son representantes de la filosofía de la tragedia, la que se hace desde y por «el hombre más feo del mundo» (referencia a *Así habló Zaratustra*). Más allá de las consideraciones particulares que ejemplifican esta hermandad entre el novelista ruso y el filósofo alemán, como es el caso del rechazo del bien moral y la verdad teórica en favor de la verdad de la vida y loa moral trágica, valoramos el modo en que Shestov los pone en diálogo y, al hacerlo, dialogan la filosofía y la literatura como dos registros de esa común filosofía de la tragedia.

---

<sup>170</sup> Para el seguimiento de la presencia de Dostoievski en la correspondencia de Nietzsche y una valoración de su «afinidad»: P. Stellino, «El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche» *Contrastes XIII* (2008) 79 – 99. Entre otros datos, resulta curioso que Nietzsche valore el carácter casual, debido a la intuición, de su encuentro con Dostoievski, como lo fuera también, según él, el conocimiento primero de Schopenhauer: Carta a Oberbeck, cfr. P. Stellino p. 80.

<sup>171</sup> L. Shestov, *Dostoievski y Nietzsche. Filosofía de la tragedia* 2022. Traducción de Alejandro Ariel González.

<sup>172</sup> M. A. de Barrenechea, op.cit. 2017: 66.

## ***2. Lo trágico es cosa de dioses. Las implicaciones religiosas de la tragedia.***

Ni que decir tiene que el interés —a veces casi obsesión— por la tragedia griega y su presencia en nuestra cultura, rebasa el mundo de la literatura y alcanza un estatus de reflejo difuso de nuestra historia compartida, como herederos del mundo grecolatino. Tal vez por esa sombra alargada con la que se mira y se lee la tragedia, pueda verse en ella lo uno y lo contrario, muy especialmente en su relación con lo religioso. Pero, en cualquier caso, siempre leída como mucho más que un género literario. Por ello, no nos ocupamos aquí de sus aspectos técnicos, del contorno que ya Aristóteles dibujara en la *Poética* con una precisión discutida, pero siempre tenida en cuenta. Más que las precisiones técnicas, sí que nos interesa de la fórmula aristotélica su afirmación —más bien negación— de que no son los personajes sino la acción, la fábula o la trama, lo que cuenta para el género trágico y por eso el estagirita la comparaba con la epopeya, en ser ambas imitaciones de un tema «serio» (*Poética* 1449b). Y una acción que está inscrita en otra mayor, la del mito o la épica mítica, de los que los argumentos de las tragedias son, en su pretendida unidad y clausura, partes, momentos que pertenecen al gran ciclo de los dioses, héroes y su esfera fundacional de la vida en la *polis* y de la historia de la Hélade.

No es de extrañar pues, que una de las piedras de toque en la interpretación del significado y la esperanza de vida del género trágico sea la cuestión de su relación con lo divino y con el ateísmo, o por lo menos la purificación de lo religioso por la vía de una cierta racionalización, como se predica especialmente de Eurípides, pero también, por ejemplo, del *Prometeo* y las *Euménides* de Esquilo. Independientemente de que se tense más la cuerda entre ambos extremos y se apueste por uno de ellos, por la religiosidad inherente a la tragedia o por su efecto secularizador, se trata de una cuestión intrínseca a la pregunta por su naturaleza y función social. Es en este punto, lo anticipamos ya, donde Stefan Hertmans quiere ampliar, si no superar, la interpretación de Steiner en el sentido de una permanencia de lo «tragédico», aunque bajo cierto mutismo derivado de múltiples factores, algunos propios de nuestra cultura y otros exigidos por la complejidad de niveles de la tragedia y su irremisible lejanía. Lo que en el texto se calla, no desaparece, puede permanecer de un modo imperceptible pero determinante. Esta latencia de lo no dicho, sea lo que sea, tal vez, explique en parte la irrupción, aparentemente contradictoria, del pathos religioso y mitológico en las *Bacantes* de Eurípides.

Ya hemos visto y les daremos una vuelta más, las posibles raíces rituales y mitológicas de la tragedia, también habremos de considerar el papel que le corresponde a

Dionisos, así como otras formas menos explícitas de religiosidad subyacentes a las más explícitas de los mitos y el culto público. También haremos alguna precisión sobre las particularidades al respecto de cada uno de los tres grandes trágicos. Pero, como resultado final de esta aproximación a la dimensión de la tragedia ática del s. V AC, deberemos reconsiderar qué cosa era la religión helénica y cómo ésta se hacía presente en las diferentes esferas de la vida de las polis.

Aquí es de rigor citar que conocemos la tesis de Steiner según la cual es precisamente la postulación de lo divino, lo que da contenido al decir, especialmente al decir de la creación artística (*Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* 2001), pues la «armazón» de la *poiesis* es «en un sentido amplio» teológica, por lo cual hasta ahora lo religioso ha sido un presupuesto de la creación artística y está por ver si lo será el ateísmo (*Gramaticas de la creación* 2001). Tesis sobre la que no es este el lugar para opinar, pero que, además de ayudarnos a valorar en su justa medida, y no solo en sentido histórico – genético, la importancia del factor religioso en la comprensión de la tragedia, ayuda a entender otras afirmaciones del autor que sí nos interesarán aquí.

#### **a. Entre el rito y el mito... y más allá de ambos.**

«¿Y esto qué tiene que ver con Dionisos?» parece ser que se preguntaban ya los atenienses, en parte con socarronería, desde el comienzo de las representaciones trágicas con motivo de las fiestas de Dionisos. Sobre las fuentes de este antiguo proverbio ateniense («nada que ver con Dionisos», οὐδὲν πρὸς τὸν Διονύσιον), recogido en la *Suda*, así como en Zenobio (V. 40) y Plutarco (*Symp. Quaest. Moralia 615a*), hay un prolijo debate<sup>173</sup>. Más por curiosidad y afición a la pervivencia escrita de lo oral, reproduzco aquí el texto de la *Suda*:

Nada que ver con Dionisos. Cuando Epígenes de Sición hizo una tragedia para Dionisos, algunos dijeron esto. De ahí el dicho. Pero mejor de este modo: anteriormente, los que escribían para Dionisos competían con aquellas obras que también se llamaban “satíricas”. Pero, más tarde, al pasarse a escribir tragedias, se volvieron poco a poco hacia los mitos y las cuestiones históricas, sin hacer ya mención de Dionisos. Por este motivo también dijeron eso.

Y Cameleón en Sobre Tespis cuenta algo semejante, y Teeteto en Sobre el dicho, cuenta que Parrasio, el pintor, cuando competía en tierra de los corintios hizo un Dionisos hermosísimo. Y los que veían las obras de sus rivales, que quedaban muy por detrás, y el Dionisos de Parrasio, decían: “¿Qué tienen que ver con Dionisos?”. Para aquellos que dicen tonterías que no se ajustan al tema propuesto.

---

<sup>173</sup> J. J. Winkler – F. I. Zeitlich (eds.) *Nothing to do with Dyonisos? Athenian drama in its social context*. Princeton University Press, Princeton 1990, 3. Cfr. A. Lesky 1983, 19-20, nota 105 (p. 420).

Y además: cuando uno dice que Corebo es Odiseo, el astuto. Sin embargo, si no aportas ningún ejemplo para esto, conduces un perro a la cuadra y no llevas nada a Dionisos. (Suda, letra «o», 806,1)

El significado religioso de la tragedia, además de su contexto temporal (las ya citadas celebraciones en honor del dios de la transgresión controlada) y espacial (el teatro de Dionisos al pie de la acrópolis, con las representaciones presididas por su sacerdote), es tan oscilante como las valoraciones sobre el origen y el final de la tragedia. Y ello no sólo por la línea aparentemente ascendente del escepticismo religioso que va de Esquilo a Eurípides, con el remanso más tradicional de Sófocles. También es sinuosa la distinción del verdadero sentido religioso que tenían los mitos evocados, la teología subyacente a los mismos y la vigencia o caducidad en tiempos clásicos del fervor práctico a los dioses. Que Atenas anduviera preocupada por el delito de *asebeia* no muestra tanto lo primero —el fervor religioso— cuanto quizás la preocupación por su declive.

Nos parece de rigor poner en cuestión, al hilo de la relación de la tragedia griega clásica con la religión, el optimismo religioso del que hace gala Walter Otto<sup>174</sup> y que, sin embargo, ha calado culturalmente en la visión actual de la religión griega. El politeísmo axiológico postmoderno me parece indiscutible y, salvo que haya una hecatombe totalitaria, irreversible. Pero que de la religión politeísta de la Grecia clásica se desprenda una feliz convivencia del hombre con la naturaleza y los dioses es algo que la tragedia se encarga de desmentir. Así lo vio, muy romántico en ello, Nietzsche cuando motiva *El nacimiento de la tragedia* en la respuesta a la pregunta por la presencia del pesimismo, lo feo y lo triste en el hombre griego, como contraparte de su voluntad jovial. Lo que no le vamos a discutir ni a Otto, ni a Dover<sup>175</sup> ni a tantos otros es que la religión griega era muy creativa, pujante en su versatilidad y peculiarmente ambigua, abierta y flexible en sus formulaciones teológicas o doctrinales —mitológicas— para poder generar una pluralidad, hasta la contradicción, de interpretaciones teóricas y culturales. De ahí a que, como dice Dover<sup>176</sup>, los griegos fueran «agnósticos» en un sentido amplio del término, creo que va una distancia más a favor del fervor de Walter Otto que de este último autor.

Ya hemos hecho referencia a los orígenes rituales y, por ende, sacrificiales de la tragedia. En opinión de Segal<sup>177</sup> el sacrificio, que ocupa un lugar central en muchas

---

<sup>174</sup> Walter Otto, *Los dioses de Grecia*, Madrid 2007.

<sup>175</sup> Henneth J. Dover, *Actitudes religiosas y morales de los griegos*. AA.VV. *Diccionario de la Literatura I. El mundo antiguo 1200 AC – 600 DC*. Madrid 1988, 67-83.

<sup>176</sup> *Ibid.* 67-68.

<sup>177</sup> Ch. Segal, *Tragedia y sociedad griega*, en AA.VV. *Akal. Historia de la literatura I. El mundo antiguo (1200 ac – 600 dc)*, Madrid 1988, 197-198.

tragedias, entre ellas *Las Traquinias* y *Edipo Rey*, pero también la optimista *Alceste* y la no tan optimista *Bacantes*, constituye la mediación más importante en el sistema de relaciones entre el plano divino y el humano, el sacrificio restaura el orden alterado y robustece la relación jerárquica entre dios, hombre y bestia. Conforme a la mecánica del sacrificio en la religión griega, los dioses inmortales reciben el humo, los mortales se alimentan de la carne, el animal queda desestructurado y desaparece a favor de ese orden que establece la división entre lo civilizado —el acto de asar— y el salvajismo: la carne cruda.

Pero, si el sacrificio separa a los dioses de los hombres y a estos de las bestias, al tiempo abre a los hombres una vía de acceso a lo divino y una brecha de irrupción de estos en el reino de las causas segundas. En la tragedia el orden de las relaciones se ve violentado y debe ser reedificado, a tal fin se dedica el sacrificio. «La importancia central del sacrificio como expresión simbólica de tal sistema, explica en parte por qué corresponde al sacrificio y sus distorsiones o inversiones un papel tan importante en la tragedia»<sup>178</sup>.

Otra tesis en favor del peso del rito en los orígenes de la tragedia la aporta Giorgio Colli. Y es que el co – editor de las obras completas de Nietzsche y autor de una versión propia de la filosofía pre – socrática (que él prefiere llamar «sabiduría griega»<sup>179</sup>) relaciona el culto a Dionisos con los ritos místéricos de Eleusis. Y la influencia del mito dionisiaco en la tragedia tendría que ver más con el trance místico que alcanzaban los iniciados a los misterios, que con el argumento del propio mito. Así lo había dicho ya en su obra *El nacimiento de la filosofía*, donde propone su propia teoría sobre el origen del culto a Dionisos<sup>180</sup>. Y una de sus etapas fundamentales y más próxima a la tragedia ática está marcada por el papel de revelador que tiene Dionisos, junto a Orfeo, en los ritos iniciáticos de Eleusis: «Y quizás ese aspecto teatral, dramático, de los misterios nos ofrezca otra vía para explorar el origen de la tragedia griega»<sup>181</sup>. Ascendencia que Colli ve confirmada en la noticia del proceso contra Esquilo por revelar los secretos de los misterios eleusino, el *arcano*. Pero que tiene su mayor fundamento en el carácter dramático de la primera parte de la iniciación —pues la etapa final y suprema era la visión, la *epópteia*— así como en el papel central y originante de los misterios de Dionisos, como

---

<sup>178</sup> *Ibid.* 197.

<sup>179</sup> *La sabiduría griega I. Diónisos. Apolo. Eleusis. Orfeo. Museo. Hiperbóreos. Enigma*, Madrid 42011.

<sup>180</sup> G. Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Madrid 1977: 19 – 29.

<sup>181</sup> *Ibid.* 28.

lo probarían los textos que Colli selecciona en la sección dedicada a Eleusis de *La Sabiduría griega*<sup>182</sup>. Este autor defiende, que los misterios, con su soporte mitológico y su mediación ritual, constituían una vía de conocimiento, «una fiesta del conocimiento», puesto que la «visión» a la que daban acceso no podía reducirse a la mera visión de los objetos sagrados y las imágenes de los dioses, sino, como dice Píndaro, del fin y el principio de la vida, tal y como Zeus se lo dio<sup>183</sup>. Consideración, esta, que no deberíamos olvidar cuando hablemos del carácter cognoscitivo de la tragedia y del verdadero alcance de su componente «ilustrado» y desmitologizador.

Porque, si el rito está en los orígenes de la tragedia, el mito es su par inseparable. Hay una larga diatriba sobre el orden de precedencia entre ambos. No es este el lugar para la revisión de este debate. Aunque siempre bajo su hipótesis de la centralidad del sacrificio, creo que acierta Girard cuando sugiere que la relación mito - rito habría que abordarla dentro de una teoría integral sobre lo religioso<sup>184</sup>. En un tratamiento monográfico<sup>185</sup>, el antropólogo francés insiste en la dificultad para cifrar el significado de los mitos, sin que ello le impida redundar en su propuesta de ver en la víctima propiciatoria, «el chivo expiatorio», una fuente común a toda la mitología.

En esta línea de enfoque integral del mito con el resto de los aspectos religiosos, con el culto, como un todo inseparable, pero superando el apego freudiano de Girard, Walter Otto resalta la capacidad de la mitología para revelar e insertar en la vida del hombre lo divino como una realidad diferencial<sup>186</sup>. Otto habla de tres grados en esta revelación de lo divino, y pienso que los tres son claramente identificables también en las representaciones trágicas: la elevación de la mirada a los cielos o plano divino, que supondría un marco previo y global para encuadrar la inmensa diversidad de circunstancias y los choques entre principios y valores; la acción que realiza, ejecuta pero también transforma; y la palabra o relato que permite su fijación y transmisión, pero que, como hemos visto anteriormente, no clausura su polisemia, la diversidad de interpretaciones. Por esas tres implicaciones, la tragedia estaría relacionada con el mito de forma bastante más profunda que en el supuesto de una mera oportunidad argumental.

---

<sup>182</sup> Op. Cit. 97 – 121.

<sup>183</sup> «Dichoso el que entra bajo tierra, después de haber visto estas cosas; conoce el fin de la vida y conoce su principio, el que Zeus le dio» Píndaro, fr. 137, cfr. Colli, *La sabiduría griega I*, 42011: 99.

<sup>184</sup> R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, 1998, 111.

<sup>185</sup> R. Girard, *El chivo expiatorio*, «¿Qué es un mito?» 2002:35-63.

<sup>186</sup> Op. Cit. 29-34.

## **b. Dionisos o el caos que recompone el orden sin disolverse en él.**

En esta primera clave filosófica (y teológica por la naturaleza de su contenido) de la tragedia hay que citar por derecho propio al dios en cuyo honor se celebraban los certámenes trágicos y que prestó al desarrollo de la forma trágica algo más que remotos rituales. Ya hemos dejado constancia de que a las evidencias fácticas de la relación de la tragedia ática con Dionisos (se estrenan en un festival en honor a Dionisos, en el teatro de Dionisos, ante la estatua entronizada en un altar del dios y bajo la presidencia sacerdotal...) se contraponen el hecho no menos contrastado de la ausencia de referencias dionisiacas en el argumento de la inmensa mayoría de las tragedias conservadas, con la excepción muy significativa de las *Bacantes* de Eurípides. De las no conservadas de Esquilo sí tenían temática relacionada con Dionisos *Sémele*, *Las nodrizas de Dionisos*, la trilogía *Licurgia*, *Las xandrias* y *Penteo* que es la paralela de *Las Bacantes* de Eurípides<sup>187</sup>. Y, desde luego que no faltan alusiones a la mitología de Dionisos aquí y allá, a su culto y a los lugares relacionados con él. Entre todas las cuales destaca el himno cuasi litúrgico de *Antígona* 1115 – 1154, que es una invocación en toda regla al dios «de las numerosas advocaciones».

Todo lo cual no quita para que con Albin Lesky hayamos de concluir que estos dramas forman solo una pequeña fracción de la imagen completa de la tragedia tal como la conocemos, y que a pesar de muchos intentos uno no puede hablar de un mayor énfasis en el material dionisiaco, incluso para el período anterior. El tema de la tragedia, por más que podamos rastrearlo, es la saga del héroe.<sup>188</sup>

Pero, de esta llamativa contradicción que supone la ausencia dionisiaca en la temática de los dramas celebrados en honor de Dionisos, a la afirmación de que, a partir del ditirambo y su progresiva dignificación temática «casi de un modo accidental el culto de Dionisos queda imbuido de una tónica épica, y ésta a su vez, se aplicó con enorme gravedad a los problemas contemporáneos»<sup>189</sup>, va un gran trecho. Ese «de un modo casi accidental» chirría con la ingente investigación sobre las relaciones de la tragedia con Dionisos<sup>190</sup> y, más si cabe, con la interpretación filosófica a partir de Nietzsche. Sin necesidad de caer en un reduccionismo etnológico, estamos más dispuestos a creer que

---

<sup>187</sup> P. Henríquez Ureña en su prólogo de *Esquilo. Tragedias completas* (1973) 9.

<sup>188</sup> A. Lesky, *Greek tragic poetry* (1983) 20 y continua mostrando como la temática heroica se habría fusionado con la representación dionisiaca.

<sup>189</sup> C. M. Bowra, *Introducción a la literatura griega* (2007) 162. Para S. Critchley, ni «accidental», entra la tragedia y el culto a Dionisos no hay relación alguna.

<sup>190</sup> A. Lesky, op.cit. 18-20.



las relaciones entre el mito, el rito, las formas líricas empleadas en ambas formas culturales y el desarrollo de la tragedia bajo el patronazgo de Dionisos hay algo más complejo y decisivo que un mero accidente.

Aunque ya he manifestado mi escepticismo respecto a cierta recuperación virginal de la religiosidad griega por parte de Walter Otto, su monografía sobre Dionisos<sup>191</sup> cuenta con la información y la sugerente capacidad de su autor para las relaciones y las interpretaciones como para valernos de *teopompo*. Su principal —y yo creo que acertada— garantía es su opción por suponer que debajo del culto y los mitos hay un hecho, una realidad previa, que es la manifestación de la divinidad, éntiendase como se entiendan manifestación y divinidad. Coincide con Schelling —y yo con los dos— que no es buen principio epistemológico reducir la religión a nuestro propio horizonte mental, sino proceder a la inversa, ampliar nuestros esquemas para hacer lugar a una realidad que no siempre puede explicarse con enfoques reduccionistas y adaptacionistas. Como por ejemplo lo es el enfoque funcionalista que resuelve el misterio por el efecto y las utilidades que se le aprecian psicológica o sociológicamente. «La noción de utilidad, por muy tempranamente que se ligase con el acto de culto, siempre es secundaria y no ayuda a la comprensión de su origen»<sup>192</sup>.

El caso es que Walter Otto sólo le dedica a la relación de Dionisos con la tragedia un brevísimo apartado —y conclusivo, pues cierra el libro—<sup>193</sup>. Y aunque reconoce que «la grandeza de la idea de Dionisos pervive en la tragedia», no saca demasiadas conclusiones al respecto. Sin embargo, en mi opinión, su intuición no le traiciona y, además, le da la razón Aristóteles: lo trágico de la tragedia lo aporta el contenido mitológico. También precisa que lo específicamente teatral, la representación en el escenario acentúa el carácter de presencia de lo divino, de «inmediatez», que en Dionisos es advenimiento. Es esta verdad, más que los temas de la nostalgia y el sufrimiento, la que funciona en un primer momento en la tragedia para que ésta sea lo que es.

Pero, aunque Walter Otto le dedique en esta monografía dedicada a Dionisos tan poco espacio a la tragedia sí reconoce que «a su servicio divino le correspondía el drama actuado que ha enriquecido al mundo con otro milagro más del espíritu»<sup>194</sup>. Por eso, y su reconocimiento especulativo por parte de Nietzsche, hay que detenerse en quién era

---

<sup>191</sup> *Dionisos, mito y culto* 1997.

<sup>192</sup> *Ibid.* 35.

<sup>193</sup> *Ibid.* 151-152.

<sup>194</sup> *Ibid.* 43.

Dionisos y qué representaba en la vida religiosa y cultural de los atenienses. Nos advierte Otto de que hay que superar la visión de este dios sólo como el santo patrón del vino y sus bebedores. Tampoco le convence la identificación reduccionista con la divinidad de la vegetación y las interpretaciones en clave funcionalista que se derivarían de este aspecto. Dionisos es también el «frenético», cuya presencia enloquece a los humanos. Rodeado de mujeres poseídas por su espíritu liberador (René Girard insiste especialmente en esta dimensión del culto dionisiaco), ruidoso, provoca y le sigue la baraúnda y el estruendo; de hecho, uno de sus sobrenombres es *Bromio*, el del trueno. Y es también el compañero de los muertos (aquí hay que quitarse el sombrero por la sagaz relación que hacía Ismail Kadaré entre los ritos funerarios y el origen de la tragedia, así como por la tesis de Nicole Loraux sobre la tragedia como un oratorio fúnebre que pone voz a las razones y derechos del duelo). Su embriaguez —en todos estos místéricos sentidos— comportaba un punto de persecución, pues también es el dios sufriente y moribundo. Luego, tenemos una multiplicidad de significados que, para Otto, oculta una profundidad insondable, que no lo será menos para sus implicaciones trágicas.

Tampoco está de acuerdo Walter Otto con la hipótesis que, como reconocía Pohlenz, sitúa el origen del culto a esta divinidad fuera del solar helénico, ya sea Tracia (Erwin Rohde, A. Rapp), Frigia y Lidia (Willamowitz) o ambas procedencias (Nilson). A su favor cita la creencia de los propios griegos en la antigüedad de su culto. Según Tucídides, las Atesterias o «viejas Dionisas» eran comunes al tronco jonio y, por tanto, a su división y migración. Incluso postula que en Delfos el culto dionisiaco fuera anterior al de Apolo. Homero, aunque no le dé mucha importancia, conoce a Dionisos. Es en la *Iliada* donde aparece como «frenético» y sabe de su persecución y desaparición en el mar (de ahí tal vez la procesión en barco, como la de Esmirna), así como su relación con el vino. No obstante, la presencia de Tracia en la historia de este culto y su mitología es muy importante, pero Otto se decanta por la raigambre ancestral del culto dionisiaco en el propio solar y ser griegos.

Pero la relación de Dionisos con la tragedia, además de su posible carácter patrio y no importado (Lesky reconoce ciertos derechos al origen dorio), está más en los aspectos culturales que acompañan la vivencia por parte de la religión griega de los diferentes y muy complejos lazos mitológicos. Un dios que muere y resucita —desde su nacimiento doble— y que por tanto es el dios que viene, que aparece, rasgo que resulta muy próximo a la puesta en escena o representación de algo que no está allí. En la misma

línea está su hermanamiento con la máscara, pues es ésta símbolo de la irrupción, de la presencia del dios. La máscara, colgada de una columna adornada de hiedra, era utilizada en la ceremonia dionisiaca de las Coés. No obstante, la máscara formaba parte también del culto a otros dioses, como Ártemis Ortia en Esparta, Deméter Kidara en el Feneo... Eso sí, Dionisos es el dios de la máscara por antonomasia<sup>195</sup>.

Más antropológico, pero con un planteamiento no menos propicio al carácter integrador del culto dionisiaco, René Girard dedica un capítulo de su obra<sup>196</sup> al dios de la transgresión. Pero, en su línea de absorber las rupturas, sin negarlas, su planteamiento de la transgresión, como del sacrificio del que tomaría su estructura básica, hace de la fiesta dionisiaca un tratamiento de las diferencias que subyacen a todos los conflictos, pues la fiesta es una prolongación del rito sacrificial. Aunque, el orden sería el punto de partida y la meta de llegada del lapsus transgresor; y el sacrificio, la fiesta y la tragedia, un hilo de continuidad y de resolución. Esta última apreciación se corresponde mejor con la complementariedad que habría entre el elemento dionisiaco y el apolíneo, algo que Nietzsche siempre conoció y que su intérprete y traductor autorizado, Giorgio Colli, pondrá de relieve.

Desde la fiesta así entendida, lee Girard esa otra versión del propio mito dionisiaco que es una de las últimas tragedias de Eurípides: *Las Bacantes*, «la fiesta que acaba mal». Se trata de una discutidísima expresión de la no menos discutida relación del «más trágicos de los trágicos» con el mito y la religión. A Girard lo que le interesa, en paralelismo con su visión del *Edipo* de Sófocles, es la «simetría conflictual». Concretamente, la bacanal, como el sacrificio, elimina las diferencias, que están en el origen del conflicto. Aunque para ello pase de lo pacífico festivo a lo festivo violento. Entre las diferencias que parecen borrarse en la acción trágica estaría, según Girard la suprema, la separación entre lo divino y lo humano, representada por el propio Dionisos y su ilustrado opositor Penteo. La muerte de este último recompone de nuevo el orden que está hecho a base de esas diferencias, por ello, si la violencia humana es fruto de la *hybris*, la divina, por serlo, goza de una legitimidad suprema, la de que «las cosas son así y no se hable más».

En este sentido, y tomando parte en el debate referido más arriba sobre la relación de Eurípides con lo religioso, Girard dice que «Eurípides habla menos en términos de ‘fe’

---

<sup>195</sup> *Ibid.* 68.

<sup>196</sup> R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, 1998, 127-149.

religiosa, como los modernos, que en términos de límites transgredidos y de un saber temible situado más allá de esos límites»<sup>197</sup>, con lo que el último de los tres grandes trágicos estaría por encima de la oposición «moderna» entre creencia y escepticismo. Ni que decir tiene que ese algo misterioso en tierra de nadie es la dinámica sacrificial mediada por la violencia dionisiaca (el *sparagmós*) para superarla en una paz que, en este caso, se llama implantación, aceptación del culto al dios ruidoso, Dionisos.

Como conclusión de esta pesquisa de lo dionisiaco propiamente dicho y de su relación institucional con la tragedia, asumimos las lúcidas conclusiones de Ana Iriarte a todo su trabajo sobre la tragedia como expresión de la democracia ateniense y, por ello mismo de sus contradicciones<sup>198</sup>. Del mismo modo que la tragedia reacciona frente a la tiranía, pero sin negar las incoherencias que también arrastrara el sistema asambleario, con políticos ya profesionales, liberados por Pericles, y el riesgo constante de la demagogia (*Las bacantes* 399-413), la adscripción a Dionisos, no solo a su culto, sino a su teología, expresa bien su carácter integrador de contrarios. La profesora Iriarte aduce como datos de la ambigüedad de la contraposición neta de lo dionisiaco con lo apolíneo, el hecho de que el culto a Dionisos también contaba con su propio oráculo. El propio Nietzsche había establecido ya esa relación mutua entre ambos dioses: «Dionisos habla el lenguaje de Apolo» y «Apolo habla el lenguaje de Dionisos»<sup>199</sup>. También es muy sugerente el papel cognoscitivo, dilucidador, que puede aportar a lo dionisiaco, incluida la tragedia puesta bajo su patrocinio, la relación de Dionisos con Ariadna, aquella que permite salir de los laberintos. Relación, dicho sea de paso, mucho más respetuosa con lo femenino que la de Apolo con Ión. Por todo ello, hacemos nuestra, no sin una coda, esta acertada valoración:

Y es que, para los antiguos griegos, el entramado de oposiciones desemboca regularmente en el reconocimiento del carácter complementario de los elementos presentados como más contrarios. Eso es lo que permite entender por qué es, precisamente, el teatro dionisiaco —ese espacio del desorden— el observatorio privilegiado a la hora de analizar, con la lucidez que proporciona la mirada externa, el «apolíneo» universo de las normas cívicas<sup>200</sup>.

Reconocimiento de los contrarios, sí; y de su complementariedad. Pero en ningún caso disolución, reconciliación o integración. Una de las aportaciones del presente trabajo es que la contraposición no se resuelve ni se disipa bajo una luz cegadora de racionalidad

---

<sup>197</sup> *Ibid.* 138.

<sup>198</sup> Ana Iriarte, *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, Madrid 1996.

<sup>199</sup> NT 25 cfr. Eugenio Fernández García, «Pasión de verdad», *Nietzsche y lo trágico* (2012) 127.

<sup>200</sup> *Ibid.* 60.

explicativa. Esta diferencia o irreductibilidad viene preservada por la latencia de *enigma* por debajo del conocimiento trágico y de toda la sabiduría griega. De hecho, cuando Colli hace su recuento de los fragmentos más antiguos dedicados a existencia de esta forma literaria y filosófica del acertijo que no disipa la duda sin crear otra, encuentra también rastros en la tragedia, en Esquilo y Eurípides. No en vano, una de sus máximas formulaciones era el mito tebano de Edipo y la esfinge, pero no menos impactante es la leyenda de la muerte de Homero, «el más sabio de los hombres», herido por un enigma. La «lucidez» de la razón griega, la política democrática y la tragedia como observatorio del civismo que también otea sus límites y reconoce la «otredad» irreductible, así como otros rasgos de la vida ateniense del s. V. (los roles sociales, los debates filosóficos, la ausencia de los no – ciudadanos...) nos hacen dejar constancia de que la complementariedad persiste en la tragedia por la vigencia de la diferencia y la autonomía de las razones contrapuestas, incluidas las que socaban el orden y cuestionan la armonía. Algo de esto habremos de recoger y profundizar en el apartado sobre la tragedia y las cuestiones éticas y políticas.

### **c. Religión debajo de la religión: E. R. Dodds y K. Reinhardt**

Por todo ello, es conveniente tener a la vista las más que acertadas y bien fundadas reflexiones de Dodds<sup>201</sup> sobre la religión y la cultura griegas como patencia de su aspecto irracional o, cuanto menos, no tan ilustrado y, añadimos nosotros, no tan felizmente instalada en la contingencia físico – histórica como pretendiera Walter Otto. En una tensión sin solución mejor expresada por lo que Nietzsche llamara «el sentido trágico». Dodds pone de manifiesto la existencia y continuidad en la religiosidad griega, en sus formas institucionales y en los registros más populares, de creencias que, dispares en su contenido —la *ate* o respeto reverencial a los efectos nocivos de la soberbia frente a los dioses o *hybris*; la culpa contagiosa o *miasma*, la necesidad de purificación de dicha culpa, la existencia de la víctima propiciatoria o *pharmakós*, la adivinación, el carácter sagrado de cierta locura, la astrología...— tienen en común un trasfondo misterioso: la admiración, terror y arrobamiento ante unas fuerzas que, personificadas en los dioses o difuminadas en múltiples polos, están presentes en la vida de los hombres. Luego surgirán las reflexiones sobre cómo en torno a ese trasfondo se concitan la libertad y la necesidad, la razón y el entusiasmo mágico.

---

<sup>201</sup> E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*. Alianza Editorial, Madrid 41986.

Un ejemplo claro y que desempeña un papel importante en la tragedia es el de la *Ate*. Es la locura momentánea en su aparición y definitiva en sus consecuencias; es la que preside la acción más allá de la voluntad. Dodds, con cumplida información, documenta la relación de esta fuerza con la creencia en la existencia y acción de espíritus demoníacos. Esta relación opera en el sentido de evitar la pronta disolución del carácter misterioso de *Ate* en un concepto, en una mera forma mitológica de filosofías antropocéntricas que llegarían más tarde. Y que no conseguirían con su llegada la total erradicación de esa creencia, de esa atracción por la sensación de ser arrastrado por algo más poderoso que todas nuestras capacidades de justificación.

Por todo ello, el autor dice que, a pesar de los intentos de racionalización, la religión griega sufrió una ansiedad que no dejó de crecer y por la que esas fuerzas siguieron activas, entre ellas, la de la *kátharsis*, a la que más adelante dedicaremos nuestra atención. Lo demoníaco (de *daimon*, Karl Reinhardt también se centrará en este elemento religioso griego para la localización de lo religioso en las tragedias) persistió más allá de la época clásica y la tragedia también contribuye a aportar pruebas de dicha persistencia. De hecho, la religión oficial o cívica sí que entró por la vía de la secularización y se fue debilitando, como lo muestra para Dodds el auge del culto a la suerte, *Tikhé*, en la época helenística<sup>202</sup>. El crecimiento de la libertad propio de la secularización racionalista clásica obró a favor de esas otras creencias y que, en mi opinión, también pervivieron más allá del mismo helenismo en la tragedia, al menos en algunos de sus ejes significativos como son la responsabilidad última del héroe y la fuerza purificadora que pretende y que ahora veremos en lo que sigue.

Hay una contigüidad en las religiones romana, griega e hinduista que los historiadores explican por las invasiones de los indo – europeos, fueran estos los que fueren. Dentro de los elementos comunes, junto a los panteones politeístas, el gusto por las triadas, la importancia del sacrificio de víctimas animales y con presencia protagónica del fuego, los mitos teogónicos en los que se utilizan los mismos valores épicos que en las sagas heroicas y, esto es lo que nos interesa, una dualidad de hondo calado entre la religión oficial, pública, política... y la popular, doméstica y más apegada a la tierra y a los muertos. Esta dualidad opera igualmente en Grecia.

---

<sup>202</sup> Ibid. 227.

Junto al culto a los dioses que, evidentemente, aunque solo fuera formal o tuviera sus premisas desmitificadoras, está muy presente en las tragedias, se manifiesta con más fuerza si cabe otra religiosidad. Esa era la que invocaba la acción y el respeto de fuerzas como las que Dodds estudia como manifestación de una religiosidad más fuerte que el racionalismo operante en la tragedia a través de las influencias, sobre todo de Sócrates (Nietzsche así lo denunció), pero también Platón y los sofistas. Por debajo del peso ejercido por el temor y reverencia de la *ate* o el carácter contagioso y hereditario de las culpas y maldiciones (*miasma*, *omen*) hay una religiosidad que, más allá del optimismo telúrico de W. Otto, tiene un sentido que, a nuestro entender es el que hace religiosas las tragedias. Un sentido que lo hemos visto definido del modo más preciso posible en la obra ya citada de Karl Reinhardt sobre Sófocles, sobre todo, a cuenta de *Antígona*, lo que no es de extrañar, pues en esta tragedia los dos planos que contrapuestos, armonizados o distantes dan cuerpo a esa religiosidad subliminal pero omnipresente, serían según Reinhardt el quid de esa tragedia. Pero que aparecería en el resto de las tragedias de Sófocles y que nosotros creemos está presente en toda la tragedia conservada.

Y, curiosamente, esa religión anterior y subyacente a la religión homérica tiene un centro de significación profundamente antropológico, lo que, por un lado, explicaría su fácil secularización y, por el contrario, demostraría el carácter religioso de la tragedia. Porque, como va desgranando Reinhardt conforme va leyendo las diferentes tragedias de Sófocles, siempre en relación con el conjunto de la tragedia antigua, es que se trata del hombre, de su profunda «excentricidad» y su necesidad de encontrar su lugar en un mundo presidido por las fuerzas *daimónicas*, pero del que se siente arrojado, perdido, se trata de la «confusión personal del ser humano». Por esta confusión, cuando los personajes trágicos se ven golpeados por la fuerza de los hechos, al tiempo que reconocen que les supera, no pueden sino arrostrar con la necesidad de hacerlos suyos y encararse al enigma sobre ellos mismos que las sucesivas desgracias van desvelando.

Esta polarización entre lo humano y lo que le excede, suele adscribirse en las tragedias al dualismo dioses – humanos y actúa con unos mecanismos muy establecidos: las maldiciones, los adivinos que las recuerda o las esclarecen, el momento del recuerdo o reconocimiento y la toma de conciencia de que «ya es demasiado tarde» Pero, una vez más, por debajo de estas «mecánicas divinas», como diría una canción de Battiatto, hay una religiosidad más inmediata y ancestral. Nos referimos, claro está, a la religiosidad primaria de la muerte (lo que le daría la razón a los postulados de Nicole Loraux), la

sacralidad de la muerte pero, porque con ella, van en una simbiosis íntima las relaciones parentales (la familia), los lazos emocionales (el amor) y en ellos se entremezclan la religión, la moral, la política... «En la nobleza de este culto todo forma una unidad, y el temor más profundo, heredado de tiempos remotos, se alía con la placida libertad de la bella existencia consciente»<sup>203</sup>.

#### **d. Esquilo, sin ambages, pero también Sófocles**

Ya decía Badiou, en cita que se ha hecho clásica, que «Sin duda existen dos trágicas griegas. La esquileana, cuyo sentido es el advenimiento de la justicia mediante el coraje de lo nuevo; la sofocleana, cuyo sentido angustiado es la búsqueda, en cambio, del origen superyoico.»<sup>204</sup>. Por debajo de esta aseveración comparativa y un tanto freudiana, como en tantos otros pensamientos modernos sobre la tragedia, está Hölderlin. Claro, que también otro gran conocedor de la tragedia griega como H. D. F. Kitto sentenciaba: «Si Esquilo tiene su religión, Eurípides sus opiniones y escenas trágicas únicas; ¿qué podría decirse de Sófocles excepto que su religión y su política eran admirables y su arte perfecto?»<sup>205</sup>. Pero, a nosotros, que no intentamos una presentación completa de cada uno de los trágicos griegos, sino la explicitación de algunos de sus argumentos, y en este caso de la presencia de lo religioso en Esquilo y Sófocles, lo que nos interesa aquí es que en Esquilo y Sófocles se da todavía un enfrentamiento, con tratamientos diferentes, del sujeto trágico con el sentido de una justicia universal, valga decir divina y, por ende, antropológica, que bien podría conectar perfectamente con algunas de las relecturas modernas de la tragedia, bien sea en clave política, existencialista o psicoanalista. Dejaremos a Eurípides para cuando hablemos de la tragedia y la crítica racionalista o ilustrada.

La interpretación estructuralista y antropológica de la tragedia (léase el tándem Vernant / Vidal-Naquet) dan por supuesto que lo religioso en la tragedia hay que leerlo en sentido inverso, más bien como su negación o revisión crítica. La mayoría de los autores, sin embargo, reconocen que no sería este el caso de Esquilo. El más antiguo de la troika de tragediógrafos sería también el más afín al pensamiento tradicional religioso. En contra de esta conclusión se citan el argumento y la conclusión de las *Euménides*. En esta obra, no solo estaríamos ante un caso de adaptación o «civilización» de las

---

<sup>203</sup> K. Reinhardt, *Sófocles* (1991) 117

<sup>204</sup> A. Badiou, *La teoría del sujeto* (2008) 190.

<sup>205</sup> H. D. F. Kitto, *Greek tragedy* 2011: 99.



sangrientas, vengativas y telúricas Erinias (como de la sentencia inapelable de Zeus contra el titán amigo de los humanos en *Prometeo encadenado*), sino de la sustitución del tribunal divino por la justicia humana impartida en el Areópago, aunque, eso sí, bajo la inspiración y sanción de Atenea. Se sabe que por debajo de esta tragedia hay una realidad política inmediata: la progresiva postergación de la autoridad del Areópago en favor de la autoridad ejecutiva, tal y como lo propiciaron Efiltes y Pericles hacia el 462 AC, tres años antes de la representación de la *Orestíada*<sup>206</sup>. Pero, ello no quita que, aún con las miras puestas en la reivindicación de este tribunal y su carácter más o menos democrático, Esquilo apele al refuerzo legitimador de lo sagrado por su capacidad de mantener las actitudes mínimas que sostienen la justicia, la reverencia y el temor (*Coéforas* 696-706).

No menos «revisionista» o contrario a la bondad de los dioses y la religión sería la tragedia *Prometeo encadenado*. No nos pronunciamos aquí sobre el debate de su autoría esquiléa<sup>207</sup>, puesta en duda, entre otras cosas, precisamente por la radical diferencia en la consideración de Zeus respecto al resto de las tragedias de Esquilo. Aunque hay otros ejemplos de cierta puesta entre paréntesis de la devoción de Esquilo a Zeus: Eteocles no tiene claro del todo que Zeus sea siempre protector de los hombres (*Los siete contra Tebas* 8-9) o la aclamación enigmática cuanto menos del coro en *Agamenón* 160-161: «Zeus, quienquiera que sea, si así le place ser llamado, con este nombre yo lo invoco».

En *Prometeo* toda la obra transcurre en el plano divino, y que, si Zeus aparece como un tirano inmisericorde, otras formas divinas, como las Oceánides, se apiadan de la víctima que, por otra parte, tampoco es inocente, pues por arrogancia desobedeció al que ahora le castiga, por más que éste, lo haga también con la intemperancia propia de un dios joven. Pero, no obstante, es cierto que puede leerse *Prometeo encadenado* como el cuestionamiento del orden preestablecido por los dioses, aunque en este caso el debate sea siempre entre entidades divinas (el propio Prometeo, las oceánides, Océano, Io) bajo el tono religioso de la súplica para avenirse con la decisión divina de Zeus. Por otra parte, el desenlace será perjudicial para la víctima agraviada por el autoritarismo del rey de los dioses. Por otra parte, se sabe que la justicia reparadora y correctora de la *hybris* divina vendría en la obra perdida *Prometeo liberado*, en la que, por fin, Zeus, amenazado por la profecía de un futuro matrimonio que sería el principio de su ruina, habría liberado al

---

<sup>206</sup> L. Campora, *Storia della letteratura greca* (2013) 153: «Esquilo quiere hablar del Areópago»

<sup>207</sup> Vid. A. Lesky (2001) 174 – 179; J. Alsina Clota, *Tragedias completas* (2023) 441.

titán *filántropo* de su condena. De Romilly ve en la protesta como aspiración de justicia y en la aceptación de que hay un desorden en el mundo bajo el cual hay que buscar el sentido último aparentemente negado.

Puede que lo que ocurra es que, alejados de la religiosidad antigua, nosotros confundamos lo religioso con lo cristiano, con su profunda convicción de salvación, pero la religión griega amaba más el contraste, porque era el rostro visible de la última armonía o equilibrio cósmico logrado a base de duales contraposiciones, y asumía con menos dificultad la convivencia de los contrarios. Esta puede ser la inspiración que influye en Walter Kaufman (1978) para negar que Esquilo dé muestras de religiosidad, aunque con ello incurre en cierta contradicción consigo mismo, pues también se opone a la idea nietzscheana de que la tragedia haya muerto, de que *Edipo rey* sea la última tragedia, pues en parte, la idea de Nietzsche es que donde no hay dioses ya no puede haber tragedia, así que, a su pesar, sí que la tragedia sería imposible a tenor de su propia aseveración sobre la irreligiosidad ya en Esquilo: «La tragedia no requiere ninguna reverencia para con los dioses, y es dudoso que Esquilo la tuviera»<sup>208</sup>.

Pero con todo, a pesar de que sean ciertos los matices que sobre la visión religiosa de Esquilo puedan deducirse de esas dos obras (*Euménides* y *Prometeo*), el conjunto conservado del más viejo de «los tres tenores» consolida una visión de la vida, el hombre y los dioses de firme matriz religiosa. Puede que, como dice Pohlenz<sup>209</sup>, dicha impronta religiosa le viniera de su origen geográfico: Eleusis, lugar de los misterios por excelencia, eco de la religiosidad pre – helénica de fuerte raigambre telúrica. Pero, la religiosidad esquílea rastreada en sus obras es muy otra, «la antigua piedad ática de Solón» con la fuerte creencia en un orden divino, con Zeus en su cima, que abarca el cosmos y se expresa en la justicia implícita al destino, pero siempre potestad del sublime padre de los dioses. Todo lo cual no supone, en ningún caso, que Esquilo ignore la gran responsabilidad y dignidad que acarrearán para el hombre los problemas e interrogantes que le obligan a elegir. De este modo, la fe religiosa se debatía con las contradicciones que la vida planteaba a la experiencia del justo gobierno de Zeus.

---

<sup>208</sup> W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (1978) 296.

<sup>209</sup> Op. cit. 52-53. Refiere Pohlenz tanto la noticia de la acusación contra Esquilo por haber profanado los misterios -tal vez el secreto de estos- como la plegaria a Deméter, la diosa de los misterios a la que el pío Esquilo se encomienda en las *Ranas* de Aristófanes ante el duelo con el «ilustrado» Eurípides.

Esquilo debe haberse sentido solicitado por su sólida fe religiosa a sanar tal amenazante desacuerdo. Pero el problema fatal de hallar una consonancia permanente entre la experiencia de lo divino con la autoconciencia humana atravesaba los límites de toda su tragedia<sup>210</sup>.

Esta doble vertiente de fe en el orden divino y el reconocimiento, por otra parte, de las contradicciones que puede suponer para el hombre dicho orden, anima a Lesky a afirmar que «la creación literaria de Esquilo representa el polo opuesto a una tragedia secularizada y relativizada» y que, más concretamente, «en la *Orestíada* se revela esta creación literaria como una teodicea nacida de la profundidad del pensamiento religioso»<sup>211</sup>. Sin embargo, se podría discrepar del competente criterio de Lesky, quien, al distinguir entre situaciones trágicas y absolutamente trágicas, sitúa el lado religioso de parte de la negación de lo verdaderamente trágico, por facilitar una solución al conflicto, como ocurriría en las trilogías de *Las Danaides* y la *Orestíada*. Para concluir, categórico que

en ninguna parte de la obra de Esquilo vemos siquiera indicios de un concepto del mundo absolutamente trágico que considerara como inevitable el trágico final del cosmos y como un final absurdo todos los padecimientos de esta vida»<sup>212</sup>.

A nuestro parecer, lo trágico, en toda su esencia e intensidad, no tiene por qué identificarse siempre con la completa ausencia de una salida o con el carácter rematadamente funesto del final. De hecho, el que esos padecimientos, aún con cualquier tipo de remedio posterior, tengan cabida dentro de la visión del mundo que acepta un sentido y unos garantes últimos de dicho sentido —los dioses— es tan trágico como la debacle inevitable.

Estaríamos más de acuerdo con Max Scheler<sup>213</sup>, que en esto es antecedente de la visión «trans - género» (en el sentido literario, claro está) de Auerbach, cuando afirma que lo trágico no es fruto de una determinada visión del mundo, sino que es compatible con muy diversas visiones. Scheler liga el carácter de lo trágico a los sucesos y el movimiento de valores que desencadenan, «siempre repletos de actividad». Resuena aquí también la determinación aristotélica de la acción como verdadera materia de la tragedia. Eso sí, para que se dé lo trágico, continúa Scheler, debe darse la destrucción de algún valor y, por ello, comporta siempre una cierta y generosa dosis de tristeza. Tristeza y no absurdo puede ser el determinante de lo trágico, compatible con que, a veces, los dioses

---

<sup>210</sup> M. Pohlenz Ibid. 54.

<sup>211</sup> A. Lesky (2001) 183 – 184.

<sup>212</sup> Ibid. 183.

<sup>213</sup> M. Scheler, *Gramática de los sentimientos* (2003) «Sobre el fenómeno de lo trágico» 203-226.

ofrezcan una solución que no restituirá nunca del todo el mal trago que comportan intrínsecamente los valores positivos, como al pobre Job le sabrían a poco las recompensas después de lo pasado. Pensamos que esta visión permitiría afirmar, tanto el carácter auténticamente trágico del Esquilo religioso, como de la dimensión religiosa de la tragedia.

Y respecto a Sófocles, además de su participación directa en el culto como sacerdote que fue, aunque su religiosidad —al menos la que es apreciable en su obra trágica— sea menos intensiva, explícita, que la de Esquilo, estamos con Jacqueline de Romilly en que la diferencia apunta más a un matiz de cualidad que de cantidad. No se trata tanto de que sea menos religioso, cuanto de una orientación más elevada de la religión: los dioses son radicalmente diferentes y superiores, por ello su acción no es reflejada con la intensidad que lo hace Esquilo: «su propio apartamiento no es más que el signo de la diferencia radical que los separa del hombre»<sup>214</sup>.

Son la intemporalidad y la inmutabilidad los atributos que elevan lo divino sobre lo humano y no tanto su juicio en relación con la culpa o la responsabilidad del hombre, como ocurre en Esquilo. Es la distancia más que la justicia lo que marca esa superioridad, que también es serenidad, perennidad. El contraste, que declina en ironía trágica, representa el verdadero umbral de sacralidad hacia el que Sófocles habría sentido verdadera piedad. Y así, comentando *Antígona* (450 ss.) el lector experto de Sófocles que es Karl Reinhardt señala cómo el autor evita que sea una voz celeste o la posesión divina las que hablen por la heroína por medio de «las formas establecidas del éxtasis», y es que «parece que Sófocles no les profesaba gran simpatía. A diferencia de lo que se encuentra en Esquilo y Eurípides, su escena se mantiene alejada de todo *enthusiasmós*»<sup>215</sup>.

Pero, al margen de la ausencia del intervencionismo directo de los dioses, Sófocles reconoce que su última palabra es incuestionable y los humanos no están en condición ni tan siquiera de comprenderlas. Para Pohlenz, esta religiosidad sofóclea tiene su origen en su propio ambiente familiar, su condición social y personal afortunada. Y en el recuerdo por la sacralidad de su Colono natal canta el misterio que habita sus paisajes ligados a uno u otros dioses, relacionados con este o aquel mito. El origen burgués y bucólico de Sófocles, más el cumplido desarrollo de su vida, enriquecida por notables recursos personales en lo artístico, que murió ya anciano y antes de ver la caída final de Atenas,

---

<sup>214</sup> J. de Romilly, *La tragedia griega* (2011) 97.

<sup>215</sup> K. Reinhardt, *op.cit.* 1991: 110.

constituirían para Pohlenz el suelo nutricio de una religiosidad no por ello exenta de realismo racional y existencial, pues no deja de reconocer las contradicciones que supone para el hombre tener que contender con esa esfera incondicionada y siempre condicionante para el destino humano que sería el orden divino.

Tanto en *Edipo rey* como en *Antígona* vemos que la religión no es despreciada como inferior a la razón, sino como poseedora de sus propias razones. Es cierto que en *Edipo* aparecen las oraciones y ritos bajo el aura de la convención cuya verdad depende de su cumplimiento, con la voluntad de que así sean ciertos. Hay pues una presencia de lo religioso en un plano muy formal de observancia de las leyes no escritas «y nunca olvidadas» (Ed. 870). Parece, dice el coro, que la religión (los asuntos divinos) se están perdiendo (Ed. 910). Pero en *Antígona* la vigencia de esas leyes anteriores al derecho positivo es sentida de manera más vívida, tanto por quien aboga por seguirlas (Antígona) como por quienes las van a ignorar o contravenir por diferentes razones (Ismene, Creonte) pero no sin constatar su existencia y su peso real<sup>216</sup>.

Todo ello no quita para que aparezca también una crítica más racionalista. En *Edipo* la maldición que Apolo ejecuta con la plaga de Tebas, como castigo por una culpa, pero *con* efectos que no discriminan a inocentes de culpables, mostraría un sesgo de irracionalidad e inconsistencia de la religión olímpica. Sin embargo, hay una aceptación de que si se infringen las leyes divinas y se actúa contra ellas con «hybris» el funesto destino será inevitable y que así sea parece deseable en favor del cumplimiento del orden divino y de la permanencia de los propios dioses que lo sustentan. Por eso ruega el coro a Zeus que cumpla los oráculos.

Albin Lesky da cuenta de que la felicidad de Sófocles fue proverbial entre los atenienses y hablando de *Los ojeadores*, obra satírica descubierta en 1911, liga ese estado envidiable a dos componentes que resumirían muy bien el tenor de su obra trágica:

Y no sólo el cuadro de su obra es lo que, por medio de este drama, se completa para nosotros, sino también el cuadro de su personalidad, que tuvo como unidad dos cosas: el atisbo en las oscuras profundidades de la vida, a través de las cuales pasamos los seres humanos, y la clara alegría de la luz que, a pesar de todo, los dioses han extendido sobre este mundo<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> Para una visión que desborda el enfrentamiento nómico, K. Reinhardt *ibid.* 95 – 134: «Por su concepción, *Antígona* tampoco es un conflicto de normas, sino la tragedia de dos casos humanos, separados por su naturaleza, pero unidos por el *daimon*» 97.

<sup>217</sup> A. Lesky, *La tragedia griega* 2001: 246 – 247.

Vaya, que el autor de las tragedias que más han indagado las contradicciones que el hombre tiene consigo mismo y con los demás, con el conocimiento y la ignorancia, con el destino y la libertad, también con los dioses y su sinrazón, no era un Kafka, ni un Camus, ni siquiera un Sartre, ni tan siquiera un Ingmar Bergmann. Lo dice también, antes y con su estilo sentencioso, H. D. F. Kitto: «Sófocles, debemos recordarlo, escribió — como Shakespeare— en un tiempo en el que la religión y el arte, el intelecto y la imaginación, todavía no habían dicho ‘adios’ a la religión»<sup>218</sup>. No conviene, anacrónicamente, hacer de los trágicos griegos unos volterianos *avant la lettre*.

---

<sup>218</sup> H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* 2011: 149.

### 3. *El peso de la culpa y el antídoto del castigo*

Otra de las perspectivas de la preocupación filosófica por la tragedia pertenece al campo de la filosofía moral y política, la que se ocupa de las siempre difíciles relaciones entre el individuo y la sociedad, la ley y la justicia, el bien y el mal, la falta o delito y el castigo, la propia conciencia y la conciencia colectiva... Y quien habla de moral, se está refiriendo no solo al plano racional de los argumentos en favor de la superioridad o validez de un comportamiento concreto o de unos valores generales, sino también al escurridizo mundo de las emociones, con sus implicaciones psicológicas y su desbordamiento de estrictamente lógico. Y de uno y de lo otro la tragedia griega sabe mucho.

Nestlé, en su línea de ver la tragedia como una escenificación del pensamiento racionalista, esforzándose por desbancar la visión mitológica, nos proporciona un completo repertorio de las cuestiones antropológicas imbricadas en la tragedia para hacernos una idea de su relación con la filosofía moral:

Pero la *concentración temática del poeta trágico sobre el hombre que sufre* y que se ha acarreado él mismo su sufrimiento por sus actos desencadenó nuevas líneas de pensamiento: *nuevas*, pues, aunque las encontremos de vez en cuando insinuadas en géneros poéticos más antiguos, sólo en la tragedia se imponen con energía y resultan tema capital. En esta temática se plantean necesariamente preguntas como las siguientes: ¿Qué ocurre con el hombre y su destino? ¿En qué relación está la acción del hombre con el gobierno de los dioses sobre el universo? ¿Actúa el hombre libremente y por propia responsabilidad o no obra más que como instrumento de potencias superiores a las que se encuentra entregado sin voluntad ni resistencia posibles? ¿En qué relación están destino y culpa? ¿Castiga la divinidad el mal o permite también que triunfe el malo? ¿De dónde vienen el mal y los males, y por qué los toleran los dioses? ¿Son los dioses una especie de gigantescos tiranos, o son potencias morales que configuran también la vida del hombre en un cosmos? ¿Tiene realmente sentido la vida? ¿Corresponde a la acción buena, según la ambigüedad de la expresión griega (*eù práttein*), también el bienestar, y a la acción mala (*kakó práttein*) también la desgracia? Y si no es el caso, ¿por qué tiene que sufrir el justo?<sup>219</sup>

Si la vigencia de la cuestión de los dioses, el destino y su necesario cumplimiento, así como el inevitable pago de la transgresión, se ponen en seria duda en nuestra actualidad moderna y post - religiosa, el problema socio – político y ético mantiene toda su vitalidad, y si no que se lo pregunten a Simon Critchley enfrascado en descubrir la mena de la responsabilidad ética y su difícil motivación (*Very Little... almost nothing* 1997<sup>220</sup>).

---

<sup>219</sup> W. Nestlé, *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*. Barcelona 1987: 91-92.

<sup>220</sup> S. Critchley, *Very Little... almost nothing*, Londres 1997; edición en español, *Muy poco... casi nada*, Barcelona 2007.

Concretamente nos interesa ahora la motivación de corte moral que, a despecho de Nietzsche, estuvo mucho más presente en el pensamiento griego de lo que su caracterización dual (lo apolíneo y lo dionisiaco) daba a entender.

Y entre todas estas cuestiones, destacan la culpa y sus secuelas: arrepentimiento, descontento con uno mismo, necesidad de su correspondiente penitencia, resignación cuando se trata de soportarla sin visos de olvido, reconciliación o sentencia condenatoria. Tienen mala prensa, y bien merecida, tanto la culpa como su cristalización en una actitud empedernida: la culpabilidad. Sin embargo, ahora que se habla de inteligencia emocional y se afirma el sentido protector, por más que pequen de primarias, de las emociones, esas que se suponen residentes en el cerebro límbico como fósil de nuestra naturaleza pre – racional, merecería la pena decir en favor de este sentimiento renegrido, que también tiene su fundamento y utilidad. La herencia del psicoanálisis y un cierto nietzscheanismo de divulgación que tiene su correlato psicológico en los libros de auto - ayuda, han desterrado la culpa del paraíso bienpensante del «hombre auto - realizado» que diría Maslow. Pero, como el humo, la culpa es señal de que algo se quema, y como de ética y psicología van las siguientes consideraciones, habría que añadir aquello de una antigua campaña contra los incendios: «cuando el bosque se quema, algo tuyo se quema». Porque la culpa es indicio, por más que nos resulte incómodo y desagradable, de que algo inherente al sujeto trágico está ardiendo. Por lo tanto, no podemos desprendernos tan rápidamente de la importancia que tiene en la tragedia esta pejuguera moral de la culpa.

Como hemos visto, de forma más positiva, también Walter Otto tiende a una visión muy optimista y vitalista de la religión griega, la cual estaría exenta del problematismo moral, siempre valorado en clave freudiana como mera represión, o como la mala conciencia cristiana de la que tanto se resarciría Nietzsche. Desde esta perspectiva, el peso interiorizado de la disyuntiva sobre el bien y el mal, las consecuencias de nuestros actos, la culpabilidad y la necesidad del perdón de dicha carga, sería algo propio de la visión monoteísta, entre nosotros, el judaísmo y el cristianismo.

También arroja luz sobre esta dimensión de la tragedia y de lo trágico la reflexión anteriormente citada de Max Scheler. La tristeza que acompaña a la tragedia, en parte, se debe a la ausencia de una respuesta a la pregunta por el culpable de lo sucedido. Tristeza necesaria que hace inútil la pregunta por el culpable, pues nadie lo es cuando no podía ser otra cosa. La postura de Badiou también está relacionada con la responsabilidad imposible cuando actúa la necesidad, pero aún con esas, no es tan fácil deshacerse de la culpa, es



pegajosa y reincidente como la pertinaz sequía en tiempos de Franco. Badiou, siempre a caballo de Freud y Lacan, pero en diálogo con el arte de la poesía, tiene una visión sumamente dinámica, en movimiento, del sujeto y de sus objetivaciones cognoscitivas (la verdad) y morales (la justicia). Sobre el trasfondo de la tragedia y de los diferentes sujetos que la habitan (el de Esquilo y el de Sófocles menciona él) postula una visión de la justicia que, como ocurre en la tragedia, inserta la moral en un desplazamiento de las leyes existentes a otras que reemplazando las anteriores puedan hacer realidad esa justicia: «Una precariedad, no de tal ley particular, sino del principio del mando como tal» en virtud de la cual «la justicia nombra la posibilidad... de que lo que es no – ley pueda valer como ley»<sup>221</sup>. Vemos pues, que la tragedia antigua da pie para que el «eterno» — permítaseme el oxímoron— dilema ético entre el bien y la necesidad, la justicia y la ley, siga siendo objeto de la indagación filosófica y literaria.

#### **a. Un atasco en la tubería ética de Aristóteles**

La tragedia griega plantea desde su fábula o argumento —el mito— el oneroso efecto de la acción humana y como su cortejo de sufrimientos no tiene un correlato lógico con el reinado de la justicia, de hecho, ya lo dice el propio Steiner, si acaba bien, no es tragedia. No siempre, de hecho, casi nunca, esos sufrimientos se corresponden de manera simétrica con una culpa que permita explicar las consecuencias sobrevenidas: muerte, derrotas, ruptura de los lazos con la familia y la *polis*. Antígona, por ejemplo, obedecía otras leyes, anteriores, y obedecía a su conciencia; Edipo era ciego, antes de serlo físicamente, para los motivos ocultos de su desgracia, no era consciente ni del parricidio ni del incesto; Hércules, Hipólito y tantos otros, son víctimas de caprichosos decretos divinos ajenos a su responsabilidad... Por eso mismo se impone indagar y diferenciar sobre lo que de la culpa y la responsabilidad ética pertenecía al acerbo filosófico y al imaginario mitológico.

Merece la pena recordar una esquematización clásica —la de Aristóteles— sobre la culpa. Aunque desde Werner Jaeger se ha desmontado la rigidez del llamado sistema aristotélico, producto del proceso «aplastante» que la interpretación ha hecho del filósofo<sup>222</sup>, es difícil sustraerse al efecto de ingeniería conceptual de su pensamiento, o si

---

<sup>221</sup> A. Badiou, *Teoría del sujeto*, Buenos Aires 2009: 184.

<sup>222</sup> E. Lledó *Memoria de la ética*, Barcelona 1994, 127-224. En contra de una visión igualmente rígida de la epistemología aristotélica y sus posibles relaciones con el pragmatismo, S. Mas, «Notas para una posible lectura pragmatista de Aristóteles» en L. Arenas, J. Muñoz, A. J. Perona, *El retorno del pramatismo* 2001: 19 – 37. Aunque referido a los principios de la lógica y la teoría del conocimiento, creemos que la relectura

se quiere «la rudeza de su estilo y rigor terminológico»<sup>223</sup>. Lledó reivindica la superación o reubicación del dogmatismo con el que se ha leído a Aristóteles por la vía de la reconstrucción genética del pensamiento aristotélico a través de sus tres escritos éticos, que serían tres reelaboraciones sucesivas del mismo tema: *Magna moralia*, *Ética a Nicomaco* y *Ética a Eudemo*.

En la *Ética a Nicómaco* (1135b), según Lledó, «la obra filosófica de la antigüedad mejor y más detenidamente estudiada», Aristóteles distingue tres tipos de daño: voluntariamente, que sería la injusticia propiamente dicha; de manera fortuita, el infortunio; por ignorancia, tipo este último al que pertenecería la culpa de las tragedias. En el libro V de la *Ética a Nicómaco*, al que pertenece el párrafo citado, trata antes de la naturaleza de la justicia y sus tipos. Los tipos de culpa aparecen cuando Aristóteles trata sobre la justicia y la responsabilidad. Sin embargo, la *hamartía* o culpa por ignorancia, acarrea unas consecuencias que no se derivan directamente de la responsabilidad. Aunque ya se encarga Aristóteles en su exhaustividad de precisar que entre las culpas involuntarias las hay perdonables e imperdonables, son perdonables las que se cometen con y por ignorancia; pero no son perdonables aquéllas en las que la ignorancia se debe a una pasión que no es ni natural ni humana (1136a). Aquí bien pudieran entrar las cuitas de los personajes trágicos. Y así, como precisa el profesor Salvador Mas<sup>224</sup> los contratiempos del héroe trágico, aunque previsibles, no se debían a la maldad ni a antiguas deudas con los dioses, sino a esa *hamartía* que, si bien ampara la inocencia moral del que la padece cometiéndola, también garantiza en último extremo una justificación racional para el hecho trágico. Y todo ello a pesar de que la *hamartía* aristotélica no le cuadra del todo al sinvivir que padecen los personajes trágicos, pues éstos no pueden elegir ni aun para equivocarse a su pesar. Por eso, aunque lo intente, Aristóteles no acaba de cuadrar tragedia y valores, algo que mantiene siempre muy tensa la polaridad entre razón y ausencia de esta en la tragedia.

El nexo con el que la tragedia une ambos extremos, lo racional y lo irracional, la *ate* y la *hamartía*, es el bucle que solapa el plano ético, siempre presente para el espectador, y el plano mitológico que incluye en sus mil circunvoluciones motivos

---

más dinámica de la ética aristotélica sigue el mismo tenor: «es posible otro Aristóteles mucho menos monolítico y más estimulante desde un punto de vista individual» Ibid. 20.

<sup>223</sup> Ibid. 129.

<sup>224</sup> Aristóteles, *Poética*, Introducción, Madrid <sup>3</sup>2004, 57-58.

suficientes para que, aun sin la responsabilidad que da el conocimiento, las duras consecuencias puedan considerarse —y explicarse, y aceptarse— como castigo. Dice Aristóteles, dentro de este mismo libro V y conforme a toda su visión sistemática de la ética, que lo justo es un término medio entre dos extremos. Esta proporcionalidad de lo justo respecto a una escala gradual parecería inapropiada para la desproporción insoportable del castigo que sufre el héroe trágico y su verdadera responsabilidad.

Pero, tal vez no es así en términos más amplios. Cuando los extremos son, por una parte, la correspondencia entre acción y consecuencias y, de otra parte, su proteica relación, pertenencia, al sentido mitológico que tienen esas acciones en relación con parámetros que trascienden toda equiparación, como son el destino y los dioses, resulta difícil la ansiada *mesotés*, el término medio. Por eso la culpa y el castigo trágicos no cuadran bien ni con la justicia distributiva, ni con la reciprocidad, ni con la política, ni tampoco con la natural. Pero también Aristóteles dice que se pueden cometer actos injustos sin ser injusto. Aunque el filósofo lo diga debido a sus precisas equivalencias y categorizaciones, esta distinción nos abre un portillo para postular una racionalidad ética que, *avant la lettre* es ya la de Aristóteles.

#### **b. El infortunio del justo y la creencia en la retribución**

E. R. Dodds, en su estudio ya citado sobre lo irracional en los griegos, nos ofrece algunas lúcidas ampliaciones sobre los estereotipos respecto a la racional cultura griega. Y es en esos contornos donde más y mejores pistas podemos hallar sobre las relaciones de la tragedia con la filosofía moral y su trasfondo religioso. De hecho, es una cita de *Antígona* (583ss) a lo que acude Dodds para ilustrar el sentido más profundo del pensamiento que alimentaba la concepción griega del bien, el mal, la culpa y el castigo. La cultura de la vergüenza, propia del hombre homérico, da paso a una cultura de la culpabilidad. En el subsuelo de esta cultura se mueven arcaicas fuerzas, el sentimiento del humano desvalimiento y el temor a los celos divinos (*phthonos*).

También cita Dodds a Esquilo (*Agamenón* 750) que decía que esa era una venerable y antigua doctrina, y a Eurípides, que se lamenta de que se ha perdido hasta el *phthonos* (*Ifigenia en Áulide* 1087 - 1089), indicios de que los trágicos, aunque irán más allá, cuentan con «la belleza y el terror de las viejas creencias»<sup>225</sup>. He ahí el terreno donde la *némesis* se convierte en justo medio, la justa indignación sólo aplicable cuando entran

---

<sup>225</sup> E. R. Dodds, *op. cit.* 58.

en juego las inapelables y trans – racionales mociones de los dioses. Cosa que ocurre cuando el hombre, imbuido todavía de aquel orgullo de la cultura homérica, reacciona reivindicando su libertad para oponerse, contravenir o ignorar el orden divino, es la *hybris* que hace justa la sentencia más terrible.

Tras la resaca freudiana de la absolutización del sentimiento de culpa como la madre de todas las neurosis, incluidas las colectivas, podría parecer que los conceptos morales y psicológicos de responsabilidad, culpa y arrepentimiento estaban descartados de la actualidad interpretativa de la tragedia. Y esto, a pesar de que la relectura nietzscheana de la tragedia, todavía bajo la sombra bien cargada de negros presagios de Schopenhauer, tenía como una de sus principales motivaciones deslindar la peculiaridad griega, en lo que al dolor se refiere, del culpabilismo cristiano. Y es que Schopenhauer, como muy viera Thomas Mann<sup>226</sup>, a pesar de ensalzar la voluntad y la libertad hasta incardinarlas en el ser y no en el obrar, con esta esencialización de la parresía individualista y supra – moral, no pudo desentenderse de la culpa y el mérito - demérito, «conceptos aristocráticos» que así se quedaban también pegadas al ser, al alma de lo humano. Aunque, también es cierto que, para Schopenhauer, esta mística de la culpa y el castigo no depende ya de la moral, sino de la propia autonomía humana y ahí es donde Nietzsche también veía a la originalidad histórica y moral de la tragedia griega, que disolvía el dolor en estética. Pero no estamos seguros de que para los antiguos atenienses dicha transmutación estética surtiera el efecto moderno y filosófico que Nietzsche reivindica para los tiempos postcristianos, postracionalistas y «más allá del bien y del mal». De hecho, los celos divinos, a los que daba rienda suelta el destino haciendo realidad todas las maldiciones trágicas incorporadas a las transgresiones del orden establecido, parecen cuadrar mejor con la teoría de la retribución, activa en otras muchas culturas y religiones, que con la interpretación nietzscheana.

También el Dios del Antiguo Testamento es celoso y castiga los pecados «hasta la tercera y cuarta generación» (Éxodo 20,5-6; 34,6-7; Deuteronomio 5,9-10). Esta es la teoría de la retribución bíblica que, a pesar de su prolongada supervivencia en las culturas de nuestro ámbito, sería desmontada a lo largo de los siglos dentro de la propia tradición judía, como lo demuestra el alegato del libro de Job. Y en esa línea se sitúa el enfrentamiento de Jesús con la creencia de que los males y desgracias que padece el ser humano se deben al castigo que Dios infligiría sobre el pecador, en su persona o la de sus

---

<sup>226</sup> Th. Mann, *Schopenhauer. Nietzsche. Freud* (2000) 42-43.

descendientes: «Ni este pecó, ni sus padres» (Jn 9, 1-41). En el caso de la reflexión sapiencial de Job, frente a la explicación del infortunio como castigo divino, hay una derivada parabólica hacia el misterio del mal que permanece sin respuesta racional bajo la sombra insondable de la inefabilidad divina. En la visión cristiana, tal y como se apunta en los evangelios, dicha derivada tiende hacia el polo opuesto de la responsabilidad humana para hacer lo posible por mitigar el dolor y confiar el resto a la bondad de Dios.

Y en el caso de la tragedia griega, hay un poco de ambas posturas. Pero, para esto ya debemos recurrir (como lo hará también Simon Crichtley en *La tragedia, los griegos y nosotros*) a la monografía clásica de Bernard Williams, *Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua* (2015). Vaya de antemano que la obra de este Williams (no confundir con Raymond Williams) reivindica el mundo de las emociones como solar patrio del tema de la culpabilidad, el honor y la deshonra (la vergüenza), lo cual ya nos sitúa más allá del enfoque racionalista que también Nietzsche rechazara. Pero, por otra parte, la incardinación de todas las dimensiones de la acción humana dentro de un enfoque ético supone vincular el estudio de las emociones a las demandas (un término, por cierto, muy del gusto de Simon Crichtley) morales como la responsabilidad, el deber, el premio y el castigo. De todo esto también hablaremos más adelante a propósito de la *kátharsis* y el efecto curativo de la tragedia.

Aunque Bernard Williams se centra en el concepto de «vergüenza», distinto del de la «culpa», más volcado sobre el mal causado a terceras personas, víctimas, mientras que la vergüenza se desprende de la propia identidad, del ideal que uno tiene de sí mismo, de lo que en realidad se trata es de la apropiación de las consecuencias asumidas por el sujeto que se siente responsable de las desgracias que le acaecen. Es cierto que el contrapunto de esta vergüenza no es el bien, sino el honor. Pero el honor, como también explica Dodds, es todo un horizonte de valores que podrían identificarse con el bien, lo justo, la verdad... con lo que está bien porque así lo quieren los dioses, así lo vivieron los antepasados y por su cumplimiento permanece la memoria de los muertos en los que le sobreviven. Por eso, Bernard Williams antepone la vergüenza a la culpa, pero nosotros pensamos que la vergüenza tal y como encarna la reacción de los héroes trágicos, es la quintaesencia de la culpabilidad en el universo moral griego, tal y como lo consagra la épica homérica.

El carácter público de la vergüenza, su dependencia de la imagen que proyecta y, por tanto, de la supeditación a un tribunal externo formado por los espectadores que son

testigos de la vulneración del honor, no le resta ni un ápice de interiorización individual al deberse a la propia identidad. Por eso, la vergüenza implica supone también un grado de culpa e implica otro tanto de arrepentimiento. No se niega pues responsabilidad o conciencia autónoma por parte de quien siente la vergüenza por más que su referente sea siempre el «qué dirán», aunque sean los siglos futuros los que hayan de decir algo. Hasta aquí, parecería que la reflexión de Williams sobre la vergüenza se decanta por la superación de la teoría de la retribución, el protagonismo de la culpa recae en el individuo y no en una instancia externa que acarrea inexorablemente las desgracias. Pero, también habla Bernard Williams de la «necesidad».

Aunque pesa el enfoque cognitivista según el cual, vergüenza y culpa tienen que ver con la adquisición de la propia identidad o con su truncamiento por las acciones que las producen, al final se impone también cierta inexorabilidad, pues se trata de una identidad incondicional, de la que no se puede escapar so pena de no ser uno mismo. Por eso, la vergüenza y la culpa se deben a algo que uno debía hacer sin alternativas posibles. Era necesario actuar así. Como dicha necesidad está igualmente interiorizada, su vulneración no puede sino producir un arrepentimiento casi antropológico, pues niega lo que somos en realidad.

Por más que en la acción trágica haya libertad en la elección que adopta el sujeto, tanto el orden ético puesto en cuestión, como la manera de asumir sus consecuencias (la vergüenza y la culpa), son inalterables y no dependen de la libre elección. Ese es el rostro conocido del destino, esa es la orilla próxima de la fatalidad, frente a la cual, la tragedia griega no niega ni la responsabilidad del héroe sujeto agente de sus propias elecciones, ni su total impotencia frente al carácter esencial, inamovible, de los imperativos inherentes al orden de valores, principios, costumbres, expectativas (*ethos*)... atraídos todos ellos por el centro de gravedad que es el honor, el cual a su vez, no es sino hacer lo que se debe hacer, de lo cual, el héroe ya es sujeto paciente. Y esto, como en la teoría de la retribución, es algo heredado. Pero a diferencia de la teoría de la retribución, en la tragedia permanece siempre la voluntad y la libertad del que actúa, aunque esa voluntad se sufra de manera inexorable.

En conclusión, no es el misterio divino como en Job, ni mucho menos las posibles reacciones compensatorias como en el cristianismo, lo que en la tragedia griega se contrapone al carácter retributivo de un infortunio cuyas raíces se retrotraen a un estadio anterior a las decisiones del sujeto. Se trata de un difícil equilibrio entre la necesidad

heredada y la libre asunción del peso de dicha herencia. A partir de ahí, ya todo corre por cuenta del héroe, puede sacarse los ojos, morir con más o menos resignación, pero no puede hacer otra cosa y si en verdad pudiera, pues no sería tragedia.

**c. Pero... ¿qué se creerán que es la *kátharsis*?: Aspectos curativos de la tragedia**

Como es sabido, Aristóteles en su *Política* (1341b, 37) atribuía a la música una función purificadora, «katártica». No en vano, el libro VIII de la *Política* trata de manera especial del empleo de la música en la educación. En la obra ya citada de Ramón Andrés, *Filosofía y consuelo de la música*, entre otras muchísimas referencias a la relación voluntaria y afectiva de Aristóteles con la música, se cita la comparación de los sistemas políticos con los modos musicales, frigio para los más tensos y dorio con los más suaves, como la democracia. Esta alegoría apuntaría a la importancia de la música en la visión aristotélica de la verdad, ya sea política, metafísica o estética. Y, en esa línea se preguntaría si además de placer estético, la música no debiera ejercitarse para la formación del carácter, pues ella, con sus ritmos y melodías, transforma el ánimo y ayuda a expresar sus estados emocionales<sup>227</sup>. Sería por esto que, aunque le pesara a Platón el uso de la música en el teatro, popularizada, desclasada de su aristocrático disfrute, la música era un componente esencial de las representaciones trágicas y, por ello mismo, esencial también para la comprensión más aproximada a lo que dichas representaciones significaban para quienes las contemplaban.

En la *Poética*, perdida la segunda parte donde seguramente se hablaría extensamente de la música, sólo —y nada menos— se refiere a la *kátharsis* en el pasaje en que define la tragedia (49b 28). Pero no define el filósofo qué sea dicha purificación. Lo decisivo, y ello tiene que ver con el resto de las implicaciones de la tragedia, desde la religión a la política, sería si se trata de una purificación moral y, por tanto, si éste es el sesgo finalista de la tragedia<sup>228</sup>. El hecho de que la música también sea fuente de *kátharsis* apunta a que, sin negar lo educativo como fin primordial, en cuanto liberadora de emociones, la tragedia también entretenía y proporcionaba placer, disipaba y descargaba presiones. Aunque ya se encarga también Aristóteles de apuntalar el sufrimiento o pathos como el componente imprescindible de lo trágico.

---

<sup>227</sup> Aristóteles, *Política* 1290a, 4, 4; 1340a, 5, 3; 1340<sup>a</sup>, 5, 23; cfr. R. Andrés, *Filosofía y consuelo de la música* 2020: 323 – 326.

<sup>228</sup> Salvador Mas, *op.cit.* 28.

Pero también hay que dejar constancia de que, con más humor, pero no menos rigor interpretativo de la posible motivación y efectos de la tragedia, hay quienes defienden que los atenienses iban a la tragedia a pasárselo bien. Salvador Mas cita a Goethe frente a Lessing en esta posible orientación última del porqué de la tragedia<sup>229</sup>. Sería, por tanto, algo propio del campo de la *hedoné* que, apuntamos nosotros, no tiene por qué estar totalmente enfrentada a la visión educativa y terapéutica que postula una efectividad katártica, a través de la cual la tragedia también contribuía al *ethos* del individuo y de la polis. Las emociones más contrapuestas pueden propiciar el estado de ocupación sensitiva y despreocupación mental que para algunos roza la felicidad. A favor de este enfoque estarían también las múltiples y para nosotros siempre originales simbiosis de religión y fruición sensual a las que los griegos fueron proclives y, muy especialmente, en el ámbito del culto dionisiaco. Y esta dimensión placentera, que para algunos supondría la máxima ironía trágica —disfrutar con el sufrimiento ajeno—, si está conectada con los otros sentimientos que apuntaba Aristóteles, el temor y piedad, puede que no sea ya un impulso masoquista, sino una sana terapia que funcionaría por el mecanismo de la psicología inversa, transmutando el abismo en aceptación, la *hybris* en pacífica aceptación. Veámoslo.

Entre otras muchas cosas y de muy diferente calado y desigual fortuna, Foucault aporta una amplitud práctica inusitada y prometedora a la proteica filosofía postmoderna con su idea del cuidado de sí y del mundo. Él, que había elaborado catálogos de las manifestaciones de lo prohibido (el sexo, la locura, el mundo carcelario) como restauraciones de la construcción nada inocente del saber; el mismo que al final se empeña en predicar que verdad, la hay y que en el riesgo de afirmarla (*parresía*) encuentra la vida parte, si no todo su valor, nos propone como sentido propio del saber filosófico, ayudar al difícil cuidado de uno mismo y del mundo. Ya se sabe, Dios ha muerto, el sujeto se ha descompuesto, la sociedad fragmentada, los meta – relatos disueltos... y yo me encuentro francamente mal como rezaba una pintada de los años ochenta. Pero el cuidado de uno mismo o *epimeleia heautou* es un concepto socrático que procede y se dirige en dirección inversa a la *kátharsis*. El cuidado es obra de la autonomía del sujeto, capaz de controlar, o al menos compensar, la tensión entre deseo y placer. Es una «elaboración», un proceso que podrá adoptar diferentes vertientes (el estocismo, el

---

<sup>229</sup> *Ibid.* 43.



epicureísmo, el cinismo...) pero todas ellas ligadas a la socrática alianza entre *bios* y *logos* en torno al *eros* como nexo reconstituyente del sujeto «que uno quiere ser».

Sin embargo, Nietzsche tenía razón al ver en Sócrates un opositor al *pathos* que constituía el ser de la tragedia. Ese desmitificador que trabajó denodadamente por la inversión de los valores tiene palabras rotundas para arraigar el efecto de la tragedia en poderes cuanto menos oscuros: «Lo espantoso o lo absurdo resulta sublimador, pues sólo en *apariencia* es espantoso o absurdo» (NT: 264) Y, para Nietzsche, el resultado de dicha sublimación, es un consuelo metafísico que, lejos de dar la espalda a la vida por su intrínseca contingencia y finitud, puede decirle con jovialidad no menos constitutiva «Te quiero: eres digna de ser conocida» (NT: 153)

Para comprender mejor la polisemia y multifuncionalidad de la *kátharsis* viene muy al caso la cita que Ramón Andrés<sup>230</sup> recupera de Olimpodoro el Joven, y que a su vez recuperara Crisipo en sus *Fragmentos morales*. Para aquél neoplatónico en tiempos bizantinos (s. VI) la *kátharsis* tenía tres versiones: la pitagórica, la socrática y la estoica. El sentido estoico sería el sanador por la vía de la oposición de sentimientos contrarios, y de este modo, «crear la armonía del alma». Si hubo alguna *kátharsis* socrática, solo sería la del conocimiento de la verdad por la vía de afrontar, pregunta a pregunta, las sombras de la opinión heredada. En cuanto a los pitagóricos, Ramón Andrés da cuenta de la curación por la música para revertir los malos humores. Aunque también había otra curación pitagórica, otra armonía que recomponía los desajustes de la razón y el ánimo, la de los números como armazón de todo y clave de sentido para todo. O, dicho de otro modo, una *kátharsis* moral, otra racional y, la pitagórica, entre sensorial, lógica y esotérica. Pero en las tres se daba la mutación de un estado hostil en otro armónico, saludable, placentero..., ya fuera por la vía socrática de la superación; por la compensación cognoscitiva de las emociones (algo parecido a nuestra psicología cognitivista), o por la inmersión en un orden oceánico y cósmico.

¿Y cuál de estas *kátharsis* sería la que proporcionaba la tragedia? Pues desde luego que las tres y aún otra más. Hemos tenido ocasión de ver en este apartado que la tragedia afrontaba con determinación los dilemas morales que, de la antigua épica a la razonada ética de Aristóteles, acosaban la plácida indiferencia perseguida por todas las escuelas filosóficas: culpa y responsabilidad, destino y libertad, honor y vergüenza. Puede que no

---

<sup>230</sup> Cfr. Ramón Andrés, op.cit. 2020: 333.

con una solución que eliminara el dilema, pero la purificación en el plano moral podía también funcionar como visualización, puesta en escena, de los elementos contrapuestos. Y veremos más adelante que también había una purificación intelectual, la asunción del conocimiento como superación del dolor y el absurdo, de nuevo no por la vía de su eliminación, sino de su toma en consideración.

Esta *kathársis* es la que ejemplifica de manera excepcional *Edipo rey*, pero está presente de algún modo en toda la tragedia, aun cuando no halle una solución reconfortante, mirar cara a cara y ponerles nombre o argumento a los demonios servía para alcanzar cierto poder sobre ellos, si bien nunca para domesticarlos del todo pues, al fin y al cabo, Medea o Heracles, no por llegar al conocimiento de la causa de su desvarío, dejan de llorar sus hijos muertos. En cuanto a la *kathársis* más propiamente medicinal, la que estaría en consonancia con su versión pitagórica, hay que acudir a las teorías psicoanalíticas de los mecanismos de defensa del inconsciente. Y prácticamente todos pueden entrar en funcionamiento en la tragedia, desde la compensación del horror por su contemplación, hasta la regresión al pasado mitológico para dejar allí el peso de la culpa. Como tales mecanismos de defensa, para el psicoanálisis suponen una liberación de la angustia, del miedo, de la culpabilidad. Pero todos estos mecanismos solo pueden surtir efecto sobre la base de la «transferencia»: para liberarse de las pulsiones y sus consecuencias hay que reeditarlas.

Pero, además de estos tres posibles modos de operar la *kátharsis* trágica, siempre hay que contar con la específicamente ritual. En cuanto integrantes de las fiestas de Dionisos, las tragedias pertenecían al campo de la acción ritual. Los ritos purifican en la medida en que se les dota de una autonomía significativa, por la cual, la liberación experimentada por los que participan en ellos, no se debe a esta o aquella razón, terapia o conversión moral, sino a la efectividad intrínseca al mismo rito, por su propia fuerza transformadora que hace realidad lo que representa.

La *kátharsis* no se efectúa pues, de modo unidireccional, de nuestra voluntad a los hechos que la constriñen. La *kátharsis* opera conforme a sus propias leyes y el sujeto, individual o colectivo, más que controlar esas leyes, sólo puede someterse a ellas para que surtan efecto. Como muestra Dodds en sus reflexiones sobre la purificación y lo que la hace necesaria —la contaminación o *miasma*— ambas pertenecen a una esfera anterior

y externa a nuestra voluntad<sup>231</sup>. Y la clave de su operatividad está en su propio código ritual. Aristóteles nos da una clave preciosa, dentro de su mirada analítica, para comprender cómo funciona el efecto purificador en la tragedia: la contemplación artística de lo indeseable nos purifica, en sentido reflejo, de su ominoso peso, el de la culpabilidad. Por eso, también según Dodds<sup>232</sup>, Aristóteles prefería hasta el punto de verlos como constitutivo de la tragedia los aspectos más truculentos, las acciones más horrorosas, las cometidas premeditadamente dentro de la misma familia (*Poética* 1453b 19), porque el efecto purificador parecía ser proporcional al carácter rechazable de la acción mimetizada por el argumento de la tragedia. Claro, para que esto ocurriera, debían funcionar varios resortes colectivos e individuales: que el público se identificara con aquella acción y que en ella viera imitada su propia carga de culpa o remordimiento. Y eso era así porque por encima de los matices de mayor (Esquilo, Sófocles) o menor afinidad y credibilidad del relato mítico (Eurípides), el sujeto espectador creía en la capacidad exorcizante que se derivaba de haber visto representadas aquellas acciones, con todas sus consecuencias en virtud de las normas divinas transgredidas.

Me contaba un viejo cura de pueblo que un antecesor suyo, haciendo honor a la tradición de campechanía e inmersión en el mundo rural de los párrocos, era un consumado jugador de dominó. Buen y vicioso jugador, pues una vez comenzada la partida de después de comer, no había quien lo apartara de la mesa, las fichas y los compañeros de juego. En una ocasión, a media partida se le acercó un chaval y le apremió: «Don fulanito, que dice mi madre que vaya a casa de mi abuelo, que se muere, para darle los sacramentos». El cura y jugador empedernido le dio largas, mas como el mensajero insistiera una y otra vez, se levantó enfadado y tirando sus fichas sobre la mesa exclamó: «Pero ¡qué se creerán que son los sacramentos!» No sabemos bien lo que se habían creído, pero de lo que no cabe duda es de que su efectividad, fuera la que fuese, era incontestable e inaplazable.

Disolver la *kátharsis* por la vía antropológica, cultural, psicológica o social no resuelve la efectividad de sus emociones y el sello con que ponía fin a toda la revóluc de argumentos y razones que a cuento de este o aquel mito, el autor de la ocasión, había puesto en juego. Porque de lo que al fin se trataba era de sellar ese tumulto de contradicciones (bien / mal; inocencia / culpabilidad; justo / injusto; *hybris* / *ananké*...)

---

<sup>231</sup> E. R. Dodds, op.cit. 57-58.

<sup>232</sup> Ibid. 58, nota 110.

con un cierre inapelable: así es y sólo así puede ser. Aquí, más que una razón tranquilizadora o un dogma resolutivo, opera una clausura, un punto final que, con más o menos paz, le devuelva a cada uno a su hogar. Si bien, al lector presente de las tragedias, no le sientan del mismo modo y la *katharsis* se la ha llevado el tiempo, como el punto final, pues lo que ocurre con las lecturas contemporáneas de la tragedia es que, lejos de clausurar la tensión entre los opuestos, se abre un interrogante interminable. Y por eso estamos aquí dándole vueltas a cuál fuera su efecto lenitivo y por qué a nosotros no nos surte tal efecto.

#### **d. Desproporción, perdón y olvido: Ricoeur**

Un caso claro de esta conexión de la tragedia con el pensamiento filosófico moral lo tenemos en Paul Ricoeur. Como se sabe, *Finitud y culpabilidad* (1960) es la segunda parte de la filosofía de la voluntad del autor francés, la primera fue *Lo voluntario y lo involuntario* (1950). Y esta segunda parte, a su vez, consta de dos partes que en el original francés fueron publicadas como dos volúmenes separados: *El hombre lábil* y *Simbólica del mal*. Pues es en la segunda de ellas, en el capítulo II de su segunda parte, donde aborda la temática de lo trágico bajo el epígrafe «El dios malo y la visión ‘trágica’ de la existencia»<sup>233</sup>.

El propio Ricoeur confirma que el objetivo común de su filosofía de la voluntad era elaborar una *ontologie de la disproportion*<sup>234</sup> y qué otra medida le cuadra a las tragedias si no es la de la desproporción, entre lo voluntario, o querido, o intentado, y lo involuntario, o el destino, o los dioses, o los males que sin así pretenderlo le sobrevendrán al héroe – víctima que las protagoniza. Esta desproporcionalidad bien puede justificar el interés de las filosofías de corte existencialista por la tragedia y lo trágico, pero también nos orienta sobre su presencia en las filosofías postmodernas, las cuales no en vano han hecho arqueología de las finanzas de la razón logocéntrica, y las cuentas no le cuadran, han encontrado no pocos desfases y desfalcos. La simetría o armonía preestablecida de la razón ilustrada y su mito del progreso infinito no son las que mejor expresan «el malestar de la cultura». Son más bien los abismos de incompreensión, el desbordamiento de lo justo y lo razonable, los que ilustran con más aproximación, el estado en el que se halla la consciencia de ser humano respecto a ella misma y lo que le ata: sobrevivir antes de

---

<sup>233</sup> *Finitud y culpabilidad*. Madrid 1982, 363-382.

<sup>234</sup> P. Ricoeur, *Auto-comprensión et histoire*, T. Calvo Martínez – R. Ávila Crespo (eds.) *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*, Madrid 1991, 12.

morir, morir como parte de una vida a la altura de la imagen que de ella nos hicimos y que fue la que nos mantuvo vivos.

Para Ricoeur, la tragedia griega no es un ejemplo más de lo trágico, sino «la plasmación súbita y plena de la esencia de lo trágico», «su principio y su floración auténtica, y eso simultáneamente»<sup>235</sup>. Parte Ricoeur de la constatación sobre el ámbito teológico al que pertenece la tragedia, aspecto que a él le interesa dentro de su investigación sobre la culpa y la liberación de la misma (la mancha y su purificación). En este ámbito teológico el mal es el reverso de la visión trágica de lo divino, del dominio de *até* como polo que atrae la obcecación y desencadena sus funestas consecuencias. Para ello, hay que reconocer uno de esos temas que Ricoeur llama «pretrágicos» y que diferencia la teología y hamartología griegas de la judeo – cristiana, que no de otras religiones antiguas: la común filiación divina del bien y del mal. Identificación que, acertadamente creo, Ricoeur pone en relación con el fin de la tragedia por su difícil aceptación para el pensamiento, como sancionará Platón en el libro II de la *República*. Aunque tiene la mitología sus recovecos para distanciar a los dioses de la responsabilidad directa del mal, y ahí están las *Moiras* que ejecutan lo que por necesidad ha de imponerse por encima incluso de los dioses.

A estos elementos, en opinión de Ricoeur, les falta algo para que se genere lo específicamente trágico de la tragedia: el héroe. Estas penas las sufre el hombre que detenta la grandeza de la fuerza, la nobleza, la valentía, la estirpe. El héroe hace todavía más inaceptable el mal sufrido por un destino no comprendido. Ya sea Prometeo o el mismísimo Jerjes, los sufrimientos del héroe dan más relieve a la desproporción entre el castigo y la culpa que supuestamente la ha acarreado. Aunque, para complicar más las cosas, o tal vez para evitar simplificarlas y desnaturalizarlas de su hogar misterioso, los trágicos pusieron en juego un antagonismo difícil de disolver entre el destino y la libertad del héroe, como si la desmesura de la obcecación fuera una última reserva de humanidad por la que el héroe lo es pese a quien pese. Es la cólera humana proclive —como en la torre de Babel— a competir con la de los dioses. Pero, lo que más le interesa a Ricoeur, y a nosotros en este apartado, es cómo con estos mimbres puede y de hecho consigue la tragedia aliviar, purificar. La respuesta es la «simpatía» o «compasión»<sup>236</sup>, no la solución o disolución.

---

<sup>235</sup> P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*. Madrid, 363.

<sup>236</sup> *Ibid.* 378.

Digamos aquí que la dinámica última de esta liberación «por» la tragedia tiene mucho que ver con la idea de confesión, al menos tal y como la analiza María Zambrano cuando estudia la confesión como género literario. El punto de partida es la vida real, el tiempo vivido, pero bajo el signo de la desesperación, que es la que le hace a uno hablar de sí mismo y, sin embargo, se espera una revelación bajo la cual, «la vida al descubrir algo más allá de ella encuentre al fin su figura, y deje de ser pesadilla»<sup>237</sup>. Por eso, aunque la confesión parte de la paradoja, la contradicción y de desesperación, aunque las reconozca en lugar de negarlas o pretender disolverlas, propugna una liberación que pasa por afrontarlas: «La Confesión no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma»<sup>238</sup> Pero, para lograr tal identificación, no ignora esas paradojas, pues «la confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal»<sup>239</sup> aunque, esos sí, con la finalidad de hallar otro tiempo Además, y eso tiene mucho que ver con la *kathársis*, la confesión es «ejecutiva», realiza lo que quiere transmitir.

En el caso de la tragedia, la confesión sería la del mismo sufrimiento, «sufrir para comprender» cita Ricoeur del *Agamenon* de Esquilo. La poesía trágica purificaba por una identificación que permitía descargar en otros el propio peso. Por tanto, Ricoeur viene a coincidir con Aristóteles en la idea de la purificación por transposición estética del terror y la compasión.

Otro aspecto muy interesante que pone de manifiesto con finura hermenéutica Ricoeur, es que la tragedia griega no es especulación sino espectáculo. El filósofo atento a los pliegues significativos que produce cualquier manifestación de la conciencia humana, no se queda en una consideración esencialista y deja constancia de lo inseparable e internamente relevante que es para la tragedia, por muy teológica que sea su primera factura, el hecho de ser una representación. El carácter teatral y musical de la tragedia no es sólo una forma. Es su ritualidad, su terapia, que por serlo en la esfera de lo dispuesto por los dioses bien pudiera compararse con la «teurgia», en cuanto ésta implica mito y operaciones que transforman, que curan, a los sujetos implicados<sup>240</sup>.

En una de sus últimas obras (*La memoria, la historia y el olvido*) Ricoeur concluye su reflexión sobre la fenomenología de la memoria y la epistemología de la historia con

---

<sup>237</sup> M. Zambrano, *La confesión: género literario*. Madrid 1988, 21.

<sup>238</sup> *Ibid.* 23.

<sup>239</sup> *Ibid.* 15.

<sup>240</sup> E. R. Dodds op.cit 265-292.

un epílogo sobre el perdón. Y en esa tesitura vuelve el olvido que memoria e historia han combatido, porque hay un repertorio de cosas inolvidables cuyo piadoso olvido no podía ser sino religioso. Y a ese registro habrían acudido los políticos griegos para promover el necesario olvido de lo inolvidable. El motivo de esta «necesidad» de olvidar sería la falta, esa *hybris* por la que pareciera que los humanos quisiéramos «erigirnos en dueños y señores de la naturaleza»<sup>241</sup>. La memoria y la historia encuentran en el olvido y el perdón el apaciguamiento. ¿Olvido de qué? de sí mismo, diría Nietzsche, producido por los éxtasis dionisiacos, hasta provocar un «abismo de olvido» (NT: 258 - 259).

Ya se encarga Ricoeur de dejar bien claro que no se trata del olvido como borrador del pasado, sobre todo del pasado sangriento cuyas víctimas no pueden ser borradas porque la culpa criminal es imprescriptible. Pero esta es una cuestión, la del paso obligado de la reconciliación por el recuerdo, bien interesante pero no para nosotros. En orden a la comprensión de cómo funciona la *kátharsis* trágica, nos interesa recoger de este broche final de la obra del filósofo francés sus iluminaciones sobre «el difícil perdón». Difícil, pero no imposible. En el caso de la tragedia sería el auto – perdón al que la evocación, por la vía del mito, de una culpa profunda y universal, debía dejar fluir. En esta ecuación, la profundidad de la culpa se despeja por la confesión de la falta y la altura del perdón por el himno a su fuerza y efecto. Bien pudiéramos interpretar la tragedia como confesión de la culpa e himno para plantear y resolver una vez más esa ecuación de la culpa y el perdón.

Pero todavía queda el desarrollo más intrigante y pertinente respecto a la función curativa de la tragedia: la imputabilidad. Porque el perdón no consiste en la negación o justificación racional de la culpa, sino en la ruptura del nexo entre agente y acto. Dice Ricoeur que no se trata de una mera transacción sino de un desligamiento posible por una odisea de la culpa al olvido tras la confesión y el himno. Pero ahí entra en juego un elemento que rompe la posible circularidad del proceso, que introduce una exterioridad que es la que continuamente se nos escapa cuando intentamos comprender lógicamente la funcionalidad de la tragedia: el don. Un don que comienza por la fe en que es posible el perdón y que continúa por la ampliación de la visión del sujeto culpable, de uno mismo, más allá de sus actos, como también el perdón está más allá del nexo que une al agente

---

<sup>241</sup> P. Ricoeur, *La memoria y el olvido*. Madrid 2010, 651-652.

con su acto culpable. Tal vez a algo de esto se refiriera Nietzsche cuando hablaba de «esa vivencia, la de tener que mirar y al mismo tiempo desear ir más allá del mirar» (NT: 196).

Puede que toda esta digresión sobre la culpabilidad y el perdón nos haya alejado de la inmediatez filológica e histórica. Pero ecuaciones y circularidades aparte, propias del fenomenólogo y el hermeneuta que es Ricoeur, casan muy bien con el resultado purificador de la tragedia. Resultado que la hacía políticamente conveniente y religiosamente fecunda, como a la poesía y al arte de la representación les daban su oportunidad de poner en juego sus virtuales posibilidades para atraer y multiplicar el don del olvido de lo inolvidable:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones.

(Aristóteles, *Poética* 1449b)

«Una acción elevada», como la del perdón. «Completa en sí misma», como el ciclo que va de la culpa a su aceptación y a su olvido. «Incidentes» imputables, nadie lo niega a quienes, aun por el destino o los dioses, los han protagonizado y los acarrerarán en la forma de sus trágicas consecuencias. Pero, todo ello, para «excitar piedad y temor», compasión y *anagnórisis* (reconocimiento) y con ellos, como reclamaba Azaña para nuestra particular tragedia nacional: *paz, piedad, perdón...*



#### 4. *La verdadera tragedia es la política*

Cuenta Heródoto (VI, 21) que cuando se representó *La toma de Mileto* de Frínico (493 AC), los atenienses proscibieron la obra y le impusieron una multa de mil dracmas por la desazón que produjo («el público rompió a llorar») la evocación de aquella derrota helénica<sup>242</sup>. Resultado de aquella mala recepción de una representación trágica de una derrota griega fue que los autores desterraron de su elenco temático los sucesos recientes para limitarse a los tiempos mitológicos, con la excepción de *Las Troyanas* de Eurípides y *Los Persas*, de Esquilo. Este episodio muestra el efecto emocional que producía la tragedia y, como una de sus consecuencias y tal vez de sus motivaciones, la importancia política que podía tener un tema u otro, un tratamiento o el contrario. Así, sigue citando Vidal-Naquet, la derrota de los persas contada por Esquilo, aunque refiriéndose a sucesos contemporáneos, no tiene el mismo efecto conmovedor ni merece sanción del Estado, claro, pues aquí los derrotados eran otros. También está ese rumor —dudoso, precisa Vidal-Naquet— sobre el apoyo que le habría reportado a la carrera de cargos de Sófocles su *Antígona*. También obra a favor del directo efecto político que tenían las tragedias el enfado de Solón con Tespis, a quien se atribuye ser el primer autor trágico, porque las tragedias ponen en escenario mentiras que, ni como juego, son inocuas para el comportamiento ciudadano (Plutarco, *Solón* 29, 6 – 7). En esta línea abundará la filosofía política de Platón.

La interpretación preferentemente política de la antigua tragedia griega fue predominante en el pasado siglo XX. De hecho, dos de sus principales valedores son, precisamente, Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, además de Froma Zeitlin por el lado antropológico cultural; pero junto a ellos, otros muchos, como los que cita en su lista Nicole Loraux: J. Winkler, S. Goldhill, W. R. Connor y O. Longo desde la perspectiva histórico-sociológica; C. Meier como historiador de la política propiamente dicha<sup>243</sup>. A los cuales también podríamos añadir nosotros a algunos de los teóricos de la literatura que trataremos más adelante, R. Williams y T. Eagleton; amén del inefable filósofo político S. Žižek. Por el lado contrario, como ahora veremos, estaría la propia Nicole Loraux que, sin negar el significado político de la tragedia, apuesta porque no sea éste su principal motivo y habla de ella como de «antipolítica».

---

<sup>242</sup> Cfr. G. Segal *El espectador y el oyente*, Jean Pierre Vernant (ed) *El hombre griego*, Madrid 1993, 220; Vidal-Naquet *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*. Madrid 2004, 12.

<sup>243</sup> N. Loraux, *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega* 2020: 48, nota 2.

La importancia política reconocida a la tragedia le viene desde sus propios comienzos y alcanza la gloria que otorgaba a los vencedores en el concurso de tragedias, así como a la posible presión o represión que pudieran sufrir los autores por parte de los enfrentados bandos de la política ateniense. Por otra parte, eran ciudadanos ricos, influyentes y ávidos de serlo más, los que sufragaban las tragedias, esto es, los *coregos*: Temístocles lo fue cuando Frínico representó *Las Fenicias* (468 AC) y Pericles el año en que Esquilo puso en escena *Los persas* (472 AC). Ni que decir tiene que este patrocinio siempre podía influir en el sesgo adoptado para la influencia política de las tragedias representadas. Y así, una manera de caracterizar la obra total de cada uno de los tres grandes autores trágicos, como hace Luciano Canfora, sería seguir su biografía y producción en relación directa con su posible implicación política: «Esquilo y Temístocles»; «Sófocles entre Pericles y Alcibiades»; «Eurípides, Antifronte y Critias»<sup>244</sup>. O lo que es lo mismo, Esquilo y el apogeo de la democracia, la victoria contra los persas y el inicio del imperio ateniense al frente de la liga de Delos. Sófocles entre el imperialismo en el que desembocó la preponderancia naval de Atenas y su papel panhelénico, las guerras del Peloponeso con la consiguiente ruptura de la unidad helénica, y la caída final de Atenas bajo el peso de Esparta.

Como vemos, es un itinerario que va de la aristocracia a la democracia para sumirse en el sojuzgamiento espartano; de la progresiva ascendencia de lo panhelénico a la imposición por la fuerza de la hegemonía ateniense y su derrota por Esparta. Un itinerario dentro del cual es difícil imaginar que las tragedias permanecieran totalmente indiferentes a unos acontecimientos que se precipitaban de manera veloz, en poco más de un siglo. Pero, de ahí a interpretar de manera unívoca las tragedias como meras traducciones de uno u otro posicionamiento ante este devenir político, va un trecho. Por otra parte, es un hecho que la tragedia fue progresivamente perdiendo su relación íntima con los asuntos políticos. Esta línea descendente de lo político en la tragedia es confirmada lacónicamente por la aseveración de Aristóteles (*Poet.* 1450b 7-8) en referencia a que los personajes de los antiguos trágicos (s. V AC) «hablaban políticamente», mientras que los nuevos poetas hacen hablar a sus personajes «retóricamente»<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> L. Canfora, op. cit. c. X, XI y XII.

<sup>245</sup> Cfr. P. Burian «Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot», P. E. Easterling (ed). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* 2013: pos. 4726 - 4734

Vaya de antemano, que, se tome la opción que se tome respecto a las concretas implicaciones políticas de cada obra, la tragedia, como prácticamente toda la vida social en la antigua Atenas (la educación, el matrimonio, el estatus social, el duelo...), era una realidad cívica. Pero en el caso de la tragedia nunca debiera olvidarse que era una institución cívico – religiosa, establecida y regida por la administración del momento. De lo que se trataría pues, es de aclarar en lo posible el significado político y la orientación general observable de los grandes trágicos, en un punto intermedio entre el determinismo político y una lectura totalmente apolítica.

#### **a. Tiranía o poder del pueblo, pero que haya tragedia**

El teatro siempre fue en Atenas una cosa política, como también la justicia y la misma política eran asunto de oratoria y gesticulación. Teatro, asamblea y areópago constituían tres escenarios, «tres sedes en las que la comunidad se reconoce como tal y en las cuales la comunicación es realmente general e inmediata»<sup>246</sup>. No hay que ser demasiado suspicaz para comprender que la participación de la política en el teatro no se limitaba a su financiación y organización: establecimiento de los respectivos festivales religiosos con sus competiciones teatrales, nombramiento por parte del *arconte epónimo* de los *coregos* que sufragarían los espectáculos y selección de los tres poetas concurrentes ... también habría un control político sobre el contenido, del mensaje. Canfora habla de «censura preventiva» por parte de la autoridad que elige los dramaturgos que competirán y para ello se apoya en Platón, *Leyes* 817D. En dicha elección hay motivos de oportunidad política, como lo muestra que se supervisarán previamente las odas, la parte lírica que era también la más susceptible de verter el contenido político y de ser más emocionalmente participada por el público. En opinión de Robin Lane Fox, «las relaciones entre la democracia y la tragedia han sido puestas muy de relieve en los estudios culturales recientes, pero no son en absoluto directas» hasta el punto de que para él «probablemente las tragedias se habrían representado en cualquier caso bajo un sistema político diferente: al fin y al cabo eran dramas que exploraban los conflictos morales y religiosos, pero no a través de argumentos de la vida cotidiana, sino en relatos míticos del pasado ‘monárquico’»<sup>247</sup>.

Aparte de las más o menos explícitas conexiones entre el contenido de las obras de los grandes trágicos griegos y la situación política de Atenas en los siglos V - IV AC,

---

<sup>246</sup> L. Canfora, op.cit. 121. Para lo que sigue, todo el capítulo IX «Teatro di stato» 121-142.

<sup>247</sup> R. Lane Fox, *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma* 2007, 196 - 197.

están las complejas circunstancias concretas del contexto político ateniense, tanto en lo referido al gobierno de la ciudad y su defensa frente al enemigo externo —las guerras médicas—, como en la adopción de un papel hegemónico, por no decir lisa y llanamente imperialista, en el mundo griego y que pesan incluso en la reflexión sobre el origen de la tragedia. El hecho de que fuera dentro de reformas auspiciadas por la tiranía —monarquía— de Pisístrato cuando se estipula el marco de representaciones trágicas, bajo régimen de certamen —*agon*—, y que respondiera dicha iniciativa al programa conservador, no queda fuera de la investigación sobre el sentido de la tragedia, sobre su función y aportación a la rica y compleja vida política ateniense. Parece ser que la voluntad de Pisístrato al establecer, con fórmulas heredadas y estructura renovada, las representaciones trágicas, respondía a una voluntad de equilibrar el poder de la aristocracia con las demandas populares y, en la medida de lo posible, aunar a la sociedad en un terreno que, por religioso y tradicional, pero también por abierto, por público y religioso, pudiera situarse por encima de la rivalidad entre los partidos democrático y aristócrata.

Aunque en los tres trágicos se contraponen el despotismo y la democracia de la *polis*, la tragedia no es, *per se*, de uno u otro bando (aristocracia o democracia), mal que le pese a una tradición interpretativa de corte ilustrado, y de hecho las hay de uno y otro bando. Sus temas saben de la primacía política de diferentes casas, así como de la universalidad del mal y los reveses de la suerte, o de la ceguera de los dioses para castigar sin importar la cuna. Pero de Esquilo a Eurípides, la tragedia se va situando, de menos a más, a favor de la supeditación del *genos* al conjunto de la *polis* y a la complementariedad de esta con los derechos y reivindicaciones del individuo, la cita a *Antígona* es todo un tópico, pero también *Las suplicantes* de Esquilo o *Euménides* de Eurípides. Sin embargo, como ya apuntara Nietzsche (apoyándose en *Poética* 1456a), no está del todo contrastado que en sus orígenes reflejara la tragedia una antítesis rey – pueblo (*NT* 75 – 76). Y, de hecho, es en una tragedia, *Las suplicantes* (604) de Esquilo, donde encontramos una de las más antiguas alusiones a la democracia en referencia a la soberanía del *demos* y las decisiones tomadas por votación, sobre la base de la igualdad de los ciudadanos (*isegoría*)<sup>248</sup>. Y, sobre estos fundamentos, *Suplicantes* opone la democracia a la tiranía.

Por encima de idealizaciones al uso sobre la democracia ateniense, sin por ello negarle sus inmensos y adelantados logros para su tiempo, y en ocasiones todavía para el

---

<sup>248</sup> Cfr. N. Loraux *La invención de Atenas* 2012: 180.

nuestro, Robin Lane<sup>249</sup> incide en que las relaciones entre la tragedia y la democracia no estaban exentas de aspectos menos democráticos. De fondo está algo más profundo y general que este autor pone sumo cuidado en recordar, que la ateniense era una sociedad esclavista. Y no hablemos, que sí lo haremos, de la exclusión sistemática de la mujer de la condición de ciudadano y de sus atribuciones. Como también es el caso de los extranjeros, los *metecos*. Y es que, como muy bien estudia Nicole Loraux, la autoctonía, el hecho de ser varón y nacer en Atenas, delimitaba por los cuatro costados la política y constituía su gloria y su miseria: «la autoctonía es el mito ateniense por excelencia»<sup>250</sup>.

Digamos que, aún a riesgo de hacer un juicio anacrónico, era una democracia poco democrática. De manera más próxima al hecho de los festivales trágicos, Robin Lane apunta por un lado que los jurados no eran elegidos por sorteo, como era acostumbrado para el resto de los cargos de la *polis* en democracia. Tampoco era un espectáculo al alcance de todos los ciudadanos, parece ser que hubo de pasar cincuenta años para que se facilitaran entradas gratuitas. No es seguro que pudieran acceder las mujeres al recinto donde se celebraban. Por otra parte, asistían los representantes de las otras *poleis* y, a partir de cierto momento, se efectuaba el pago de los tributos, en una clara manifestación de superioridad colonialista.

Más importante resultan las consideraciones sobre su indiferencia formal y argumental respecto a un régimen democrático o aristocrático. Como hemos visto, se instauraron con la tiranía y continuaron con la democracia. Será que sus argumentos mitológicos, heroicos, morales o antropológicos se adaptaban bien a las diferentes situaciones o que los diferentes regímenes sabían cómo utilizarlos. Aunque, todo ello no quiera decir que las representaciones fueran ajenas a funciones e intereses políticos, como uno muy claro de propaganda por parte del poder: antes de los certámenes se exponía el tributo imperial recaudado por Atenas a sus aliados. Con todo, el autor se atreve a citar una concomitancia formal entre la tragedia y la democracia, el *agon* o debate que se introdujo a mitad de la obra habría sido influido por la puesta en marcha, a partir del 460 AC, de tribunales democráticos en los que se desarrollaban debates entre los oradores para convencer al jurado. Pero a nuestro autor le parece que sólo había una forma artística democrática por excelencia, la comedia satírica y con ello tal vez quiera decir que la tragedia, si no explícitamente aristocrática, sí que mantuvo la vigencia de valores y

---

<sup>249</sup> Op. cit. 2007: 196 – 198.

<sup>250</sup> N. Loraux, 2012: 171.

fuerzas que eran anteriores y supervivientes a las reformas democráticas. Y esta consideración de Robin Lane Fox expresa cierto tópico que ha hecho fortuna, el de que la comedia sería el género democrático, mientras que la tragedia sería más aristocrática. Lo cierto es que en el peso de los valores aristocráticos es abrumador en la cultura griega antigua, y la tragedia no era una excepción. Que lo sea la comedia es harina de otro costal.

En apoyo a esta visión escéptica de la supuesta finalidad democratizadora de la tragedia está también la cuestión del papel de la realeza<sup>251</sup>. Ésta –como el sacrificio– no es sólo una estructura social, política, sino que enlaza simbólicamente con la línea que demarca lo humano de lo divino, lo natural de lo sobrenatural. El rey es mediador entre los dioses y los hombres con la intención de que en él mismo resplandezca el orden luminoso de la divinidad. En el rey están representados los esfuerzos de la sociedad por mantener el orden cósmico del que depende su fuerza, salud y gloria. Esto se vería especialmente en la *Orestíada*, pero también en *Edipo Rey*. Y esto es lo que, con ejemplo de otras culturas, permite a Girard defender el papel victimario de la realeza en la tragedia. Pero, en realidad, los reyes en la época de las tragedias, eran ya puro mito y su papel no puede invocarse para una reflexión sobre las clases sociales, sino que tienen más bien una productividad en el campo de la filosofía política que en el de la política misma: la constancia de la aversión a la tiranía representada como una fuerza incontrolable, que sería su verdadera y mortal *hybris*<sup>252</sup>.

#### **b. Política, sí, pero griega y antigua**

En el ya citado opúsculo, Vidal – Naquet sitúa entre las tentaciones que desvirtúan la interpretación moderna de la tragedia, la de actualizar políticamente, dígame también, anacrónicamente, el valor de la tragedia. Al menos, conviene superar lecturas fácilmente lineales. Esquilo al comienzo de su carrera, con *Los persas* está claramente del lado democrático –y expansionista o imperialista– representado por su corego Pericles. Pero al final de su vida, exiliado en Sicilia, según Plutarco y Pausanias, sólo quiere ser mencionado por Maratón, no por Salamina, indicio de una posición más conservadora. Esta era una división política de la Atenas del s. V AC que se nos escapa. La república de los hoplitas pertenece al periodo pre – democrático, pero no tiene la ambición expansiva,

---

<sup>251</sup> (SEGAL 1988: 197)

<sup>252</sup> (FINLEY 1983: 159 – 160)

colonialista de la república de los marineros representada por Temístocles, Efiálfes y Pericles.

En el análisis de las connotaciones políticas de las obras de Esquilo que hace Vidal – Naquet<sup>253</sup> encuentra en *Los Persas* indicios de que la posición del más viejo de los tres grandes trágicos era más panhelénica —y por ello más tradicional— que pro expansionista —a la sazón más «democrática», pero también más «imperialista». En la *Orestíada*, el juicio último es aceptado como una referencia a la reforma de Efiálfes que da plenos poderes a las asambleas populares (*Boulé* y *Ekklesía*) frente al más aristocrático tribunal del *Areópago*. Y en las *Euménides*, busca Vidal – Naquet posibles huellas de la posición de Esquilo en este giro fundamental de la vida política ateniense y se queda con la perplejidad que ha hecho posible ambas lecturas, la pro – reforma y la partidaria de los tradicionalistas. No en vano, y como subraya Rodríguez Adrados en su introducción a las tragedias de Esquilo, en las *Euménides* 696 – 699 se propone el siguiente programa de centro:

Aconsejo a los ciudadanos que respeten con reverencia lo que no constituya ni anarquía ni despotismo y que no expulse de la ciudad del todo el temor, pues ¿qué mortal es justo si no ha temido nada?<sup>254</sup>

Vaya, que para Esquilo, el miedo político guarda la viña de la *polis*, hasta el punto de que se pueda dar pábulo a la finta de *Las Ranas* en la que se alude, frente a la conveniencia de acudir a Alcibíades, un coro de *Agamenón* (717 – 738) que bien pudiera permanecer para siempre como advertencia contra los lobos disfrazados de corderos o demócratas que luego dejan de serlo.

Respecto a Eurípides «“moderno” donde los haya» y condicionado por la guerra del Peloponeso, Vidal – Naquet resalta que, como toda la tragedia, no puede reducirse al trágico que no tuvo tanto éxito entre los suyos como entre los nuestros — contemporáneos— a una lectura política y alude una cita de Nicole Loraux que es toda una carta de navegación para intérpretes de la tragedia: «El teatro de Dionisos no está en el Ágora». Y aunque no por ello el autor que nos guía en esta relativización de ciertas lecturas políticas se alíe a quienes interpretan *Las Bacantes* como un viraje tradicional y religioso de Eurípides, hay que concluir que él como buena parte de la literatura clásica —otra cosa es la historia— deja en una cierta oscuridad la inmediatez y la mecánica

---

<sup>253</sup> (2004: 21- 26)

<sup>254</sup> Esquilo 2000: 255; cfr. XVI.

política de Atenas. En la misma línea, y para mayor sorpresa pues sí que tuvo este autor una atestiguada carrera política, estaría el balance sobre Sófocles. Su experiencia como estratega que participó en acontecimientos importantes y tomó partido por Pericles, no se traduce sin más, o al menos no de forma unívoca, en sus tragedias: «Decididamente, en cualquier nivel en que nos situemos, la tragedia de Sófocles no es la tragedia política de Atenas»<sup>255</sup>.

No, la política de Atenas en los siglos V y IV AC no es la nuestra, la democracia ateniense no es nuestra democracia y el calado político, indudable, que tenía la tragedia, hay que desdoblado. Una cosa fue lo que supuso esta o aquella tragedia, estos coros, el tratamiento de los temas en aquel momento y otra lo que, haciendo uso de una amplia libertad interpretativa podemos aplicar nosotros. De hecho, y retomando la línea que marcaba Robin Lane Fox, las preguntas que deja abierta la complicidad política de la tragedia nos llevan a un horizonte más amplio de lo político, diríase que antropológico. El papel del extranjero, de los efebos, de la mujer..., en definitiva, la configuración de la *polis* como un espacio y un tiempo de coexistencia cívica, resulta una línea de pesquisa más atractiva que la consabida crónica sobre la adscripción de un trágico o una de sus obras a este o aquel partido en liza; a favor o en contra de una u otra estrategia en el concierto helénico. Merece la pena recoger algunos rasgos del retrato, más realista, de este espacio político ateniense (y en general común al mundo griego antiguo), que nos brinda en su síntesis del mundo clásico Robin Lane Fox<sup>256</sup>:

Para nosotros la característica principal de la cultura ateniense que conoció Heródoto es que se trataba de una sociedad esclavista. Había unos cincuenta y cinco mil ciudadanos varones adultos que poseían entre ochenta y ciento veinte mil seres humanos, «objetos» que podían comprar y vender. Estos esclavos (casi todos ellos no griegos) eran fundamentales para la economía de Atenas... Al parecer, el precio de los esclavos sin experiencia solía ser bajo, pues la oferta era abundante debido a las guerras y a las incursiones de saqueo llevada a cabo en los territorios bárbaros de Tracia y del interior de Asia Menor...

Para muchos de nosotros resulta también sorprendente la ausencia de participación política de las mujeres de condición ciudadana. Los atenienses, al igual que los demás griegos, se aseguraron de que las mujeres no tuvieran derecho a voto; ni siquiera podían testificar en nombre propio ante un tribunal. Tenían limitada excepcionalmente la capacidad de comprar o vender; no podían elegir con total libertad a su futuro esposo y, sobre todo, siempre estaban sometidas al poder de un varón, su «guardián» o *kyrios*...

---

<sup>255</sup> P. Vidal – Naquet, op.cit. 2004: 39.

<sup>256</sup> R. Lane Fox, op.cit. 2007: 192 - 196.



No obstante, la democracia imprimió dos marcas culturales evidentes: una en la oratoria, y otra en el teatro...

Sí, ayer como hoy, y como Vidal – Naquet recoge del encuentro de Napoleón con Hegel «Hoy en día señor, la tragedia es la política». Entendiendo por ello, supongo, la política que voluntariamente margina del ideario —ideología— e imaginario —cultura— de una sociedad, cuantos temas puedan distraer del programa que «interesa» a unos cuantos y debe pasar a «interesar» a todos. Esto, lo «otro» de la política que la tragedia sí recogería, es lo que interesó a Nicole Loraux y lo que ahora nos interesa a nosotros.

### **c. Tal vez otra cosa que política, u otra política. Nicole Loraux**

En este tema, el carácter político de la tragedia, la obra lúcida y extremadamente sugerente de Nicole Loraux supone una evolución. En *La invención de Atenas* (2012), publicación de la tesis doctoral de la autora, se estudia el género de los epitafios, las oraciones fúnebres atenienses como una praxis política generadora de un discurso y una imagen política de Atenas que, frente a la interpretación de la tradición filológica e historiográfica clásica (la de un Willamowitz o George Grote, por ejemplo) no era real sino impostada, interesadamente sobrevenida. Una de las conclusiones de esta obra es que, en comparación a las oraciones fúnebres, la tragedia incide más en la apuesta por la democracia. Porque la oratoria fúnebre no habría sido solo una expresión de las emociones en relación con el hecho cívico, sino un modo de hacer *polis* y de proyectar su imagen hacia la posteridad. La oración fúnebre era un acto cívico, tenía lugar en el cementerio del Cerámico, promovido y costado por la administración, encargado por la ciudad a un orador oficial y su contenido era honrar a los caídos en batalla al servicio de la ciudad y dedicados exclusivamente a los ciudadanos. Porque en las listas de difuntos sí que se citaba a extranjeros, incluso esclavos. Pero la oración fúnebre estaba reservada a los ciudadanos, y esta es una parte de la Atenas inventada, del espacio político imaginado sin otra población que la de los hombres, libres y atenienses. Esto no es solo política o es una política ficción con vocación de dibujar una realidad excluyente.

Y, el caso es que la oración fúnebre tal y como se instituye a partir del 460 AdC y se solemniza con el epitafio en honor de Pericles, hasta que desaparezca con el epitafio de Hypérides (322), es un fruto de la democracia ateniense. Luego, es una democracia que se entiende dentro de esos límites y que excluye lo que resta fuera de ellos. El contenido de la oración fúnebre está marcado por su fin militar y su estilo de loa a la excelencia ateniense. Ni que decir tiene que se trata de la ideología que sostendrá el

programa tácitamente imperialista de la hegemonía panhelénica de Atenas. Pero la práctica política de la oración fúnebre, que Loraux enlazará con el ser más profundo de la tragedia, inventaba una democracia que se veía a ella misma portadora de la *areté*, constituida por aquellos hombres —*aner*— que se habían convertido en los mejores —*agathós*— ¿por qué no ser también los que dominaran la Helade? Y aquí, Loraux concluye que aún a pesar de su origen democrático, la oración fúnebre se arma con mimbres aristocráticas. En este sentido, la autora defiende que la tragedia sería una mejor traductora de los motivos e ideas democráticas que la oración fúnebre.

Otra conexión entre la práctica política de la oración fúnebre y la tragedia, está en la correlación que Loraux resalta entre la palabra —*logos*— del discurso fúnebre y las acciones —*erga*— que se conmemoran. Ya se sabe que Aristóteles indica que la tragedia es mimesis de acciones. Pero las palabras, los diálogos, incluso los *agones* que dan cuerpo al texto de la tragedia, son la encarnación de esas acciones y sus significados, como las palabras de la oratoria fúnebre evocaba y hacía intemporales las gestas de los héroes honrados en el panegírico fúnebre, que lo era tanto de ellos como de la propia ciudad de Atenas. Y lo que se conmemoraba, tanto de los difuntos como de la ciudad, es que representaban la victoria de la justicia —*diké*— contra la *hybris*. Un tema que se heredaba de la ideología anti – persa, pero que ahora servía también para justificar la supremacía ateniense respecto a todos los griegos.

Y nos brinda esta definición «política» de la tragedia: «tendiendo un puente entre el universo mítico y el mundo político sin hacer desaparecer la tensión entre mito y *polis*, la tragedia busca oposiciones fuertes entre verdaderos contrarios ligados por un vínculo de polaridad»<sup>257</sup>. Pero obsérvese que la oposición no se disuelve en la relación de ambos términos, sino que permanecen unidos en «polaridad». Esta polaridad debiera ayudarnos a comprender que el significado político de la tragedia no es unívoco. Porque, aunque en esta obra, a partir del análisis de la ideología de la oración fúnebre, Nicole Loraux estaría por visibilizar las relaciones entre la tragedia y la política ateniense, hay que mantener siempre la reserva de que se trataba de una Atenas posible, no real del todo, pues había otras que permanecían extrañas: la Atenas de los esclavos, la ciudad de las mujeres, la de los extranjeros, la de los mismos atenienses renuentes para con los programas políticos

---

<sup>257</sup> N. Loraux, *La invención de Atenas* 2012: 220.

oficiales de su ciudad por lo que tenían de imperialistas y un tanto afines a la barbarie de los persas.

Sin embargo, en *La voz enlutada* (2020), nuestra admirada autora se decanta claramente por el distanciamiento de la tragedia respecto a la política, «la tragedia es antipolítica», si bien esto habrá de matizarse en fidelidad a esa polarización antes mencionada<sup>258</sup>. Como ya tuvimos ocasión de aludir, en *La voz enlutada* Nicole Loraux ve en el lamento, no solo en la emoción dolorida del llanto, sino en su articulación ritual del luto, el verdadero origen de la tragedia y su voz más auténtica. En torno a las convenciones y formas que la expresión social y religiosa de esta pulsión clamante desarrolló, estarían los primeros metros poéticos, trenos musicales y gestos corales que darían lugar a la tragedia. Pero, también serían la expresión de un discurso y una visión de la realidad, incluida la política, reservada por mucho tiempo a las mujeres y excluida de los circuitos morales (el valor frente a la emoción) e institucionales: el ágora vs. el teatro. Por eso, uno de los indicios que estudia y argumenta en favor de su interpretación anti-política o alter-política de la tragedia es que el teatro de Dionisos no está en el ágora<sup>259</sup>. Con esta postura, la autora se distancia de su maestro P. Vidal-Naquet que consideraba la estructura misma de la *polis* como una «maquinaria anti-trágica».

La misma condición «enlutada» de la tragedia, el duelo como su voz más propia, también suponía un alejamiento, cuando no una oposición a la política de la ciudad. Nicole Loraux tiene al respecto profundas y muy perspicaces reflexiones sobre la proscripción de la memoria y la prescripción del olvido como parte del argumentario político, que se contrapondría al ser mismo de la tragedia, en la que, aún con excepciones que darían cuenta de la complejidad del género, apostaba por el «canto sin lira» más propio de los lamentos funerarios y de las celebraciones dionisiacas. Si bien, el dolor expresado por la vía de la lírica y la música propias de la expresión colectiva del duelo, remitirían en la tragedia más a la condición humana en general (*ánthropos*) que a la de ciudadanos y soldados (*áner*). Era la común identidad de mortales más que la de héroes de la *polis* lo que se expresaba en los tonos del treno y en el fondo dolorida de lo común a las tragedias, ya fueran sobre protagonistas masculinos o femeninos, individuales o colectivos, humanos o semidivinos. Todo lo cual, de nuevo, remitiría al carácter «antipolítico» de la tragedia.

---

<sup>258</sup> N. Loraux, *La voz enlutada* 2020: c. III, 73-101.

<sup>259</sup> N. Loraux. *Ibid.* c. II, 47-71

## 5. *El mito de la ilustración: tragedia y razón*

Lapidario, dice Max Pohlenz en el capítulo conclusivo de la obra aquí ya citada: «la historia de la tragedia ática recuerda la historia del renacimiento». Desde luego, en esta inferencia el que fuera gran filólogo e historiógrafo no es precisamente historicista, sabe encontrar las felices similitudes que trascienden luminosamente los datos histórico – lingüísticos y facilitan su lectura significativa para nuestro tiempo. En concreto, esta comparación se basa en la superación del sentido exclusivamente religioso de la tragedia, sin nunca abandonarlo del todo, para abrirse a una funcionalidad política, cívica, pedagógica... humanista:

También aquí asistimos, pues, a una rápida evolución espiritual, la liberación de la personalidad individual que, además de rechazar cualquier vínculo con la tradición y ofrecer fines autónomos a la voluntad creativa, transforma toda la intuición de la vida de la que se originó el arte, poniendo así en riesgo los fundamentos mismos de la producción artística<sup>260</sup>.

Aunque, a pesar de lo dicho, Max Pohlenz sigue reivindicando el hecho diferencial que supone para la antigua tragedia su carácter cultural y estatal, como rasgos que no deben ignorarse a la hora de abordar su posible interpretación en clave «renacentista», que en nuestro caso vale lo mismo que decir «ilustrada».

Sobre toda esta primera parte, introductoria al hecho ritual, literario y filosófico de la tragedia, ha gravitado la cuestión de la relación más o menos próxima de la tragedia, al menos de sus tres principales autores, con la ilustración racionalista, secularizadora y antropocéntrica que coincidió en el tiempo (s. V AC) y en el espacio (Atenas) con ella. Y también por todo lo dicho hasta ahora, parece que hay argumentos para una respuesta positiva y para todo lo contrario. Pues si asoman en el escenario trágico los interrogantes y reflexiones que enfrentan a la razón con el mito, los dioses y los grandes conceptos tradicionales del destino, el honor y la culpa, también es cierto que, como dice Jaeger, frente a la identificación socrática del bien, la justicia, la verdad y la libertad con el conocimiento racional, «todas las catástrofes que la voluntad ciega y los apetitos del hombre desencadenan en el mito y en la tragedia de los griegos, parecen contradecir poderosamente la tesis de Sócrates»<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> M. Pohlenz, op.cit. 557. En la misma línea, W. Jaeger reconoce que «este giro antropocéntrico es muy característico, en términos generales, de la época de la última etapa de la tragedia ática y de los sofistas» Op. Cit. 409.

<sup>261</sup> W. Jaeger op.cit. 448.

A favor del sesgo ilustrado de la tragedia, al menos de la influencia de los sofistas en los grandes autores, está G. Colli: «Aristófanes contrapone Esquilo a Eurípides y centra el problema en la disolución de la fe en la religión olímpica, disolución que está relacionada indudablemente con el movimiento sofístico»<sup>262</sup> y alude a Protágoras, Critias, Anaxágoras y, por supuesto Gorgias. Sin embargo, también dice Colli, que con el declive del mito y la religión mitológica se acababa la tragedia. Pero, en cualquier caso, el auge de la dialéctica, encarnada en la creciente prevalencia de los diálogos, de menos en Esquilo a más en Sófocles, sería la principal prueba de la impronta filosófica en la tragedia.

Ni que decir tiene que elegiremos el término medio. En ello nos apoya la autorizada opinión de García Gual cuando sentencia que «la ambigüedad es un aspecto fundamental de la tragedia»<sup>263</sup>. Pues a esa ambigüedad, que también es ambivalencia nos acogemos para defender que ambas líneas concurren, una vez más, las obras de los trágicos griegos. Ambivalencia que no excluye, pero sí supera las interpretaciones dualistas: «Ni fatal determinismo, ni tampoco una total libertad. No hay una libertad absoluta en un mundo urdido por los dioses»<sup>264</sup> Así que presentamos algunas ideas introductorias sobre las filosofías implícitas en las tragedias y sobre su posible racionalismo secularizador. Para ilustrarlo visitaremos también brevemente el archivo sobre Eurípides, guiados entre otros por el propio García Gual.

#### **a. Trágicos y filósofos.**

Cuando en su estudio sobre el destino y la libertad en la tragedia griega la profesora Violeta Álvarez aborda la filosofía subyacente a los grandes trágicos griegos<sup>265</sup>, reconoce que es grande la carencia bibliográfica al respecto, exceptuando, dice la autora a Nietzsche y Snell, aunque bien que citará ella a Guthrie. De ser cierta esta valoración, cosa que no ponemos en duda, merece ser reflexionada, pues lo que no faltan son las teorías filosóficas sobre la tragedia, que las más de las veces proceden del campo filológico y de la crítica literaria. He aquí una razón más por la que es pertinente el estudio

---

<sup>262</sup> G. Colli, *Gorgias y Parménides* 2010:28.

<sup>263</sup> C. García Gual 1991: 65. En la misma línea inciden J. P. Vernant «Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega» J. P. Vernant y P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I* 2002, 23-43 *vid.* el prefacio de *Mito y tragedia en la Grecia antigua II* 2002, 15-17. Y en esa dirección apunta el precipitado de la prolija y profusa lectura de la tragedia que hace S. Critchley en *La tragedia. Los griegos y nosotros* 2020.

<sup>264</sup> (GARCÍA GUAL 2006: 189)

<sup>265</sup> V. Álvarez Varela, *Destino y libertad en la tragedia griega* 2008, c. IV: 119-152.

filosófico de la tragedia y lo trágico. En el caso de la investigación llevada a cabo por la mencionada autora, se cita como fuente principal la aportación de William Allan, *Tragedy and the Early greek Philosophical and Tradition*, capítulo de la obra colectiva: *A companion to Greek tragedy*<sup>266</sup>. También cita, aunque solo en la bibliografía, a Walter Kaufmann, del que hablaremos más extensamente en la segunda parte. Nosotros damos por buena la investigación que esta autora nos propone y nos apoyamos en sus conclusiones para sentar las bases de la conexión y fundamentación filosófica que tendría la presencia de la razón filosófica, crítica, en los tres grandes trágicos griegos. Aunque, eso sí, siempre con una cierta sordina que pone en cuarentena sacar muchas más consecuencias fuera de la proximidad o coincidencias apuntadas entre los trágicos y los filósofos. La razón de dicha relativización estriba en algo que la misma autora reconoce: «el pensamiento teológico de Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como el de cualquier griego, es fundamental a la hora de entender su pensamiento político»<sup>267</sup>... y filosófico, añadimos nosotros.

A Esquilo, siguiendo un estudio clásico de G. Thomson<sup>268</sup>, lo asocia con los pitagóricos, algo que ya había hecho Cicerón («Aeschilus, non poeta solum, sed etiam Pythagoreus» *Disputaciones Tusculanas* II, 10) pero sólo él y nadie más que él, como dice en una nota de su versión de las *Tusculanas* Alberto Medina González<sup>269</sup>. En concreto, el motivo pitagórico que Thomson encuentra en Esquilo, es el de la conciliación de los contrarios en el término medio, algo que se avendría muy bien al esquema dialéctico que según Álvarez Varela regiría la visión del progreso de la historia en las tragedias esquileas. Un poco más adelante, veremos que la dimensión dialéctica tan presente en la tragedia constituye para Marta Nussbaum razón suficiente para reconciliar un poco a Platón con la tragedia, al menos en cuanto al uso forma de esta herramienta filosófica. La síntesis en esa dialéctica superadora de los contrarios sería la democracia ateniense y la religión olímpica. La confirmación de esta sintonía entre Esquilo y la visión dialéctica pitagórica estaría en la idea de que el hombre aprende sufriendo, que sería un principio pitagórico presente también en Hipócrates. Claro, que también se halla en Hesíodo, muy anterior a Pitágoras. Todo esto, se vería confirmado por la apuesta de Esquilo por la trilogía como la forma intrínseca de su pensamiento, lo cual, estaría en

---

<sup>266</sup> J. Gregory (ed.) *A companion to Greek tragedy* 2005. Cfr. V. Álvarez Valera *op.cit.* 299.

<sup>267</sup> V. Álvarez Varela, *op.cit.* 133.

<sup>268</sup> G. Thomson, *La filosofía de esquilo* 1970. Cfr. V. Álvarez Varela, *op.cit.* 120.

<sup>269</sup> Cicerón, *Disputaciones tusculanas* Madrid 2005, 223. Vid. nota 74.

consonancia con la dialéctica hegeliana. G. Colli, sin embargo, aboga por «los precisos influjos de Anaxágoras en Esquilo», dato que le sirve para datar la presencia del filósofo de Clazómenas en Atenas hacia el 450 AC<sup>270</sup>.

Más contundente respecto a las relaciones de Esquilo con una razón que conectaría con la *espistéme* más profunda, la que procede de Parménides y supera el racionalismo instrumentalista, es la visión que nos ofrece Emanuele Severino<sup>271</sup>. Para el filósofo italiano, las tragedias de Esquilo muestran que el dolor y la angustias trágicas no pueden ser «curadas» por la mera razón sino por la verdad más profunda del reconocimiento de la inevitabilidad de lo imprevisible. Luego, racional, pero de otra manera a la que pretenderá el sesgo ilustrado de la razón controladora.

Si Esquilo, según algunos sería próximo al pitagorismo o portador de una filosofía primera, alejada de un racionalismo cerrado sobre sí mismo, Sófocles lo es de Heráclito. Así afirma nuestra autora con bastante seguridad: «voy a sostener la tesis de que la trilogía dedicada por Sófocles a Edipo supone y significa la dramatización trágica de la filosofía de Heráclito»<sup>272</sup>. Y a nosotros nos parece muy bien, sobre todo por el supuesto formal que implica, que la filosofía puede ser dramatizada, que una tragedia —como en general toda la literatura— puede ser filosofía en escena. El principal argumento a favor de esta tesis es que la filosofía de Heráclito descansa sobre el principio del autoconocimiento, de la introspección y a la tragedia de Sófocles le ocurriría otro tanto. Incluso el recurso por parte de Sófocles a la tradición oracular coincidiría con ese mismo recurso en el filósofo de Éfeso, cuya filosofía es muy próxima en las formas a la poesía y la religión. El otro principio heracliteo participado por Esquilo sería el cambio, continuo y cíclico, de todas las cosas.

Sobre esos dos principios, Violeta Álvarez Varela enumera nada menos que siete coincidencias mayores entre Sófocles y Heráclito: la idea del destino como razón de las cosas; el autoconocimiento como verdadera sabiduría (aquí el ejemplo de Edipo resulta especialmente clarificador); el paso del autoconocimiento al reconocimiento de la razón que lo gobierna todo; la crítica a la superstición en favor de una fe y una piedad auténticas por su relación con la razón divina; el desprecio a la democracia; la concepción misterioso – filosófica de Zeus y la importancia misma de este dios como garante del orden universal.

---

<sup>270</sup> G. Colli, *ibid.* 42.

<sup>271</sup> Cfr. C. Gentili – G. Garelli, *Lo trágico* 2015: pos. 5468 – 5503.

<sup>272</sup> V. Álvarez Varela, *op.cit.* 127.

Por último, estaría Eurípides, cuya filiación filosófica, además de la crítica presocrática al politeísmo, sería sofística en cuanto al pensamiento político y jurídico. Aparte de unas escasas y muy ocasionales referencias biográficas sobre la relación entre Eurípides y Protágoras, habría más indicios de la presencia de motivos filosóficos de Gorgias en las obras de Eurípides, sobre todo en *Medea*, pero también en *Hércules furioso*<sup>273</sup>. Una de estas concomitancias sería la superación por parte de Eurípides del esquema trágico por el cual el héroe es culpable de *hybris*. En Eurípides eso no es así, sino que se le castiga por su «racionalismo» y Gorgias estipula cuatro situaciones en las que el hombre no es culpable: el azar y el destino; hallarse violentado en la propia voluntad; la fuerza de las palabras o retórica y el amor.

Por otra parte, además de esta exculpación del hombre, Gorgias propone un uso nuevo de la poesía, un uso propio de la retórica, que se salga del bucle tradicional centrado en la presentación de los modelos o anti modelos mitológicos. Y Eurípides, con sus tragedias, habría aplicado dicha propuesta. Como consecuencia de estos planteamientos, Gorgias piensa que los dioses supondrían la negación de la libertad humana y Eurípides los elimina de algunas obras o solo aparece como *Deus ex machina*, por ejemplo, en *Medea*. Por estas consideraciones y otras propias, a Gorgias le prestará gran atención Simon Critchley en su última obra sobre la tragedia, como tendremos ocasión de ver más adelante. Por lo demás, sería también posible argumentar en favor de la relación de Eurípides con las ideas contrarias a la esclavitud y la xenofobia de Antifonte y Critias.

Respecto a los temas o motivos filosóficos comunes a los tres autores trágicos griegos, Álvarez Varela se centra en dos: la crítica al politeísmo y el debate sobre la fundamentación de las leyes. Luego, la cuestión teológica y la ética en su dimensión política y jurídica serían los nudos gordianos de la filosofía «subyacente» a la tragedia, además de los que ya ha abordado para cada uno de los «tres tristes tigres».

En relación con la crítica filosófica de la religión, con sus matices respectivos, Esquilo, Sófocles y Eurípides compartirían la orientación depuradora del complejo mitológico-religioso de la religión olímpica en la dirección de una crítica del politeísmo y su antropomorfismo. Aquí tiene su lugar la insustituible referencia a Jenófanes (fragmentos 529 y 530) con quien Violeta Varela pone de acuerdo, tal vez de un modo precipitado a los tres trágicos. La profesora Álvarez los compara con la menor

---

<sup>273</sup> G. Colli, op. cit. 2010: 28.



clarificación en este sentido de Homero y Hesíodo, pero creo que esta comparación huelga por hallarse éstos en el extremo anterior y originario de toda la tradición mitológica, al menos en su registro escrito. Aunque también se cura en salud nuestra estupenda mentora cuando dice: «el extremo cuidado que se ha de tener al hacer afirmaciones sobre el ateísmo de cualquier autor griego». Pero, concretando por autores, constata en Esquilo la tendencia, ya mencionada por nosotros en un apartado anterior, a reforzar a Zeus en relación con las realidades superiores de la Justicia, el Orden y la Razón. Esta era la orientación que ya vimos proponía Lesky sobre lo religioso en Esquilo.

Sófocles, que para nuestra autora merece siempre una consideración aparte, sería para ella «el más fideísta de los trágicos griegos»<sup>274</sup>, por cuanto la superioridad de la sabiduría divina se impone por sí misma, anulando la razón humana. Pero, ello no quita que haya en su obra conservada una amplia presencia de motivos religiosos de la más rancia tradición, desde la piedad religiosa hasta la religión oracular.

Estas valoraciones se complementan bien con la investigación que hace Dodds cuando rastrea en estos autores trágicos una relación más profunda con los esquemas religiosos y pre – filosóficos heredados de la época arcaica y, latentes sin embargo en el periodo clásico. Para Dods, efectivamente, Sófocles es uno de los autores clásicos, junto a Píndaro y Herodoto, que más conservan la actitud arcaica de temor hacia la superioridad divina y conciencia de la fragilidad desvalida de lo humano, por eso dice que «Sófocles pertenece todavía por completo al mundo antiguo (con excepción quizá de sus última obras)» mientras que, por el contrario y frente a lo que comúnmente se piensa, «Esquilo, al luchar como lucha por interpretar y racionalizar el legado de la Época Arcaica, resulta en muchos sentidos un profeta de la nueva época»<sup>275</sup>.

En cuanto a Eurípides, al que dedicaremos inmediatamente un apartado propio, Violeta Varela llega, con la salvedad mencionada, a predicar de él cierto ateísmo: «es difícil asegurarlo, pero puede que estemos ante el primer trágico ateo»<sup>276</sup>, aunque esto ya lo dijera también Dodds<sup>277</sup>. En su opinión, el papel de los dioses en sus tragedias solo es compensatorio, irracionales y absurdos frente a las virtudes más positivas de los hombres. Sea así o no, la presencia de lo religioso en Eurípides, más allá de la influencia de los

---

<sup>274</sup> *Ibid.* 142.

<sup>275</sup> E. R. Doods, *op.cit.* 1999: 60, n. 1.

<sup>276</sup> *Ibid.* 143. En otro párrafo, cita en favor de esta afirmación un texto de Aecio 17,2 (*Sofistas. Testimonios y fragmentos*, edición de Antonio Melero Bellido, Madrid 1996) *cfr. Ibid.* 139-140.

<sup>277</sup> *Op.cit.* 1983: 178.

presocráticos, estaría en clara consonancia con la sofística, si bien con el amplio espectro que sobre la religión se aprecia en esa multiforme corriente filosófica, desde el ateísmo al monoteísmo. Las posiciones de Eurípides, siempre a juicio de la autora, estarían más cercanas a las tesis sofísticas ateas como reacción frente a la superstición, más peligrosa que el ateísmo (alude aquí a Platón: *República* 364b-e). Frente a esta opinión, que es deudora de la relación que se establece entre el supuesto agnosticismo de los personajes de Eurípides y Protágoras, relación basada en la *Vida de Eurípides*, cita un estudio de Kannicht sobre *Helena*, en el que desmonta ese agnosticismo que, en contraste con Protágoras, sería solo aparentemente destructivo, pues no concierne tanto a la existencia de la autoridad divina, cuanto a la comprensión de su naturaleza y el sentido de sus acciones<sup>278</sup>.

Y, en segundo lugar, estaría la cuestión ética de la legitimación del orden jurídico del estado, de la *polis*, dentro del debate entre *nomos* y *physis*, Eurípides, de nuevo en línea con los sofistas, habría llevado dicha confrontación al terreno de la moral y la política. La controversia sobre la legitimación de las leyes estaba muy viva en filósofos, poetas e historiadores, así en *Edipo rey* y *Antígona*, Sófocles se pregunta por las leyes de pureza religiosa, cuya legitimidad defiende ante la oposición de la *nomoi* políticas, que serían la opción preferida de la visión racionalista, que es la que prevalece, por ejemplo, en el final de *Las Euménides*, por cierto, de Esquilo, más tradicional.

Frente a la visión de los antiguos mitógrafos (Hesíodo, Empédocles) que veían una degeneración progresiva en los humanos, Esquilo y Eurípides, con Protágoras apostaban por el progreso social de la humanidad. Sófocles, sin embargo, en *Antígona*, habría reaccionado contra la corriente laicista a la hora de fundar la legalidad civil frente a la religiosa o tradicional. Y nos preguntamos nosotros si no iría también por ahí la orientación profunda de *Bacantes*, pero solo para avivar la intriga sobre «el caso Eurípides».

#### **b. Tragedia y educación, incluida la división de sexos.**

Con la perspicacia del lector total, o casi, que es George Steiner<sup>279</sup>, repara en la carga profunda de la siguiente cita de Platón, en la que pone voz a los cretenses guiados por un ateniense en su tarea constitucional:

---

<sup>278</sup> A. Lesky, *Greek Tragic Poetry* 1980: 390.

<sup>279</sup> Cfr. G. Steiner op.cit. 2012, 63-64.

Nosotros mismos somos autores de tragedias y, en la medida de lo posible, autores de la más bella y la mejor tragedia, pues toda nuestra constitución no tiene otra razón de ser que imitar la vida más bella y excelente, y ahí se encuentra, según nuestra opinión, la tragedia auténtica. Así pues, vosotros sois autores y también lo somos nosotros, de la misma clase de poesía; somos vuestros rivales en la creación y representación del drama más bello, el único naturalmente apto para crear la verdadera ley (*Leyes* 817b).

Se sabe que Platón no era amigo de incluir la poesía, y por tanto la tragedia, en la formación y funcionamiento de la república ideal. Sus razones tenía: no resultan ejemplares estas historias tremebundas y sangrientas, no ayudan —eso piensa el que anduvo de mentor político en Siracusa— a educar políticamente a los jóvenes en el sentido de la plena aceptación de la bondad intrínseca del orden establecido, religioso y político, y todo ello porque dan rienda suelta a la parte emocional que nubla la racional (*República* X, 605b 9). Sin embargo, también abrió la puerta a una posible reconciliación *sub conditione* entre la república ideal y la tragedia (*Gorgias* 504d5-e4; *Fedro* 261a3-5; *Rep.*604e1-6), así como a la música y la poesía en general, como juego o entretenimientos inocuos (*Leyes* II, 659e y 667-668). La fuente última de esta recatada y vigilante apertura a lo trágico tal vez estaría en la concepción platónica de la vida misma como un drama (recuérdense los caballos que el auriga debe domeñar, o la penosa recuperación de las ideas en nuestra situación «cavernícola» ...)

Y, sin embargo, hay afinidades entre Platón y la tragedia. Existe la noticia biográfica (tan dudosa, por lo demás como todo lo que pretendamos saber a ese nivel de los autores antiguos) de que incluso de joven quiso componer tragedias y habría compuesto alguna (Diógenes Laercio, *Vidas* III, 1, 2)<sup>280</sup>. Aunque tienen más calado las consideraciones que hace Marta Nussbaum sobre la proximidad estilística entre los diálogos platónicos y el género dramático. Así como el papel que desempeña la dialéctica tanto en los diálogos platónicos como en la tragedia<sup>281</sup>. Y todavía más, según esta autora, junto a la cuestión estilística y el empleo metodológico de la dialéctica, Platón, a pesar de sus reparos antitrágicos, coincide también con la temática trágica del conflicto moral<sup>282</sup>. A la hora de encontrar razones para que, sin embargo, Platón se opusiera a la tragedia por ser una mala influencia, Marta Nussbaum apunta una cuestión política que nos parece

---

<sup>280</sup> Cfr. J. Antolín, «Platón y la tragedia ática» *Estudio Agustiniano* 36 (2001) 332.

<sup>281</sup> M. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* <sup>2</sup>2004: 177 – 192.

<sup>282</sup> M. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, <sup>2</sup>2004: 177 – 192.

sumamente interesante, su decepción con la democracia ateniense, de la que veía en la tragedia una expresión consecuente, pues «la faceta dialéctica de la tragedia es un prolongación del discurso ateniense», mas por la misma razón, «la deuda de Platón con el teatro trágico no lo es con una invención estética arbitraria, sino con las instituciones sociales de su cultura»<sup>283</sup>.

Ya hemos citado la autorizada opinión de Jaeger según la cual, la fuente ética y educadora de la tragedia residía en su conexión con la epopeya, lo cual condiciona la orientación que podrán adoptar las virtuales aportaciones trágicas en materia de moralidad y la educación. Es decir, los valores o ideales que gravitarán sobre la tragedia serán los mismos —aunque en una progresiva deriva hacia la primacía del factor humano concernido en el conflicto trágico— que regían el modelo homérico de *areté*: el honor para con la sangre y el Estado; la piedad (*eusebeia*) para con los dioses y sus designios, y la determinación con la que el destino humano debe arrostrar las consecuencias del honor y la piedad (*ananké*). Este trípode axiológico, fuente del currículo trágico, de su *paideia*, justifica la validez educadora, por más que nos horroricen, de los desenlaces insoportablemente atroces. Es terrorífico matar a los padres, a los hijos, comérselos, no enterrar el cadáver del hermano, cegar al culpable de tu infortunio o cegarse uno mismo para no ver más el infortunio que has causado... pero, si unas y otras execraciones se deben al deseo de hacer justicia o venganza del honor, a la aceptación de la culpa por haber transgredido el orden sagrado, o al compromiso para con el carácter necesario de ambos... entonces, ni la sangre ni la oscuridad niegan la efectividad pedagógica de la tragedia. Todo lo cual, dicho sea de paso, le conferirá a la educación trágica un sesgo conservador que hace de notable contrapeso al efecto más o menos ilustrado y modernizador que se ha querido ver en la tragedia.

Jaeger insiste en el carácter totalizador, como de epítome, de la tragedia para con todos los aspectos de la nueva humanidad que emerge en la Atenas clásica, en el s. IV AdC: «La tragedia otorga de nuevo a la poesía griega la capacidad de abrazar la unidad de todo lo humano»<sup>284</sup> función que habría heredado de la epopeya pero que en las representaciones trágicas adquiriría un aura de experiencia extraordinaria, religiosa. Esta fuerza expresiva le permitía implicar a los espectadores induciéndoles a hacer suyo el sufrimiento puesto en escena (*sympatheia*) como si concentrara todo el destino humano

---

<sup>283</sup> Ibid. p. 184 (\*).

<sup>284</sup> W. Jaeger, op. cit. II, 226.

y su encadenamiento con la superioridad de las fuerzas divinas. Y es que el espectador de la tragedia y el teatro, como el practicante de un rito religioso, no se confunden con el lector o el oyente, que lo son con una distancia por medio. Este efecto religioso ampliado a la resonancia que producía en los espectadores, es precisamente lo específicamente trágico de Esquilo. Y los otros dos grandes autores, sobre todo Eurípides, habrían logrado transferir el significado de la leyendas heroicas a la vida cotidiana (algo que repelerá a Aristófanes).

Como medio para condensar lo humano y lo divino en un común devenir de gravísimas consecuencias para la parte más débil, la tragedia se iba a servir del mito, pero no en el sentido mera transposición ritual o recreación artística, sino como una auténtico ejercicio de hermenéutica que reformulaba las acciones mitológicas al servicio de la actualidad antropológica de sus significados filosóficos, éticos, religiosos. Pero, no nos engañemos, la libertad en el uso de los mitos, como el ocultamiento de las motivaciones políticas o el eclipse del argumento explícitamente referido a Dionisos, no quieren decir que estas dimensiones estuvieran de verdad ausentes, sino que, como hemos ido viendo, permanecían totalmente operativas en cada tragedia. Y lo pedagógico de este experimento de comunión de sentimientos bajo un horizonte antropológico todavía no independizado de los dioses, es el conocimiento de lo que es el ser humano a través del dolor compartido. Ese es el gran descubrimiento de Esquilo tal y como lo formula en *Prometeo* (553): «Lo he comprendido, Prometeo, al contemplar tu suerte funesta». Ahora bien, si con estos bueyes la tragedia araba en el campo de la *paideia* que conduciría al apogeo clásico de la tragedia, también contribuirá a su declive fruto de esta *hybris* que ponía al hombre en el centro y, por tanto, a la *polis* de Atenas como cabeza de toda Grecia, algo que la conducirá a un tipo de imperialismo en el que cavará su propia ruina.

Además del antropocentrismo, de reivindicar las razones de la voluntad humana frente a la de los dioses, otro indicio del proceso racionalizador, emancipador, al que pertenecería la tragedia es la afirmación de la mujer como sujeto activo y visible. Y esto a pesar de que, paradójicamente, sería Eurípides, el supuesto trágico racionalista, quien ya desde Aristófanes pasara por misógino. Valoración que el filólogo catalán José Alsina Clota matiza hasta prácticamente su refutación<sup>285</sup>. Y, como se verá más adelante con la autoridad de Nussbaum, en Eurípides «Los personajes femeninos, pese a que lleguen a

---

<sup>285</sup> J. Alsina Clota, «Studia Euripidea III. El problema de la mujer en Eurípides» *Helmántica* 9 / 28-30 (1958) 87-131.

cometer los más graves delitos, resultan casi siempre justificados por la maldad de los seres que les rodean, Y son los caracteres masculinos los que, a no dudarlo, resultan más antipáticos»<sup>286</sup>. El juicio de Aristófanes estaría motivado precisamente por su pensamiento conservador en reacción contra la potencia de los personajes femeninos de Eurípides. No obstante, parece irrefutable que en las tragedias de Eurípides hay muchas frases contra las mujeres. Pero, serían afirmaciones con un sentido irónico y crítico que apuntaban a denunciar lo contrario: la pésima imagen de las mujeres en el pensamiento común de los atenienses.

Sobre la misoginia en Grecia hay un estudio que es un referente en nuestro idioma, el de Mercedes Madrid, *La misoginia en Grecia* (1999)<sup>287</sup>. Arranca este estudio con la representación homérica de las mujeres, con un lugar mucho más preeminente de lo que se cabría esperar para esa época arcaica. Pero esta visibilidad protagónica de las mujeres, nos señala la autora, está a la sombra del modelo de los héroes masculinos, siempre en relación con su papel de esposas o hijas, y en cualquier caso al margen de la función social de los guerreros que son los máximos representantes de los valores homéricos del honor y la excelencia moral, desprovistas de las aptitudes para la guerra (*análkides*) y, por tanto, caracterizadas negativamente como débiles a pesar de su fortaleza en la abnegación para sufrir las pérdidas y sufrimientos que los conflictos bélicos protagonizados por los varones les acarrearían como esposas, madres o hijas. A cambio, ellas son intachables en la realización de labores caseras, artesanas y familiares, es decir, dar vida y amamantarla, todo lo contrario de lo que se espera del guerrero.

Aunque todavía no se trate propiamente de misoginia, algo que sí se apreciaría en los poemas de Hesíodo, en los que las figuras de los dioses y en la distribución de roles femeninos y masculinos, donde ya apunta a una concepción de lo femenino en clave negativa («engaños vivientes de bella apariencia, pero corazón desleal») y, se podría afirmar, una visión netamente machista, tal y como se puede rastrear en el mito de Pandora. Ya en el caso de la tragedia, se generaliza el discurso sobre la «raza de las mujeres», jugando con el temor que inspira al mundo masculino. En el caso de Esquilo, más que de misoginia estaríamos ante la presencia de la «ginecofobia», el miedo a las desmesuras propias del gineceo. El ejemplo máximo al respecto, sería el de Clitemnestra.

Pero, en líneas generales y siguiendo a Nicole Loraux, para Mercedes Madrid habría una cierta línea de continuidad en la visión de lo femenino en los tres trágicos: «La

---

<sup>286</sup> Ibid. 129.

<sup>287</sup> M. Madrid, *La misoginia en Grecia*, Madrid 1999.

imagen de la feminidad presente en la tragedia nunca deja de ser inquietante, pero no siempre es presentada como rechazable»<sup>288</sup>. Y, sin embargo, hay matices. Así, las heroínas sofocleas, aunque representativas de los más altos valores, aparecen como un peligro para los varones y su poder. El posible papel de las mujeres en la ruina de los hombres, parece que en Sófocles se debería más a un error de cálculo que a una maldad de género. Por otra parte, la autora coincide con la dicho anteriormente de que la supuesta misoginia de Eurípides es solo aparente y estaría más de acuerdo en este tema con la crítica de Aristófanes a la minusvaloración de las mujeres en la sociedad de su época, pues «en Aristófanes se convierte en un parodia lo que en Eurípides es un cuestionamiento, pero en ambos poetas existe una crítica a la misoginia y se percibe una comprensión y un sentimiento de compasión hacia la inferioridad de condiciones en que la sociedad ha colocado a las mujeres»<sup>289</sup>.

De hecho, en Eurípides parece que las mujeres más que constituir un grupo aparte, serían más bien la parte femenina del conjunto total de lo humano y, de este modo, aparecerían ya en una cierta «simetría» con los varones. Simetría o puede que superioridad, pues, en opinión de N. Loraux, frente a unos varones inseguros de su virilidad, que huyen (Hipólito, Jasón, Admeto), por lo menos las mujeres se atreven a amar (Medea, Fedra, Alceste)<sup>290</sup>. El caso es que Eurípides pone muchas mujeres sobre el escenario de sus tragedias, y con ello apuntala el argumento que a nosotros nos interesa, que «la tragedia tiene mucho que decir acerca de las mujeres y mucho que hacer con ellas»<sup>291</sup>... como las mujeres tienen mucho que decir y hacer con la tragedia, algo que demuestra muy bien la propia Nicole Loraux.

Si bien, la presencia de las mujeres en la tragedia estaría al servicio de los hombres y bajo la presión permanente de que pase lo que pase, al final debe prevalecer el orden establecido y con él, los roles de género y sus diferentes atribuciones y consideración social. En línea con esta valoración, tal vez lo más importante de las apreciaciones que hace Mercedes Madrid sobre la visión de las mujeres en la tragedia, sea su puesta en relación con el desarrollo de la democracia y su crisis, que tendría como consecuencia la afirmación de una especie humana unificada por encima de la diferencia entre varones y mujeres.

---

<sup>288</sup> Ibid. 339.

<sup>289</sup> Ibid. 341.

<sup>290</sup> N. Loraux, «Notas sobre un imposible sujeto de la historia» *Enrahonar* 26 (1996) 18.

<sup>291</sup> Ibid. 19.

Dicho lo cual, aquí nos limitamos a enunciar el tema de la mujer en el mundo griego, como expresión de esa dimensión ilustrada y ética de la tragedia, es un aspecto que cada vez interesa más y que, centrado en Antígona, ha sido estudiado de manera incisiva y muy discutida por Judit Butler (*El grito de Antígona* 2001), con la que, por cierto, no está nada de acuerdo Terry Eagleton. Con un enfoque lacaniano, Butler hace recaer el sentido transgresor de Antígona no solo en el protagonismo femenino sino en su deseo incestuoso por el hermano, con lo cual, el carácter transgresor de la heroína no se limita a la esfera política y jurídica, sino que afecta de lleno a los roles sexuales y parentales.

Por lo visto, ya Nestlé<sup>292</sup> habría atestiguado la existencia de un cierto feminismo en la época de Eurípides y que se podría ilustrar con el papel preminente de la mujer en la literatura de Menandro y el influjo que tendría un personaje como Aspasia. No estamos en condiciones de afirmar tanto, pero sí es sobradamente defendible que las tragedias reconocen, y con un perfil propio, a la mujer como sujeto de las mismas tensiones y dilemas que generan el conflicto trágico cuando los protagonistas son masculinos. Incluso, como veremos que hace Nicole Loraux, con reacciones y actitudes que las caracterizan de manera diferencial respecto a los varones y sus valores, que serían los que intentaría defender e imponer el modelo educativo ateniense.

Jaeger, sin tratarlo en extenso lo reconoce: «La tragedia nos revela en su riqueza cada vez más abundante de figuras importantes de mujer, que ésta había sido descubierta como ser humano, y su derecho a la cultura es también objeto de discusiones públicas»<sup>293</sup>. Y más adelante, en contra de la calificación como machista de Eurípides, aún concreta más esta dimensión de la tragedia: «Lo que llamamos emancipación y cultura de la mujer en aquella época se limitan casi siempre a las figuras femeninas intelectualmente ilustradas y razonadoras de las tragedias de Eurípides»<sup>294</sup>. Aunque, también haya que precisar que las mujeres de Eurípides con esas cualidades son únicamente las heroínas, frente a la ausencia de mujeres corrientes. Pero, no solo Eurípides, Sófocles aporta la heroína por excelencia Antígona, aunque también habría que reseñar a Deyanira, de *Las Traquinias*. De hecho, Judith Butler parece prestar atención solo a Sófocles.

---

<sup>292</sup> Nestlé, *Griechische Geistesgeschichte*, p. 191; cfr. J. Alsina Clota, op.cit. 130.

<sup>293</sup> W. Jaeger, op. cit. III, 642.

<sup>294</sup> Ibid. 974.



Que estas figuras femeninas encarnen tramas homicidas (Clitemnestra, las fenicias, Hécuba), parricidas (Electra, Medea), o suicidas (Deyanira), no significa que no sean heroínas. Incluso el crimen más atroz, el de los hijos (Medea) no deja de ser la reivindicación del carácter de sujeto por encima del rol de género: esposa, o madre. Es más, para elevar al máximo grado la heroicidad trágica de los personajes femeninos en cualquiera de los sentidos antes indicados (honor, piedad, necesidad), la violencia ejercida contra las funciones parentales tenidas por sagradas resulta todavía más convincente. Achacar solo a esquemas patriarcales el carácter violento de estas heroínas sería incorrecto. Al contrario, como a los varones, las tragedias atribuyen también a las mujeres las acciones que se corresponden con los valores épicos que se quieren comunicar, aunque sea con una cierta intención de cuestionar o, por lo menos, plantear una duda razonable de que eso pueda seguir siendo así.

Una de las heroínas trágicamente violentas de Eurípides es Hécuba, a ella le dedica Marta Nussbaum el último capítulo de *La fragilidad del bien*<sup>295</sup>, y lo hace, precisamente, como ilustración del funcionamiento del mecanismo trágico. Elige esta obra porque se ha puesto en duda que sea verdadera tragedia, siendo tildada por algunos estudiosos como un melodrama. Pero en la creativa, a la par que convincente, interpretación que hace Nussbaum, a pesar de los excesos en el tono de la degeneración de los personajes (especialmente Hécuba, pero también el traidor Poliméstor, e incluso Agamenón por su indiferencia) la tragedia de Eurípides pone de relieve la cuestión trágica por excelencia, la imposibilidad de la virtud en determinadas circunstancias.

Pero, frente a Platón y más de acuerdo con Aristóteles, *Hécuba* mantiene la dificultad de una virtud estable, exenta de riesgos, incluso los más extremos, que son los que irrumpirán de forma impactante en la deshumanización a la que conduce la venganza. Frente a estos riesgos, la vía pacificadora del *nomos*, que sería la vía de una política que sustituye el impulso incontrolado por la racionalidad equilibradora, permanece abierta pero improbable. Tampoco la bondad y la pureza, representadas en la hija sacrificada, Políxena, no menos instintivas e innatas que el odio y el rencor, pueden servir de alternativa que excluya la fragilidad que acompaña al modo humano, libre y emocional, de aspirar a lo justo, a la virtud. Nussbaum recupera una significatividad positiva de Hécuba, a pesar de su corrupción por el deseo de vengarse. Ella representa, más allá de

---

<sup>295</sup> Op. cit. c. 13: «La convención traicionada: una interpretación de la *Hécuba* de Eurípides», 2004: 491 - 521

la calificación moral de sus actos, se justifiquen o no por el daño inmenso sufrido, la apertura permanente del dilema moral y de las respuestas que pueda dar la condición humana. Y, grande en su aparente ingenuidad, la bondad y la confianza de Políxena en el sentido de la virtud más allá, incluso, de que sea reconocida o no.

Y con todo, aparte de que, por lo menos, la tragedia registra el conflicto entre los sexos y las líneas de valoración que la sociedad, la religión y los cánones estéticos y éticos imponían al respecto, hay también autores que mencionan la relación entre la tragedia y algo que está más allá del feminismo, lo *queer*. Apoyándose en la ya citada, Nicole Loraux, Simon Crichtley titula uno de los capítulos de su libro sobre la tragedia, *La tragedia, los griegos y nosotros* (2020) «La tragedia, el travestismo y lo “queer”»<sup>296</sup>. Además de convenir con Loraux en la presencia ambigua de lo femenino en la tragedia, como desviación y, también, como norma de la visión patriarcal y misógina ateniense, Crichtley hace referencia al hecho de que los personajes femeninos de la tragedia son varones disfrazados de mujer. La «guerra de los sexos» forma parte del campo de batalla en el que consiste lo trágico. Pero la ambigüedad de la presencia de esta contienda va más allá de la contraposición varón – mujer y deja abierta la posibilidad de una visión trans – género. El hecho de que la violencia femenina, para ser visible, debe aparentar masculinidad, apuntaría en esta dirección no solo de visibilidad de la mujer, sino de fluidez más allá de lo «heteronormativo». No entro en la cuestión, pero la consigno para dar cuenta de la llegada también al estudio de la tragedia de estos planteamientos tan en boga en otros campos de reflexión teórica y activismo político.

### c. El caso “Eurípides”

Pues ya que hablábamos de Eurípides, a propósito de su *Hécuba* y en general por la relación de la tragedia con un pensamiento ilustrado, desmitificador y secularizado, amén de abierto a la visibilidad de la mujer como protagonistas y víctimas de lo trágico, sigamos con el último de los tres grandes trágicos. De hecho, se podría preguntar, como hace Lesky, si estamos hablando de un poeta o un filósofo<sup>297</sup>. Si Sófocles y Heródoto, también contemporáneos de la sofística, reaccionan resistiéndose a este movimiento intelectual de crítica racionalista, la postura de Eurípides —constata Lesky— es muy otra. Pero, tampoco hay que buscar en él un mero portavoz de la sofística. Es cierto que los términos σοφῶ (sabio) y σῶφιστος (razón) están entre sus palabras preferidas, a expensas

---

<sup>296</sup> S. Crichtley, *La tragedia, los griegos y nosotros*, Madrid 2020: c. XII, 77-87.

<sup>297</sup> A. Lesky, op. cit. 1983: 385 – 393.

del giro que supondrá el enfoque de *Bacantes*. Pero, y así lo veremos a continuación, será la cuestión de los dioses y la religión, la piedra de toque sobre este falso dilema, pues no hay oposición flagrante entre ser poeta y hacer también filosofía, por más que Nietzsche atribuya a esta última vertiente de Eurípides, su condición, junto con Sócrates, de culpables del declive de la tragedia.

Buena parte de esta discusión descansa, una vez más, en la relación que el poeta tiene con el mito. Parece ser que Eurípides se sirve del mito como material para montar la trama narrativa, la acción trágica y no como sagrada escritura, tradición canónica vinculante e inalterable. Pero, esto en realidad, lo hacen todos los autores trágicos, pues como ya vimos, el mito en la tragedia es tan maleable, como en realidad lo era también para la religión, vistas las variantes culturales a las que daban lugar los mismos mitos y la coexistencia de mitos diferentes sobre las mismas realidades.

Luego, para medir el verdadero impacto ilustrador o todo lo contrario de la tragedia, hay que hablar de Eurípides, el considerado más racionalista de los grandes trágicos, («Eurípides, el poeta de la ilustración griega» tituló Nestle en 1901 un estudio sobre él), «el primer ateo de los trágicos», como ya dijera Dodds, aunque este autor considera bastante seguro que le corresponde más bien la etiqueta de un «irracionalista»<sup>298</sup>. Y lo dice él, que se ha dedicado a rastrear el curso de la corriente menos reconocida convencionalmente como griega, la de lo irracional. Más concretamente, lo que Dodds quiere defender es que, en Eurípides, están presentes tanto la ilustración clásica ateniense del s. V AC, como la reacción contra algunas de las líneas de dicha ilustración, la psicologista y la de un inmoralismo naturalista.

Ya hemos aludido a como Dodds da cuenta de la presencia en la tragedia de ideas y creencias procedentes de la época arcaica, e incluso de la vuelta con inusitado interés a algunos motivos sociales aparentemente perdidos, como es el caso de lo demónico y su función explicativa de hechos y comportamientos que desbordan la razón y la religión cívica. También la *kátharsis*, los temas de la envidia o celos divinos (*phthónos*, φθῶν), en fin, diferentes componentes de esa idea que Dodds retoma de Gilbert Murray: «el conglomerado heredado». Y así se cumple en Esquilo y Sófocles. No obstante, Eurípides prescinde del marco pre – racional para abordar la comprensión del crimen y las transgresiones más terribles de las normas legales y morales, como es el caso de *Medea*

---

<sup>298</sup> De hecho, ya en 1929 escribió un artículo con el título «Euripides the Irrationalist», *The Classical Review* 43, 3 (1929) 97 - 104. Cfr. A. Lesky ibid. 392. Su obra fundamental, *Los griegos y lo irracional* es de 1950.

y de *Fedra*, para acudir al concepto más psicológico de *thymós* (sentimiento). Pero, y el matiz también cuenta, con ello se distancia tanto de aquél «conglomerado heredado», antiguo y mitológico, como de la visión socrática, moderna y racionalista, del mal como un error de perspectiva.

Para Max Pohlenz, la verdadera novedad de Eurípides respecto a Esquilo y Sófocles es, precisamente, la mutación en el tratamiento de las tradiciones religiosas. Dentro de «la mutación del sentido trágico» que Max Pohlenz puntea en las obras de Eurípides, el filólogo alemán se refiere explícitamente a «la pérdida del carácter religioso de la tragedia»<sup>299</sup>. Concretamente, se refiere a *Helena e Ifigenia en Táuride*. En *Helena* el mito es reconducido hacia la defensa de la autonomía humana para decidir la dirección de su propia vida, así como al desplazamiento de lo divino hacia el interior de la persona como templo de verdadero dios que es la *diké* (Troy 886). Estas mutaciones serían congruentes con la afirmación que habría hecho Eurípides en uno de sus fragmentos: «El espíritu en cada uno de nosotros, ese es nuestro dios»<sup>300</sup>.

En el caso de *Ifigenia*, a pesar de su conexión con el culto a Artemisa en una imagen de la diosa en Táuride, en opinión de Pohlenz, el motivo religioso no influye realmente en el desarrollo de la acción trágica, cuya dinámica interna no depende ya de los dioses sino de la propia suerte de los personajes gravemente expuestos a las contingencias contradictorias de la condición humana. Por debajo está el horror ante la idea de los sacrificios humanos como parte de la herencia religiosa, pero también la afirmación tanto de la responsabilidad humana como de su inocencia ante el enlazamiento fatal de los sucesos: «La novedad está en que el conflicto en el que el hombre debe y quiere afirmar su propia existencia, no se desarrolla más, en primer lugar, contra una arcana potencia fatal, sino contra sus propios semejantes»<sup>301</sup>.

Buena parte de lo que se diga respecto al carácter más o menos crítico con la religión del pensamiento «ilustrado» de Eurípides depende no poco del balance que se haga de la intención y el significado último de *Bacantes*<sup>302</sup>. Se trata de una tragedia

---

<sup>299</sup> M. Pohlenz, op.cit. <sup>2</sup>1978: 447 – 469.

<sup>300</sup> Eurípides, fragmento 1018. Cfr. M. Pohlenz ibid. 455.

<sup>301</sup> M. Pohlenz, op. cit. <sup>2</sup>1978: 468.

<sup>302</sup> Dodds cita también la presencia de elementos poco racionalistas e ilustrados, como la magia y la posesión diabólica en *Medea e Hipólito*, tragedias en las que se veía el renacimiento de lo religioso arcaico: E. R. Dodds, op. cit. 177 - 178. Si bien Dodds no es partidario de interpretar en ese sentido la intención de Eurípides, no deja de señalar en todo este capítulo, que la reacción al movimiento ilustrado griego del s. V fue cierta retorno de lo religioso más primitivo: E. R. Dodds, op. cit. c. VI «Racionalismo y reacción en la época clásica» 171 - 194.

perteneciente a la etapa final de Eurípides, ya en Macedonia. Junto con *Ifigenia en Áulide* será puesta en escena por su hijo en el año 405 AdC. Aquí, tras la aparente desmitologización llevada a cabo en las tragedias anteriores, triunfa el éxtasis dionisiaco y el factor irracional que lo sustenta. Para Pohlenz se trataba, no obstante, del reconocimiento en primicia de esas fuerzas irracionales sin menoscabo de la crítica racionalista efectuada por el pensamiento ático y el propio Eurípides a la religión. Pero, este reconocimiento sería, en su opinión, la consumación trágica del propio Eurípides, forzado por las circunstancias a desfallecer en su anhelo de una visión plenamente racional. Se trataría de una experiencia personal y no de un verdadero giro hacia una tendencia arcaizante. Y después de las críticas de la irracionalidad de los sacrificios humanos y otras veleidades divinas, el representante de la secularización ilustrada se vería obligado a responder que la verdadera sabiduría por la que se pregunta toda la tragedia no es la de los sabios (Τ] σοφ)ν ου Σοφ↔α: «lo sabio no es sabiduría» Bac 395)<sup>303</sup>, «lo que la gente más humilde ha admirado como fe y práctica, esto quisiera yo aceptar» (Bac 430).

Es cierto que, el premio reiteradamente prometido por el coro para lo que Pohlenz llama *sacrificium intellectus*, por la rendición al lugar inexpugnable de las fuerzas de la fe y la devoción, es la tranquilidad, la vida sencilla, libre de dudas y desasosiegos intelectuales. Pero, dilucidar si es una ironía que se gasta Eurípides, una expresión de lo que hoy se llama «psicología inversa», como de hecho lo defenderán algunos autores, o si se trata de su propia experiencia confesada al final de su vida, eso ya es otro cantar. A Pohlenz no le quedan dudas, Eurípides «envidiará, no obstante, en su corazón, a los hombres que en sus creencias encuentran la beatitud y la paz del alma; pero a su naturaleza de indagador no le es dado gozar de esa quietud y esa paz»<sup>304</sup>.

También el ya citado Jean Pierre Vernant<sup>305</sup>, en su línea antropológico – estructuralista, hace una lectura claramente desmitificadora de esta obra, en la que su propia textura teatral, incluido el uso de la máscara tan representativa de Dionisos, serviría como medio para transmutar la magia dionisiaca (y la fuerza de las creencias religiosas) en una realidad ya controlada y asumida como espectáculo: «El Dionisos de las *Bacantes* es un dios trágico como lo es, para Eurípides, la existencia humana. Pero, al presentar su

---

<sup>303</sup> Versión de Carlos García Gual, Eurípides, *Tragedias III*. Madrid 2000, 289, n. 35.

<sup>304</sup> M. Pohlenz, *op.cit.* .<sup>2</sup>1978: 536.

<sup>305</sup> J. P. Vernant, «El Dionisos desmascarado de las Bacantes de Eurípides» en J.P. Vernant – P. Vidal – Naquet, *op.cit.* 2002: II, 225-252.

epifanía en escena, el poeta hace al dios inteligible en cuanto pueda serlo»<sup>306</sup> «En cuanto pueda serlo...» ¿y cuánto puede serlo? nos preguntamos nosotros y nos parece que se preguntaba también el propio Eurípides, menos seguro al respecto que sus exégetas. Hay una insistencia en las figuras sapienciales de Tiresio y Cadmo para que Penteo deje espacio propio a otras formas de conocimiento y a otras fuerzas de la vida, pero el representante de un pensamiento más secularizado, y del poder, también parece dominado por cierta *manía*, por cierta posesión. Por el contrario, el dios de la transgresión y el desenfreno emplea todos los resortes de la retórica y la dialéctica reflexiva.

El caso es que, fuera cual fuera la intención de Eurípides, más o menos proclive a la aceptación de los fenómenos extáticos y sus arrebatos contra la razón, Dodds constata que el menadismo sí existió, no es un mero mito. En un apéndice de su obra ya largamente citada por nosotros<sup>307</sup>, recoge los testimonios escritos y arqueológicos del culto dionisiaco realizado por cofradías de mujeres en festivales bianuales y con los elementos que nos narra Eurípides: salida al monte de noche (la *orebasía*), manipulación de serpientes, consumo ritual de alguna carne despedazada que facilitara la comunión con el dios (el *sparasmós* y la homofagia interpretada como rito y no literalmente como canibalismo), danzas acompañadas de flautas, tímpanos y timbales... También es cierto que Dodds reivindica un sentido no meramente orgiástico sino cultural del término βακχεῖν, pero sin negar tampoco ese componente en las celebraciones en honor a Dionisos. Aparte de esta confirmación histórica de los ritos menádicos, Dodds alude a sus paralelos en otras culturas y en nuestro propio tiempo. En definitiva, habrá que anclar lo que hoy podamos interpretar del significado de las *Bacantes* en el hecho antropológico e histórico de su existencia real conocida por Eurípides.

Para Dodds, está claro. Los ritos dionisiacos realizados por las ménades servían para canalizar de manera inocua una pulsión histérica —como la que describe Eurípides en la *párodos* de esta tragedia— y evitar su descontrol. El sustrato de esta función domesticadora de lo irracional era la doble vertiente de Dionisos como enloquecedor (Βῆκξω) y liberador de la locura (Λ(στω) y desde ahí habría que interpretar las *Bacantes*: «Resistir a Dionisos es reprimir lo elemental en la propia naturaleza; el castigo

---

<sup>306</sup> *Ibid.* 252.

<sup>307</sup> E. R. Dodds, op. cit. 251 – 263.

es el colapso completo de los diques internos cuando lo elemental se abre paso por la fuerza y la civilización se desvanece»<sup>308</sup>.

La dicotomía entre la claudicación ante lo religioso o la subrepticia crítica a lo dionisiaco, aún bajo la forma de un fracaso, le parece a Lesky demasiado simple para la profundidad y complejidad de Eurípides. Sí hay una confesión religiosa en las *Bacantes*, pero es que, además, tampoco su autor negó nunca, de forma explícita, a los dioses, véase —alude Lesky— la oración de Hécuba en *Las troyanas* (884-888)<sup>309</sup>, sino que «siempre buscó lo divino». Es el antropomorfismo de lo divino el rival de la crítica religiosa de Eurípides, no la existencia misma de los dioses. Para Lesky, «el poeta no quiso efectuar una protesta racionalista, sino que esta tragedia nació para él de una profunda experiencia de la religión de Dionisos en su misteriosa polaridad de compulsión y liberación»<sup>310</sup>. Lo cual ocurría, y en eso sí que hay un cierto consenso entre los estudiosos de Eurípides, en una de las formas trágicas mejor logradas de este autor, en detrimento de una posible decadencia de la época de las postrimerías. Cansado y, como el mismo Lesky dice, decepcionado por las búsquedas insatisfechas de toda una vida escrutadora, pero no decrepito como poeta, y por tanto, tampoco en su función filosófica. No se trata pues, de un fruto malogrado, sino de un verdadero canto del cisne.

Tal vez la postura más moderada, o equilibrada, o integradora, es la de García Gual<sup>311</sup>, pues deja constancia tanto de la veta ilustrada presente en su crítica a los mitos y su versión más humanizadora de los héroes, como de la existencia de una evolución en su obra. Eurípides es un intelectual, discípulo de Anaxágoras y Protágoras (contó con una de las primeras bibliotecas filosóficas particular) y además un crítico más allá de la afiliación dogmática a una u otra escuela, como lo muestra su descontento político y su decisión de exiliarse y morir (405 AC) lejos de su Atenas soñada e irreal. Pero también se muestra la grandeza y versatilidad interior de este gran autor en sus posiciones aparentemente contrarias de crítica religiosa de la maldad y sinrazón de los dioses; y expresiones de un fervor religioso más puro. Puede que, por todo ello, refiriéndose a *Las Bacantes* y la supuesta vuelta de su autor a estadios más religiosos, el gran filólogo clásico

---

<sup>308</sup> Ibid. 254.

<sup>309</sup> «Oh Zeus, soporte de la tierra y que sobre la tierra tienes tu asiento, ser inescrutable, quienquiera que tú seas -ya necesidad de la naturaleza o mente de los hombres- ¡A ti dirijo mis súplicas! Pues conduces lo mortal conforme a justicia por caminos silenciosos» Aunque, es de justicia reconocer la tradición que ve en esta oración una imagen de Zeus más filosófica que religiosa, como testifica José Luis Calvo Martínez en su nota: Eurípides, *Tragedias III* 2000: 194, n. 44.

<sup>310</sup> A. Lesky, op. cit 2001: 361.

<sup>311</sup> (2006: 200 – 220)

español deja la cuestión abierta: «¿Cuál es el mensaje del viejo Eurípides? ¿Una confesión de fe religiosa o un nuevo ataque del racionalismo contra la barbarie de ciertos cultos salvajes? Cada lector debe reflexionar sobre ello»<sup>312</sup>. Y ahí lo dejamos.

### **Éxodos modo «ecce»: La excepcionalidad de la tragedia ática**

El «éxodos» es la última parte de la tragedia y, por tanto, asume un papel de conclusión. Como el resto de los elementos que conformaban la articulación de la acción dramática y que ya vimos antes (prólogo, párodos, episodios, estásimo y éxodos), era compartido con la comedia y suponía la salida de la escena del coro. En el caso del éxodo trágico, según Krémer<sup>313</sup>, los hay de dos tipos: el modo «ecce» que presenta la conclusión pedagógica o moral de la tragedia que culmina; y el «éxodo» modo «sed etiam» de presentación de la acción, donde se deja abierta la continuidad a posibles acciones sucesivas que prolonguen el argumento y su sentido trágico. De este segundo tipo será la conclusión de la segunda parte y con ella de la presente tesis, abriéndose a sucesivas actualizaciones de lo trágico en otras épocas, géneros y formatos. Pero, con este apartado sobre la exclusividad de la tragedia griega, quisiéramos decir una palabra sobre su sentido, y por ello sería más un éxodo del modo «ecce», o «ergo...», mientras que el final de la segunda parte y conclusión de todo nuestro trabajo le correspondería más bien un «éxodo» que afirma la posibilidad de una prolongación más allá del final de la tragedia clásica griega, un «éxodo more *sed etiam*».

Los últimos versos del *éxodos* de la última tragedia (se representó como póstuma) del último de los tres grandes tragediógrafos atenienses, *Las Bacantes* (1388 - 1391) rezan de esta guisa:

*Muchas son las formas de lo divino,  
y muchas cosas realizan los dioses contra lo previsto.  
Lo que se esperaba quedó sin cumplir,  
y a lo increíble encuentra salida la divinidad.*

Contra todo lo previsible, de unos orígenes que no acaban de explicar su aparición en el suelo ático, con unos elementos que parecían oponerse entre sí (mito / razón; nobleza del argumento / aspiraciones democráticas...) y un patronazgo dionisiaco que siempre

---

<sup>312</sup> C. García Gual (1991: 43)

<sup>313</sup> Krémer, G. «Die Struktur des Tragodienschlusses», en Jens, W. (ed.). *Die Bauformen der griechischen Tragodie*, 1971 Cfr. P. P. Fuentes González, «Los elementos estructurales del drama antiguo griego: forma y función» *Florentia* II. 18 (2007), 45.



restaba por justificar, la tragedia ateniense fue una sólida realidad y, encima, con aspiraciones de exclusividad. Porque en lo poco que hay consenso sobre la historia de los orígenes de la tragedia es en su carácter endémico tanto geográfica (Atenas) como cronológicamente (s. V AdC)<sup>314</sup>.

Albin Lesky se hace eco de una de las pocas concomitancias aproximativas a la tragedia fuera de Atenas: el teatro *No japonés*. Pero, esta excepcionalidad, que parece dar la razón a la tesis última de *La muerte de la tragedia* de George Steiner, y antes que él al mismísimo Nietzsche de *El origen de la tragedia*, en la máxima de que con los griegos se acabó la tragedia: ¿a qué se debió? ¿cuáles eran los rasgos de la identidad cultural y los factores históricos de Atenas que le dan derecho de propiedad a esta invención dramática que es la tragedia?

La filología y la filosofía alemanas del romanticismo y el clasicismo apelaron al «genio» helénico, si bien, la tragedia no fue helénica sino ateniense. Esto del genio hoy nos resulta, además de abstruso, sospechoso de metafísico, cuando no de nacionalista. Habría que ser más preciso, máxime cuando ya hemos visto que los elementos culturales y sociales que concurrían en el momento del surgimiento y auge de la tragedia antigua son muy diversos y, como acabamos de enunciar, difícilmente encajables en una secuencia lógica de causas y consecuencias. Por ello, se hace necesario decir algo sobre el porqué de esta peculiaridad ateniense.

Volviendo al «genio», al *volkgeist* griego que se manifestaría en la tragedia y de la cual sería su pedigrí, encontramos diferentes concreciones de este. Para Max Pohlenz (1978) sería el «sentimiento cósmico», sin embargo, como el propio helenista germánico defiende en su obra, tanto para el origen distintivo de la tragedia en Atenas, como para su posterior desarrollo, el elemento definitorio, sobre ese fondo del sentimiento cósmico es el individualismo: «Un rasgo esencial del hombre griego es el impulso de autodeterminarse, el estímulo para diseñar su vida según la propia medida»<sup>315</sup>. Frente a este impulso individualista, lo externo que se contrapone a la propia voluntad, constituye el destino que, ahora sí, vincula y sujeta el individuo a lo universal. Pero, en esta tensión entre el individuo y lo cósmico, lo particular de la voluntad personal y el marco universal —valga decir divino—, la tragedia expresaría y sería al mismo tiempo su consecuencia, la progresiva afirmación del carácter individualista. Y de este modo, la línea que une a

---

<sup>314</sup> «La tragedia griega pertenece a Atenas, y a Atenas exclusivamente» C. M. Bowra, *op. cit.* 2007: 162.

<sup>315</sup> M. Pohlenz, *op. cit.* 1978: 19.

los tres grandes trágicos es la que va de la desvinculación del individuo de sus raíces, que según Pohlenz es apreciable ya en las últimas obras de Esquilo, a la «acentuación del individualismo» en Eurípides. El propio Pohlenz subtitula esta acentuación como «la interpretación del mito basada en la experiencia y la invención personal»<sup>316</sup>.

Más concisa y colectivista, Jacqueline de Romilly (2011), que también reconoce la particularidad griega de la tragedia, aunque ella es claramente partidaria de su valor y significado antropológico y universal, apuesta por una conjunción decisiva de dos elementos que explicarían esta singularidad: el pasado mítico y la actualidad política<sup>317</sup>. Es cierto que también da cuenta de sus elementos religiosos, del peso de la evolución interna de las formas que adquirió su representación y, algo que nos dará pie para nuestra propia elección, de su dimensión eminentemente literaria. Pero, a la hora de otorgar el sello de exclusividad griega a la tragedia, esta autora se decanta por la continua interacción con la actualidad política. Pero con un matiz importante, esta conexión con la política, como también con los mitos, no estaría tanto en la directa dependencia de hechos políticos determinados o argumentos mitológicos empleados cuanto, en su interpretación, con lo cual diluye en cierta medida el *pathos* político de las tragedias y lo eleva a categoría más conceptual que histórica y, precisamente en ello residiría lo específico de la tragedia griega:

En conjunto, la tragedia griega alcanza, pues, una resonancia especial en la medida en que ha mantenido un contacto permanente con las realidades colectivas de la vida política, del mismo modo que gana una fuerza más vehemente por haber mantenido contacto con los mitos originales; pero ni en un caso ni en el otro se confunde con la materialidad que ambos le han suministrado. Su verdadera dimensión procede de la interpretación humana que proporciona de los males así referidos. Y sólo esta interpretación define la verdadera tragedia<sup>318</sup>.

Si así fuera, que creemos no le falta razón, eso explicaría en parte la difícil relación de la tragedia griega con Dionisos a la que hemos aludido antes. No sería tanto una mera transposición literal del mito y el culto dionisiaco sino una interpretación, muy libre, por cierto, de cómo los factores de dicha tradición mito – cultural latían en el modo de afrontar los personajes trágicos los hechos de su trama en particular.

Raymond Williams (1992), a esa relación, interpretación mediante, de la tragedia con la política, el mito y muchas más dimensiones de la vida socio – cultural de Grecia,

---

<sup>316</sup> Ibid. Capítulo VII, 277.

<sup>317</sup> J. de Romilly, 2011: 154.

<sup>318</sup> Ibid. 163.

la llama «estructura de sentimiento» y lo que sería original de la tragedia griega es precisamente la estructura de sentimiento a la que respondía y de la que hacía de canal de expresión y ello en un momento de madurez de esa cultura. Insiste Williams que la cultura griega, más que una sistematización doctrinal de su visión de los problemas que abordaba —la necesidad, los dioses, el destino—, valga decir una filosofía o teología trágicas, consistía en una «red extraordinaria de creencias conectadas a instituciones, prácticas y sentimientos». Esta red es en definitiva lo que subyace a esa estructura de sentimiento que, en el caso griego, tuvo la particularidad de expresarse como acción dramática, lo cual le aportó su verdadero marchamo de autenticidad:

Lo que es menos imitable en la tragedia griega es el resultado más singular de este proceso: una forma dramática particular. Y este no es un logro estético o técnico aislable: está profundamente arraigado en una estructura precisa de sentimientos... La forma dramática encarna de manera única, tanto la historia como el presente, el mito y la respuesta al mito<sup>319</sup>.

El también citado Bowra<sup>320</sup>, en su introducción a la literatura griega, enumera una serie de factores que caracterizarían la denominación de origen ateniense para la tragedia. Empezaríamos por la particular evolución del ditirambo en Atenas, donde había abandonado su tono grosero para aunarse a las leyendas heroicas y alcanzar, de este modo, un tono grave, «elevado». A lo cual se añadirían otras características menos precisas, como la elegancia del estilo; la curiosidad propia de la etapa aristocrática; la aportación democrática de su propio espíritu aventurero; la ambición de poder (esto fue común a la tiranía y a la democracia); la convicción ateniense de tener un papel civilizatorio panhelénico... en fin, y el hecho histórico de pertenecer a una época política y cultural efervescente que habría hallado en la tragedia el medio propicio, «donde culmina y se critica a la vez la concepción del mundo ateniense, y se hacen penetrantes comentarios a lo que pensaban los atenienses con respecto a los problemas fundamentales en los días exuberantes de su apogeo y en las penumbras de su inminente decadencia».

Sin dar muchos más rodeos, nuestra hipótesis es que el hecho que realmente permitió esta diferencia propia de la cultura ateniense es propiamente literario. Ritos, mitos y juego político los había, entonces y después, fuera de Atenas. Pero fue en Atenas donde no solo confluyeron en una dramatización representada en público, sino que contaron con unos escritores que las concibieran y redactaran. Se daba el humus cultural y político propicio, el clima de arriesgada tentación de convertirse en un imperio tras

---

<sup>319</sup> R. Williams op.cit. pos 113 – 141.

<sup>320</sup> Op.cit. 161-162.

haber vencido a otro y conjugar la heroicidad de la lucha por la libertad con el *pathos* impositivo y violento del imperialismo. Luciano Canfora<sup>321</sup> da buena cuenta de esta dialéctica política de la Atenas del s. V AdC. Esa «mala conciencia» latente estimuló a los autores de las tragedias conservadas a una producción literaria en la que lo conflictivo, como si de un delicado explosivo se tratara, se activaba en ondas expansivas que iban de lo individual a lo universal, de lo propiamente local al ámbito panhelénico, de lo humano a lo divino. Y de esta forma, en la línea de lo que comentaba Raymond Williams, lo más específicamente ateniense de la tragedia era su infinita capacidad de extrapolarse más allá de todos los límites del Ática.

En cuanto hecho literario, la tragedia compartía otra tensión interna común a toda la literatura griega. Dice Bowra: «Combinación semejante de conservadurismo y de renovación está en relación estrecha con el respeto de los griegos hacia la forma»<sup>322</sup>. Así se explica que, renovando su sentido, el viejo ditirambo sirviera para expresar los nuevos interrogantes existenciales con las antiguas formas satíricas. Pero, esta tensión no afectaba solo a las formas, y las obras trágicas intentan dar cuerpo a la íntima división del alma ateniense entre la tradición y la novedad de un pensamiento que acabó por ser condenado junto con Sócrates, como los derechos del culto acabaron imponiéndose en las *Bacantes* de Eurípides sobre la razón de estado. La literatura que es la tragedia está impregnada por ese otro *agon* entre las tendencias opuestas, y ya decía el de Nazaret que lo nuevo y lo viejo no casan bien, paño y odres se pierden. Por eso, la literatura trágica ateniense no puede evitar, y Aristófanes lo consignará en clave cómica pero también como crítica literaria, esas contradicciones internas de las tragedias clásicas, hasta el punto de que acabará salvando a Esquilo, que era el que menos se quemaba en el fuego de la tensión rupturista, por ser el más conforme a la tradición y al pensamiento establecido.

Pero, y esto puede servir de conclusión a toda esta primera parte y responder al mismo tiempo a la excepcionalidad de la tragedia griega, todos estos elementos que hemos visto entrecruzarse, solaparse y multiplicarse como si de fractales se tratara (el mito y la religión, la épica y la política, la filosofía y la moral) tienen el efecto común de redundar en el sentido trágico de esta literatura dramática y su representación sobre el escenario. En lugar de hacer depender de uno solo de ellos, como hemos visto que han

---

<sup>321</sup> L. Canfora, *El mundo de Atenas* 2014.

<sup>322</sup> Op.cit. 21.

ido haciendo las sucesivas tendencias a la hora de responder a la pregunta por el origen de la tragedia y su especificidad, la virtual capacidad de conferir el sentido trágico, deberíamos reconocer con H. D. F. Kitto, que todos sus componentes explícitos e implícitos, concurren en dotar a este género de su sesgo identificativo.

Si hay algo que puede decirse sin reservas de toda la tragedia griega (mientras siga siendo trágica) es que nunca admite nada que no contribuya directamente a la idea trágica. Contempla al máximo la austeridad y la lógica de cualquier otro arte griego clásico, pero no utilizará ni la caracterización ni ninguna otra cosa innecesariamente<sup>323</sup>.

Lo cual, no obstante, no impide que también este clásico en la divulgación sería de la investigación sobre la tragedia (su obra data de 1939) tenga su particular hipótesis sobre el elemento esencial de lo trágico: «La esencia de la antigua tragedia no es el conflicto entre los caracteres, sino el héroe solitario haciendo frente a su propio destino o sacando afuera el drama interno de su alma»<sup>324</sup>. Pero nos quedamos con su visión integradora de todos los elementos constitutivos del hecho trágico, porque pensamos que son todos ellos los que hacen trágica la tragedia y extraordinaria, que no irrepetible, la tragedia ática del s. V. En lo que no acabamos de concordar con Kitto es en su apreciación de que, al final, lo propio del drama griego —él añade, del arte griego en general— es que resulta ser «conspicuamente intelectual»<sup>325</sup>, acabando por reducir de nuevo la «tragicidad» a su innegable dimensión crítica y reflexiva, pero que no puede negar otras vertientes y significados menos racionales. Y es que, a fuer de buscar una sola clave para desentrañar el mecanismo que opera el efecto trágico, hemos sacrificado la riqueza, tensión y complementariedad de todas esas dimensiones que, lejos de anularse unas a otras, hacían brotar lo trágico de su colisión sin solución. Y, por esa misma razón, resulta tan productiva en tantos y variados planos de su lectura contemporánea, como los casos concretos que a continuación vamos a presentar.

---

<sup>323</sup> Kitto, H. D. F. *Greek Tragedy* 2011:22; Edición de Kindle. (traducción propia)

<sup>324</sup> Ibid. 27.

<sup>325</sup> Ibid. 306.

## SEGUNDA PARTE. ALGUNAS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LO TRÁGICO

### I. Filosofía y tragedia: una relación trágica

Uno de los objetivos de esta tesis, presente ya en el título, es realizar un ejercicio práctico de ese diálogo, tan fecundo para las dos partes, entre filosofía y literatura, que no es lo mismo que «filosofía de la literatura», ni tampoco debe confundirse con un ensayo de estética. Aunque en las conclusiones abogaremos por la profundización y continuidad del tema literario en la filosofía como una posible vía de salida para su crisis endémica, aparte de esa razón interesada para la propia filosofía, lo cierto es que las relaciones han sido mutuas desde antaño como lo muestra el hecho de la atención que Platón y Aristóteles prestaron a la tragedia y a la literatura en general. Cuando uno se acerca a la historia de la teoría o la crítica literaria, por no decir de la estética en general, el índice de sus obras de referencia resulta en su mayor parte coincidente con el de cualquier historia de la filosofía<sup>326</sup>. Y no podía ser de otra manera, pues la cosa artística en general, y especialmente la literaria, han ocupado el tiempo y el interés de los filósofos, como parte de su investigación sobre lo humano y lo divino, la ética y la política, la razón y el sentimiento. No nos toca aquí resumir dicha trayectoria, aunque ya hemos hecho más de una alusión a las perspectivas de Aristóteles y Platón sobre la tragedia. Nos limitaremos tan solo a recopilar la nómina de los filósofos que se han ocupado de la tragedia. También hacemos algunas consideraciones que nos interesan para proceder al ejercicio de interpretación de algunos autores contemporáneos. Más adelante profundizaremos un poco más en la opinión de dichos autores (sobre todo, además de Platón y Aristóteles, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche) a propósito del diálogo que con ellos entabla Walter Kaufmann.

#### 1. De lo trágico a la tragedia: C. Gentili y Gianluca Garelli

Uno de los más completos compendios de las teorías filosóficas sobre la tragedia, es la obra en colaboración de Carlo Gentili y Gianluca Garelli, *Lo trágico*<sup>327</sup>. Aunque los autores especifican claramente que una cosa es la tragedia y otra el argumento filosófico de «lo trágico», lo cierto es que, como no podía ser de otra forma, es imposible hablar de lo trágico sin hacer pie en la tragedia. Pero, desde luego, el tenor de esta obra es un

---

<sup>326</sup> Por ejemplo: D. Viñas, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona 2017.

<sup>327</sup> C. Gentili – G. Garelli, *Lo trágico*. Madrid 2015.

auténtico ensayo de filosofía de la tragedia y, como ya está escrita y con muy buenos resultados, en mi opinión, nos libera de hacer aquí un remedo de teoría filosófica de la tragedia. Sin embargo, nos viene muy bien para ver el *casting* de los filósofos, corrientes y escuelas que ellos recopilan, así como para señalar las grandes tendencias en la interpretación filosófica del trasunto a que dan pie las tragedias y no solo ellas: la realidad, dimensión o visión trágica. Pero, insistimos, para nosotros son inseparables lo trágico y la tragedia.

El libro de Gentilli y Garelli tiene nueve capítulos que agrupan otras tantas corrientes o enfoques del abordaje filosófico de la cuestión trágica. A saber:

I. «Bajo el signo de Nietzsche». Además de presentar la interpretación de Nietzsche sobre la tragedia, centrada en la contraposición y/o complementariedad de lo apolíneo y lo dionisiaco, del pesimismo y la vía estética para afrontarlo, dan cuenta de los precedentes germánicos en la visión de la cultura griega (Hölderlin, G. F. Creuzer, C. A. Lobeck, Goethe, Schiller, Schelling, Winckelmann, Schlegel), así como la influencia de Wagner y, todavía mayor, la de Schopenhauer. También se reconocen otras influencias más ocultas como la de Paul Yorck von Wartenburg (influido a su vez por Bernays) en lo que se refiere a la *kátharsis*. En este ensayo sobre la tragedia de Nietzsche no faltan consideraciones sobre sus posturas respecto a las relaciones de la tragedia con la religión, el papel del coro y la cuestión tan interesante para nosotros de su muerte o decadencia.

II. «Culto y teatro». Como continuidad del debate nietzscheano sobre el origen dionisiaco de la tragedia, se exponen las tesis enfrentadas de Willamowitz y Rohde; las teorías más fenomenológicas sobre el culto dionisiaco de Walter Otto y Kerényi; la escuela de los ritualistas de Cambridge (G. Murray, E. R. Dodds) y la apuesta de signo más antropológico – cultural de J. P. Vernant, que disuelve la relación de la tragedia con Dionisos y la religión en mera producción estética autónoma. Más allá de las diferencias metodológicas (unos proceden filológicamente, otros con análisis fenomenológicos o interpretaciones socio – culturales) y de las conclusiones a las que llegan, más o menos a favor del carácter ritual, religioso y específicamente ligado a Dionisos, lo que debiéramos retener de este apretado pero bien ilustrado recorrido por el vector histórico – antropológico de la tragedia, es que la tragedia abría un espacio en la vida ateniense para la irrupción de cierta «otredad» o «extrañeza», que complementaba con su diferencia y novedad la continuidad cultural y política de la *polis*.

III. «Del canon trágico a la ontología de la mimesis». Aunque, como insisten justamente los autores, lo trágico es diferente de la tragedia, en este capítulo se hace un competente repaso de la configuración del canon trágico clásico, con las primeras teorías filosóficas al respecto, las de Platón y Aristóteles. Y se entra de lleno en una introducción a la tragedia filosófica: orígenes, elementos, valoración, transmisión (teatral y literaria).

IV. «Clasicismos». Continúa la presentación del proceso de recepción de las tragedias, con sus versiones latina (Séneca); medieval (Musato); cuestiones de estética y poética que van de Horacio a Castelvetro; la continuidad renacentista y manierista hasta llegar a los neoclásicos franceses (Racine) y alemanes (Lessing, Schiller, Goethe). Se menciona a Calderón por parte española, al que también se citarán más adelante a propósito de Schopenhauer que lo consideraba, junto a Shakespeare, Goethe y Schiller, uno de los grandes dramaturgos modernos. Y en otros capítulos se repetirá una alusión de Szondi sobre Calderón como el *Edipo* cristiano. Poca cosa, pero nosotros dejamos constancia de ello.

V. «Lo trágico y la filosofía alemana». Reina, por supuesto, Hegel. Pero, antes de él se mencionan precedentes historiográficos como Creutzer y H. von Keist, para pasar al romanticismo (Hölderlin, Solger, Schelling) Y, después de Hegel, Schopenhauer, que no sé bien por qué no ha sido estudiado junto a Nietzsche. Schelling puso el quicio de lo trágico en la dicotomía entre necesidad y libertad. Más determinante, en el paso del idealismo al romanticismo, Hölderlin reflexiona sobre algo que, como veremos, está por debajo hasta de la filosofía novísima de Žižek: la escisión del sujeto y el objeto. Que esta escisión sea trágica bajo la forma de la estructura dialéctica de las relaciones, las ideas y las acciones, es la banda sonora de toda la reflexión moderna sobre la tragedia. Y esa es la tesis de Hegel. De las tensiones que ilustran esta estructura dialéctica del ser y de la historia, a Hegel le interesaba particularmente la relación entre la individualidad y la comunidad, tensión donde se juega el desarrollo de la eticidad sustancial; no es de extrañar que su tragedia preferida fuera *Antígona*. Reproducimos aquí, por su capacidad de síntesis sin mermas de simplificación, la definición que proponen Gentili y Garelli de lo trágico según Hegel:

Lo trágico no consiste pues en un conflicto entre seres humanos y dioses, sino en una escisión interna de la sustancia ética, del todo inmanente a la condición humana, cuyo origen se puede rastrear en el significado paradigmático de la sepultura del difunto: momento en el cual la relación



entre immanencia y trascendencia se polariza en los dualismos sustanciales de vida y muerte, individuo y sociedad, familia y Estado<sup>328</sup>.

VI. «Entre el cristianismo y el existencialismo» Aquí la línea es mucho más continua: Kierkegaard, Unamuno, Shestov<sup>329</sup> y Jaspers. Lo cual vale decir la reafirmación del carácter trágico del misterio central del cristianismo, la crucifixión de Cristo y la superación de la reclusión de lo trágico en los límites de la estética. En el caso de Unamuno hay también una apuesta por el valor vital y filosófico de los sentimientos. Para él, existe un carácter trágico hispánico (curioso que en esto coincidan Unamuno y Cioran), cuya figura emblemática es don Quijote. Shestov está aquí por su conexión con Kierkegaard y Dostoyevski, pero respecto al cristianismo trágico mantenía sus cautelas. Y Jaspers sería todavía más escéptico respecto a la idea de una tragedia cristiana. Sin embargo, para él, la religión, junto con el arte y la poesía son las portadoras de las intuiciones básicas que sostienen la visión trágica de la vida, entendida ésta como escisión de la verdad y horror inherente a la existencia. Aunque no lo trata aquí, sino en el c. IX, también Luigi Pareyson se podría incluir en la visión de lo trágico desde el sentido cristiano del dolor, según la interpretación de la cruz en la que el dolor une lo divino con lo humano. La tragedia sería la representación, siempre inestable también ella en su forma literaria, de la soledad del héroe, sin Dios que le ampare... «ni perrito que le ladre», diríamos con cierta sorna no menos trágica. En cuanto a Scheler, dentro de su «filosofía de los valores», y en un espacio filosófico un tanto ecléctico, que va, a través de la fenomenología, desde la moral a la metafísica, pasando por la estética. Él ve en la tragedia el conflicto entre diferentes valores, que son positivos en sí, pero chocan de manera indisoluble. Esto llevaría a Scheler a sacar la tragedia del mundo de la estética y situarlo bajo la óptica de la ética. Sin embargo, tampoco la ética, que aspira a ser ilustrada y moverse dentro del campo autónomo de la razón acaba de dar cuenta del conflicto ético. Aunque parezca provocador, a la par que desalentador, José Alsina en su prólogo a la versión antigua de la traducción de *La tragedia griega* de Lesky hace la siguiente consideración:

Porque precisamente lo Trágico emerge a la luz cuando el hombre no puede contentarse con afirmar que lo ético agota todo el sentido de su existencia. En última instancia cabría incluso afirmar que la Ética es el polo opuesto de lo Trágico. Por querer desconocer ese principio se han

---

<sup>328</sup> Ibid. pos. 3319.

<sup>329</sup> Contamos con una reciente traducción al español de Lev Shestov, *Dostoyevski y Nietzsche. Filosofía de la tragedia* (2022).

sostenido concepciones de lo Trágico que lo son todo menos una auténtica formulación de lo que, en el fondo, es el conflicto que plantea toda tragedia verdadera<sup>330</sup>.

Y, precisamente, respecto a esta cuestión de la posibilidad de una tragedia cristiana, o en un sentido más lato de la posible relación entre el cristianismo y la tragedia, y lo trágico, estoy también muy de acuerdo con las consideraciones de José Alsina en el sentido de que, si bien la teología cristiana de la salvación parece hacer incompatible esta fe con la tragedia, tanto del lado evangélico como del católico, se da una apelación a lo trágico en lo que refiere a la antropología. Cita el eminente filólogo a Kierkegaard y Heidegger, también a Unamuno, y pone, como ejemplo de tragedia cristiana *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina... y se pregunta. «no ha sido San Agustín uno de los primeros espíritus católicos que de un modo más agudo han planteado la existencia de un “sentimiento trágico”»<sup>331</sup>.

VII. «La tragedia del individuo y la cultura». Un poco «cajón de sastre», aquí se presentan múltiples interpretaciones de la tragedia, pero que podríamos agrupar en torno a tres núcleos de significación, la dimensión individual y psicológica; la socio – cultural y la más específicamente filosófica. En relación con el primer núcleo estarían Hebbel y su «pantragicismo», Theodor Lipps desde la psicología, Eduard von Hartmann como introductor de la idea y el papel del inconsciente y, por supuesto, Freud. El hilo conductor, además del enfoque psicológico es la caracterización patológica del sentimiento trágico. En esta misma línea también psicologista, pero con pretensiones metafísicas, se cita a Johanne Volkelt y Leopold Ziegler. Ya virando de lo psicológico a lo cultural, tenemos a Richard Hamman, que recupera el papel de la *Weltanschauung*. En opinión de los autores, con la liberación del enfoque psicológico estaríamos ya más encaminados a lo que sería una «filosofía de la tragedia», como la que se inicia con Friedrich Koffka y Joseph Körner. Aunque, todavía desde la perspectiva «culturalista» debiéramos contar a George Simmel, el cual, de hecho, habla de «la tragedia de la cultura», algo que las tragedias objetivarían como la descarga de todas las contradicciones socio – culturales sobre el individuo y la colectividad. Clasificables como enfoques propiamente filosóficos estarían György Lukàcs y Max Scheler. Sobre el húngaro destacan su afirmación del carácter eminentemente trágico de nuestra época, debido a su consciencia de la retirada de Dios como garante del sentido de la existencia. Scheler, al contrario de lo que veíamos en José Alsina circunscribe lo trágico al ámbito de la ética, dentro de su teoría de los valores, en

---

<sup>330</sup> J. Alsina, en A. Lesky, *La tragedia griega* (1966) 10.

<sup>331</sup> Ibid. 11.

cuyo conflicto inevitable solo podría dirimir la instancia divina. Estaríamos en el momento de la historia en el que más se identifican naturaleza y destino. La tragedia sería la expresión estética de un determinismo que, bien puede ser natural, biológico o cultural, como en el caso de Simmel.

VIII. «El retorno de la dialéctica». Walter Benjamin y Peter Szondi centran este capítulo. Con ellos, el recorrido de interpretaciones de la tragedia oscila de nuevo entre la filosofía y la filología, pero también entre el fenómeno social del teatro trágico como representación de un sacrificio que media entre el tiempo cumplido del héroe y el tiempo abierto de la comunidad política (Benjamin, también Rosenzweig) y como estructura dialéctica que muestra «el máximo desgarramiento del ser». Lo veremos después explicado por el propio Szondi.

IX. «Lo trágico y la interpretación». Por último, volvemos a los enfoques antropológicos con René Girard, para abrirse a una ramificación de líneas de interpretación tan amplia, y plural como ilustrativa de la riqueza de significados que generan la tragedia y su proceso ininterrumpido de lecturas: la hermenéutica de Gadamer y de Hans Robert Jauss, la escuela italiana (Severino y Givone); lecturas interminables de Antígona (empezando por Steiner) y las aproximaciones femeninas y feministas (Martha Nussbaum; ¡María Zambrano!; Luce Irigaray; Judith Butler y nuestra dilecta Nicole Loraux). También, a modo de excursos, forman parte de este capítulo tres lecturas de otras tantas tragedias, que me parecen de lo más creativo de toda esta obra, pues todo lo anterior, con ser excelente y muy pertinente para una visión de la historia de la filosofía de la tragedia, no deja de ser muy de manual. Concretamente se trata de la lectura de *Otelo* que hace Girard; *Hamlet* por Carl Schmitt y la de *Macbeth* a cargo de Cavell. Una vez más, me reafirmo en la dificultad de hablar de lo trágico sin anclar el discurso en las tragedias, antiguas y modernas, por las que aflora en el pensamiento reflejo de la filosofía su pregunta y su lamento.

Ante este final, que si fuera el de un castillo de fuegos artificiales sería más bien una inmensa palmera que se abre y desparrama, en lugar de la traca final, nos quedamos con algunas conclusiones que nos interesan para nuestra propia lectura de la tragedia. La primera de ellas es la de que la tragedia es un modelo paradigmático para la interpretación, por su insobornable duplicidad temporal, que mantiene su extrañeza sin dejar, por ello, de ser actual... y por muchas otras razones, diríamos nosotros. Entre ellas, la que aporta Cavell en su lectura de *Macbeth*: la necesidad de contar con el comodín del escepticismo

que la tragedia y lo trágico siempre tienen a mano, para recordarnos que la ilustración no lo resuelve todo cuando se trata de este animal hambriento y errático que somos los humanos. En la misma línea iría la «ontología de la libertad» de Luigi Pareyson que haría de lo trágico una expresión privilegiada del carácter ilimitado de la interpretación. En sentido contrario, la reivindicación por parte de Severino de la existencia en Esquilo de una *episteme* más profunda que la de la verdad racional, pero basada en una *filosofía perennis*, más del lado de la necesidad que del de la libertad. Por último, pero sin agotar el rico caudal aportado por el fecundo trabajo de estos autores, nos quedamos para nosotros con la orientación ética que Martha Nussbaum le da a la expresión de las emociones como vía para afrontar el carácter abierto e incontrolable de los sucesos, asumiendo «la fragilidad del bien» y proponiendo la piedad y el temor como reacciones suscitadas por las mismas emociones.

## 2. De las tragedias a lo trágico: Albin Lesky

También el ya muy citado aquí, Albin Lesky, hace en el primer capítulo de su obra *La tragedia griega*<sup>332</sup>, un repaso de algunas de las teorías filosóficas sobre la tragedia que refuerza nuestra convicción del alto valor filosófico que tiene la tragedia como problema para el pensamiento reflejo. No nos extraña que sea este resumen de Lesky la fuente principal del capítulo dedicado por Violeta Varela Álvarez a introducir «la esencia de lo trágico»<sup>333</sup>. Aunque el reputado filólogo alemán se niega a explicitar una definición de la tragedia y de lo trágico, prácticamente la desgrana a lo largo de estas anotaciones sobre la historia de la reflexión sobre la tragedia, solo para «estimular el animado debate» acerca del problema trágico.

Lesky recopila hasta seis elementos o componentes que configuran lo trágico<sup>334</sup>: 1) la dignidad de lo trágico como caída desde una gran altura, «lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible»<sup>335</sup>; 2) la posibilidad de relacionar su asunto con nosotros, valga decir su «universabilidad»; 3) la aceptación consciente por parte de sus protagonistas de lo que pasa y sus causas; 4) la «oposición irreconciliable», en palabras de Goethe, que supondría una visión radicalmente trágica del mundo por la

---

<sup>332</sup> A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona 2001: «El problema de lo trágico» 29-75.

<sup>333</sup> V. Varela Álvarez, *Destino y libertad en la tragedia griega* Vigo 2008: «I. La esencia de la tragedia» 15-58.

<sup>334</sup> A. Lesky, op.cit. 2001, 44-73.

<sup>335</sup> Ibid. 45.

lucha, tan inevitable como aparentemente absurda, entre fuerzas y valores contrapuestos, aunque también compatible con la existencia de acontecimientos que constituyen un conflicto trágico absoluto, así como con circunstancias o situaciones que abocan a lo trágico; 5) la culpa trágica con una finalidad educativa que garantiza —frente a lo que dijera Platón— su efecto moralizador y, por último y como una síntesis de todas las anteriores 6) «el acontecer trágico tenía un sentido». Y aquí hay que detenerse un poco.

Tanto el cuarto elemento, como este último, plantean el quid de la cuestión trágica alrededor del cual han girado la mayoría de los autores que, desde Goethe y Hegel hasta hoy, se han ocupado de lo trágico. Por un lado, estaría la postura denominada como *pantragismo*, como se veía en Schopenhauer y Hebbel, con sus matices, pues Hebbel no desembocaba como consecuencia natural de la inevitabilidad de lo trágico en el pesimismo, sino que apuntaba a un sentido reconciliador o superador del conflicto en la línea de la dialéctica hegeliana. También en esta línea de lo trágico como inevitable, pero no absurdo, estarían Max Scheler y Jean Anuill. Por otro lado, Paul Ernst, Georg Lukàcs y Oswald Spengler, siguiendo la estela de Nietzsche, abogaban por la clausura de lo trágico para nuestra época, saturada de razones y consumo. En opinión de Lesky, la última aportación más interesante a este debate sería la que en 1942 hizo Friedrich Sangle que, encuadrándose en la aceptación del carácter absoluto de lo trágico, también le incorporaba, de modo no menos absoluto, su ascensión a una solución de la contraposición de fuerzas en un plano superior que le confería sentido en la forma de una comprensión conciliadora. Y hacia la misma dirección apuntaría Karl Jaspers: lo trágico no tiene la última palabra, es una fase del proceso hacia el conocimiento del ser, por duro que este sea.

### **3. P. Szondi: Tentativas sobre lo trágico y sobre Walter Benjamin**

Más conciso, pero no menos conspicuo, Péter Szondi (1929 - 1971), en su tesis de habilitación, *Tentativas sobre lo trágico* (1961), también hace su propio elenco de una filosofía de lo trágico<sup>336</sup>. El enfoque de esta obra sobre la esencia de lo dramático, contrasta con lo que había expuesto en su primera obra y tesis doctoral, *Teoría del drama moderno (1880 – 1950)* (1956), donde prima la reflexión sobre las relaciones entre la forma y contenido, ahondando en cómo les afecta a ambos la progresiva separación que efectúan determinadas teorías literarias y estéticas, separación a la que contrapone la

---

<sup>336</sup> P. Szondi, *Teoría del drama moderno (1880 – 1950). Tentativas sobre lo trágico*, Madrid 2011: «I. La filosofía de lo trágico» 249-310.

dialéctica hegeliana que mantiene la tensión entre ambos polos. La tesis de Szondi en esta primera obra, interesante también para la comprensión de la tragedia es que el contenido del drama exige esa forma precisa.

Aunque se fija un marco temporal (1880 – 1950) y marca distancia entre el drama y la tragedia, sin embargo, nos da algunas claves que son aplicables al teatro en general y a la tragedia también, lo cual, todavía no es especulación filosófica sobre lo trágico, pero sí que es una aproximación necesaria para precisar los límites de definición de la tragedia, por lo que se refiere al género que la sostiene. Y si no, véase si estos rasgos del drama como una dialéctica cerrada<sup>337</sup>, son o no aplicables a la tragedia (yo defiendo que, mayormente, sí).

a. El drama es una entidad absoluta, «despojado de cuanto le es ajeno. No conoce nada fuera de sí mismo». Y la tragedia, relacionada con la política, la religión, el mito, la literatura (sobre todo la épica y la comedia) también se representaba como un todo que empezaba en ella misma y en ella acababa.

b. En el drama se encuentra ausente el dramaturgo. Y en la tragedia, aun cuando el autor actuara sobre el escenario (es el caso de Sófocles, por ejemplo), su texto, representado en el teatro, cobraba autonomía, sin que esto supusiera que no se dejara de reconocerlo después (hasta en el infierno de *Las ranas*), pero en cuanto obra teatral, la tragedia no era ya su autor.

c. No es una alocución al espectador. No, en la tragedia el espectador no se ve implicado en la acción, sino zaherido en sus emociones; se le tiene en cuenta pues es el último destinatario de cuanto acontece y cómo se desarrolla, pero hay una distancia «olímpica» entre el héroe, el coro y el graderío.

d. Tal vez el único que no se cumple en la tragedia es el del escenario a la italiana o de caja prismática, en el que el escenario desaparece tras el telón. En la tragedia el escenario siempre está a la vista. Lo cual, tal vez refuerce el carácter de «presencialidad» de la obra como algo diferente y objetivamente aislado.

e. La fusión actor – personaje también se da en la tragedia, rasgo igualmente reforzado por el uso de la máscara bajo la que desaparece el actor.

---

<sup>337</sup> Ibid. 74 – 77.

f. La representación constituye una «entidad primigenia» en la que la acción se representa a sí misma, no es cita ni referencia. De hecho, en la tragedia, la flexibilidad o libertad creativa respecto al mito, del cual podría haber sido representación, le permite a cada obra, aún cuando se refieran al mismo mito, ser ella misma, y no n variaciones de un mismo tema.

g. En cuanto realidad primigenia no se limita a contextualizar o actualizar. Y las tragedias, por todos los rasgos anteriores, también se carga de esta efectividad ligada al momento de la representación con las características propias que el autor le haya dado al argumento, pero real en cuanto se representa, sin un antes ni un después.

h. Por todo lo anterior, le cuadra también a la tragedia que su acción se realice toda en el tiempo presente, dure más o menos (que eso no era lo que dijo Aristóteles).

i. Y la unidad de espacio, como algo separado del espectador y, al mismo tiempo, resaltado en su independencia por la forma propia del teatro griego, en el que el escenario ocupa la línea recta y el graderío un semicírculo. También el hecho de que esté a la vista insiste en su unidad.

Pero, también las diferencias formales entre el drama y la tragedia nos pueden ayudar a caracterizar mejor lo trágico. Dice, y con mucha razón, Szondi, que el drama deriva de la dialéctica y que su pervivencia está unida a la vigencia del diálogo. Sin embargo, la tragedia, que desde luego también es diálogo, pero no solo y sobre todo, es también monólogo (sobre todo del coro) introduciendo un elemento diferente del intercambio de parlamentos y superando, de este modo, la clausura de la acción en la interacción de los personajes (hay más, empezando por los dioses o esa conciencia colectiva que representa el coro). Ya Nietzsche se quejó de la dialéctica —aunque él se refería al elemento racional y discursivo— como principio del fin de la tragedia. pero, lo cierto es que la progresiva profusión de los diálogos someterá a la tragedia a una tensión interna, a una evolución dentro de su propia identidad trágica.

En la segunda obra, *Tentativas sobre lo trágico*, que es la que nos proporciona una aproximación a la definición de lo trágico en varios filósofos y hace interesantes aportaciones suyas propias para una filosofía de la tragedia, Szondi diluye la distancia entre géneros, concretamente entre el drama en general y la tragedia, por eso es necesario tener en cuenta el enfoque más amplio y matizado de su primera obra. Pero, en ambos casos, sus estudios sobre géneros, autores, criterios de interpretación y, sobre todo, del

drama y la tragedia, tienen motivaciones filosóficas que proceden de su propio itinerario formativo, muy influido por el estudio de Hegel, Adorno, Lukács y Walter Benjamin. De manera que su trabajo afecta por igual a los campos de la teoría literaria, la hermenéutica y la estética. Además de las definiciones comentadas de algunos filósofos, Szondi completa este trabajo con el análisis de varias obras, concretamente, *Edipo rey* (Sófocles); *La vida es sueño* (Calderón de la Barca); *Otelo* (Shakespeare); *Leo Armenius* (Gryphius); *Fedra* (Racine); *Demetrius* (Schiller); *La familia Schroffenstein* (Keist); *La muerte de Danton* (Büchner).

Precisamente en su opinión, hasta Schelling no habría habido, propiamente, una filosofía de lo trágico<sup>338</sup>. Aristóteles, con su influencia interminable, «que no conoce fronteras ni nacionales, ni temporales» dice Szondi, no aborda la tragedia sino desde el aspecto formal, la tragedia no es para él una idea sino el objeto a estudiar. Y, sin embargo, también dice Szondi que de esa influencia aristotélica «descuella como una ínsula la filosofía de lo trágico». Y es que, como hemos tenido ocasión de ver en la primera parte de nuestro trabajo, las inferencias filosóficas de la tragedia en *La República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, desmentirían en cierto sentido dicho aserto. Ya sean las conclusiones morales y políticas de Platón sobre la inconveniencia educativa de la tragedia como parte de la poesía; o ya sean los supuestos estéticos y sociales de Aristóteles sobre los fines, el contenido y la deriva de la acción trágica, y el carácter «noble» de sus personajes, pero ambos filósofos delinean, aunque no las desarrollen de modo explícito y monográfico, los grandes argumentos de lo que sería una filosofía de la tragedia.

Por otra parte, en nuestra humilde opinión, se contradice Szondi en sus razones para negar la existencia de una filosofía de lo trágico anterior a Schelling, pues sostiene el malogrado crítico suizo que Aristóteles se ocupa de obras trágicas y no de la idea de lo trágico:

Incluso cuando en sus indagaciones acerca del origen y el efecto que produzca trasciende la obra singular, se mantiene en el ámbito de lo empírico, de forma que las aseveraciones a que como poética llega —la mimesis como origen del arte y la catarsis como efecto de la tragedia— no se explican por sí mismas, sino a tenor de la relevancia que posean para la literatura<sup>339</sup>.

¡Claro que «no se explican por sí mismas» !, pues se deben dichas ideas, como fuente e inspiración, a la «obra singular», y como él mismo hace en la segunda parte de este

---

<sup>338</sup> Ibid. 245.

<sup>339</sup> Ibid. 245.



ensayo<sup>340</sup>, solo en diálogo con las obras literarias se puede abordar la idea que ellas mismas han motivado para la reflexión filosófica y de la que son ilustración o banco de pruebas para las posibles ampliaciones especulativas posteriores. Pero es que, además, esta forma de hacer filosofía en reciprocidad con el pensamiento vertido en las obras de la literatura, nos debe ayudar a superar la idea de lo filosófico como un pensamiento aislado, abstracto y cerrado. Sobre esto, esperamos volver, en las conclusiones.

Pero a Szondi no solo le parece que hasta Schelling no ha habido propiamente una filosofía de lo trágico, sino que ésta se desarrollará, por lo menos desde el idealismo, como un patrimonio alemán y lo caracterizará en gran medida. Lo trágico aparecerá como *Tragik* (la dimensión trágica) y como *tragisch* (el elemento trágico) y así se extenderá hasta fuera de Alemania con Kierkegaard o Unamuno.

Szondi comenta las definiciones de lo trágico en doce filósofos y pensadores, empezando por Schelling, y siguiendo con Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Friedrich Theodor Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel y Scheler. Todos ellos también presentes en el repaso de Lesky. También nos deja claro que, en el caso de algunos de ellos, los más relevantes (Schelling, Hegel, Hölderlin, Solger, Schopenhauer), no se planteaban en primera instancia, tanto definir lo trágico, como responder al hecho de que, en sus respectivos sistemas especulativos, se encontraban con hechos, formas y fenómenos trágicos que requerían esa ulterior conceptualización. Reproducimos en el ANEXO I, por su valor de epítome, las definiciones que ha seleccionado Szondi sin los comentarios que hace a cada una.

Y de este resumen de textos y autores, le queda a Szondi una visión de lo trágico que compartimos en este estudio. Asume de Aristóteles el primado de la acción como principal componente del drama y de Hegel la centralidad de la dinámica dialéctica, pero con Kierkegaard, se niega a cerrarla en un círculo perfecto y define de esta guisa:

Solo es trágico el acabamiento que se sigue de la unidad de contrarios, de la decantación de lo uno en su contrario o de su escisión. Por añadidura solo es trágico el acabamiento de aquello que, no debiendo perecer, deja con su ausencia una herida irrestañable. Porque la contradicción trágica no puede quedar superada dialécticamente en una esfera superior, ya sea de carácter inmanente o trascendente<sup>341</sup>.

---

<sup>340</sup> Ibid. «II. Análisis de lo trágico» 311-366.

<sup>341</sup> Ibid. 308.

Tal vez como influencia de algunas de las ideas de su primera obra, *Teoría del drama moderno (1880 – 1950)* Szondi deja caer la posibilidad de que la filosofía de la tragedia se viera condicionada de algún modo, eso está por precisar, por el desarrollo de la literatura trágica que le era contemporánea. Y como demostración de que la forma y el género también influyen en la idea y la especulación sobre la tragedia, acometerá como «análisis de lo trágico» la presentación de ocho títulos de tragedias de diferentes épocas. Este «aterrizaje» literario de la filosofía de la tragedia quiere combatir el riesgo de lo que él llama «similitudes con el vuelo de Ícaro». Cuanto más se aleja la reflexión teórica sobre lo trágico del suelo nutricional de las tragedias que se han escrito y representado, más corre el riesgo de abrasarse y desaparecer.

Esta aparente incompatibilidad entre la especulación y la existencia de lo trágico, habría sido ya formulada por Walter Benjamin<sup>342</sup>, quien responderá a esta difuminación de lo trágico con su enfoque desde la filosofía de la historia, en lugar de hacerlo desde la poética, la metafísica, la psicología (Volkelt) o la ética (Scheler). Para Benjamin, la presencia de la idea de lo trágico está relacionada con las tragedias no porque la idea contenga los fenómenos, sino porque ella es configuración de esos elementos que aparecen en la historia y el arte. La idea, de lo trágico y de cualquier otra realidad es «ordenación objetiva virtual».

Concretamente, los elementos o fenómenos históricos que la forma artística ha elaborado y que la idea de lo trágico debe ordenar, serían para Walter Benjamin, sobre todo, el sacrificio (la muerte trágica), el personaje del héroe que asume ese sacrificio con una opresión muda, y el público en el que la ejecución trágica «se consuma en la silenciosa concurrencia del *agón*». Pero, todo ello se circunscribe al mundo de la tragedia griega, deben mucho al contexto socio – cultural y religioso al que pertenecían de suyo, tanto el fenómeno del sacrificio, herencia de un mundo *demónico*, como la forma artística del *agón*. Y, a pesar de la distancia o extrañeza cultural, estos elementos dejarían en la poesía trágica un sello que sería su propia filosofía de la historia.

Szondi rastrea en las ideas de Benjamin la influencia Hölderlin, Hegel y Hebbel. Y, de hecho, en el caso de Hegel, la idea de lo trágico en Benjamin está relacionada con la dialéctica, que él reconocería en todo el proceso que sustenta el sacrificio trágico. Pero, concluye Szondi, sin que Benjamin pretendiera en ningún caso deducir de forma universal

---

<sup>342</sup> Peter Szondi se referirá sobre todo a *El origen del trauerspiel alemán*, pero alude también a un temprano estudio *Destino y carácter* (1914). Cfr. P. Szondi, *ibid.* 299 – 304.

lo dialéctico de la tragedia, de la dialéctica del sacrificio. No lo olvidemos, la idea ordena, configura, no traduce, hipostasia ni sublima. A este respecto, Benjamin puntualiza que Hegel pensaba más en *Antígona* y el derecho civil; mientras que Szondi tendría *in mente* más bien *Edipo* y la oposición a los poderes demoniacos, no al Estado y sus leyes. En esta dirección crítica con cierto racionalismo ilustrado, cree Szondi que irían también Horkheimer y Adorno con su *Dialéctica de la Ilustración*, así como *El principio esperanza* de Ernst Bloch. Merece la pena citar estas extrapolaciones que hace Szondi porque muestran muy bien como la filosofía de la tragedia vuela mejor cuando no se pega al sol, cuando no pierde de vista la tierra de lo particular. Y, por ello mismo, dice este autor que a la filosofía de la tragedia no le estorba, sino todo lo contrario una motivación histórica.

Por imposible que a la misma perspectiva histórico – filosófica que postula el condicionamiento histórico de lo trágico y la consiguiente renuncia a una noción intemporal le resulte escapar a la interpretación histórica, lo cierto es que su motivación histórica no supone ni un detrimento de su relevancia en la mejor comprensión de las formas históricas de la tragedia y del drama histórico, ni una descalificación de las reservas que le dieran origen, referidas a la filosofía de lo trágico<sup>343</sup>.

Pero, y esa sería la apuesta más decidida del propio Szondi sobre el concepto de lo trágico, lo que no empece para afirmar el carácter histórico de lo trágico y al tiempo su relevancia conceptual universalizable, es su naturaleza dialéctica. Ya hemos visto que Walter Benjamin también la situaba en el corazón mismo del sacrificio trágico. Y lo fundamenta, este dinamismo dialéctico de la tragedia, ya en la *Poética* y sus consideraciones sobre el cambio de fortuna que hacía trágica la tragedia. Lo fundamentará en Lessing y Schiller. Sin que ello quiera decir que toda dialéctica sea trágica, pero sí, que lo trágico sería «una variante específica de la dialéctica». Y su objetivo en el análisis de las ocho tragedias con el que acaba este estudio, dice Szondi que no es otro que mostrar esa estructura dialéctica de lo trágico.

#### **4. Por alusiones: Franz Rosenzweig**

Hay otros filósofos, posteriores o marginados de los elencos realizados por los teóricos de la tragedia que, sin poder aquí pasar de una mera nominación, deberían figurar también, por méritos propios, en una posible historia de la filosofía de la tragedia. Empezando por Franz Rosenzweig (1886 - 1929), filósofo judío recuperado de la

---

<sup>343</sup> Ibid. 303 – 304.

asimilación cultural del judaísmo centro – europeo, para militar en las filas sionistas, con sus salvedades.

En la obra de Gentili y Garelli se alude a él, pero como un apéndice de las observaciones sobre Walter Benjamin, dentro del enfoque dialéctico de la tragedia y la ironía trágica. De manera sumarisima, se deja constancia de que se trata de la reivindicación para la tragedia y lo trágico de un pensamiento mítico – religioso que, reclama, en última instancia, más un silencio que una explicación religiosa. W. Kaumann lo cita junto a M. Buber, por el uso que ambos hacen de la idea y la palabra *Leitworten* (leit – motiv) para sugerir lo que las palabras no dicen del todo y por lo que no debieran ser traducidas literalmente. Silencio y palabras que sugieren más o diferente de lo que dicen, son dos ideas que sirven para sugerir el aspecto teológico e inefable que adquiere el lenguajes, y por tanto la literatura, bajo la influencia del pensamiento judío, influido por la revelación bíblica.

En *La estrella de la redención* (1921)<sup>344</sup> además de las consideraciones que sobre la tragedia y el héroe trágico incorpora a su idea del hombre, tercer elemento, junto a Dios y al mundo, el punto de partida de toda la obra también le aboca al interés por la tragedia y lo trágico. Hegel, Kierkegaard como autores motivadores de su revisión de la filosofía; y la muerte, la soledad y el ensimismamiento del hombre, como raíces de su ontología, aproximan a Rosenzweig a la tragedia. No es que la trate monográficamente, pero forma parte de su mapa de la realidad esencial.

Para Rosenzweig, la trágica ausencia de la exterioridad, de lo ajeno a una totalidad que se contrapondría a la nada, es decir, el absoluto racionalismo idealista encerrado en la mismidad del sujeto, constituye la motivación del planteamiento que le conduce a a sustituir, como base de la filosofía las categorías clásicas occidentales, las que vienen de los griegos y llega hasta Hegel, por las categorías judeo – cristianas<sup>345</sup>. Frente a esta clausura sobre sí mismo, pero encerrando dentro de ella la totalidad de lo existente y racionalmente comprensible, Rosenzweig reivindica lo contingente, irracional y transgresor frente a la voluntad de sistema. Lo contingente supone la muerte, sin ella el hombre sería solo una parte más de la totalidad, no el sí mismo. Obsérvese este centralidad de la muerte que tan cara le será también a Nietzsche. No hace falta ser muy perspicaz

---

<sup>344</sup> F. Rosenzweig, *La estrella de la redención*, edición de Miguel García – Baró, Salamanca <sup>2</sup>2005.

<sup>345</sup> Seguimos la introducción de Miguel García – Baró a F. Rosenzweig, op.cit. 14ss.

para ver que esa cuádruple invocación ya aproximaría el planteamiento inicial de la obra de Rosenzweig al interés por lo trágico.

Merece la pena el repaso histórico que Rosenzweig hace de esa «filosofía del todo» que está en el punto de partida de nuestra actual situación existencial y filosófica, la que niega la muerte y, con ella, se queda con la nada como único supuesto. Merece la pena porque es la historia del surgimiento de una tragedia, la del materialismo y el idealismo como supuestos de la filosofía que ha querido negar todos los supuestos para partir de ella misma. Es, también, la tragedia entre saber y creer. Un primer hito de esta tránsito es, por supuesto, Hegel, que convierte el mundo por conocer en la ley misma del pensar y viceversa. Y con este bucle, la Revelación de la verdad a la que accede el creer, se asimila a la verdad que logra el conocer, la razón. Kierkegaard impugnará esta equivalencia entre la filosofía idealista hegeliana y la Revelación de la fe, que suponía, incorporar la Revelación al Todo. La conciencia de la propia culpa y la redención propia es el punto arquimédico sobre el cual remueve dicha equiparación o absorción de la Revelación por el todo.

Mérito de Schopenhauer ha sido preguntarse no por la esencia, sino por el valor del mundo y la vida: «Un interrogante no científico en el más alto grado, como ya se ha concedido; pero tanto más humano»<sup>346</sup>. Frente al interés por el todo de la filosofía hasta ahora, se alzaba otra realidad, el hombre vivo. Esta novedad se incardinará en la historia del espíritu a través de «la tragedia de la vida de Nietzsche». Y este tránsito de la era filosófica que comienza con Schopenhauer y pasa por Nietzsche, «aún no ha llegado a su fin». Como los poetas y al contrario de los filósofos, Nietzsche se ha ocupado de la vida. Su alma ha seguido el ascenso del espíritu hasta convertir al hombre, en su absoluta singularidad, en la filosofía misma, en lugar del Todo. El mundo ha dejado de ser lo único, ha dejado de ser el Todo, porque se le opone el hombre y su visión de la vida. Y como parte de esa nueva materia de la filosofía, que es el hombre mismo, la ética y la visión del mundo se tensan en una contraposición que, decimos nosotros, vuelve a ser trágica y tiene mucho que ver con las tragedias. Rosenzweig, releendo a Nietzsche lo dice así: «habría que llamar metaéticas a las preguntas de la visión de la vida»<sup>347</sup>.

Y desde esta trayectoria, cuando emerge ya esa realidad que no es el mundo, que niega al Todo como lo único y que es el hombre, Rosenzweig habla del «héroe trágico».

---

<sup>346</sup> F. Rosenzweig, op.cit. 49.

<sup>347</sup> Ibid. 51.

Porque, se pregunta: ¿dónde hemos visto antes de Nietzsche a este sí – mismo, diferente de todas sus relaciones con el mundo? ¿dónde se ha visto antaño al hombre metaético?, y Rosenzweig responde: en la antigüedad verdaderamente clásica de Grecia.

Ocurrió esto ya, ciertamente en las pretensiones de las teorías sofísticas, que hacían del sí mismo la medida de todas las cosas; pero ocurrió, sobre todo, con la pujanza de lo visible, en los grandes contemporáneos de esas teorías: en los héroes de la tragedia ática. El antiguo héroe trágico no es sino el sí – mismo metaético<sup>348</sup>.

Porque en Asia, en la India, China, con el Budismo, no pudieron alcanzar lo trágico como consecuencia de un idealismo primitivo. Prevalece la asunción de lo individual en un todo, que por más que sea fluido, es rígido en su concatenación de vidas y eones. En lugar del héroe trágico, en estas latitudes se llega a «la situación conmovedora». Y aquí nos brinda Rosenzweig su descripción de lo trágico:

En lo trágico la desdicha pierde todo poder independiente y toda independiente significación: pertenece a los elementos de la particularidad sobre lo que imprime el sello de su obstinación el sí – mismo. Ese sello siempre igual: *si fractus illabatur orbis* (Horacio, *Odas* III, 3, 8), ¡que mi alma muera con los filisteos! (Jueces 16,30)<sup>349</sup>.

Antes de hablar del héroe trágico griego, incluso de «la obstinación trágica de Sansón y de Saúl», Rosenzweig alude también al caso de Gilgames, cosa interesante, porque si la afirmación fatalista de la tragedia ya es extraña después de los griegos, también lo era antes de ellos. Pero, es en la tragedia ática donde resplandece la soledad y el silencio propios del héroe trágico, la independencia (meta – ética) y diferencia del logos del sí – mismo. En el caso de la poesía dramática, hecha en diálogos, el hablar se vuelve silencio y el silencio rompe los puentes del hombre con Dios y con el mundo, el sí – mismo, el héroe trágico, «se individualiza hablando». Pudiera parecer jerga mística, tan alejada de las consideraciones históricas y filológicas de la tragedia, pero, nos parece a nosotros, que cuando se trata de filosofía de la tragedia, hay que recurrir a un lenguaje y a unas categorías que puedan ser fieles a la diferencia de lo trágico, siempre más cerca de *Enigma* que del *logos theoretikós*.

Todavía hay tres consideraciones más sobre el héroe trágico que se relacionan muy bien con todo lo que dijeron Aristóteles y reflexionarán luego otros filósofos sobre la tragedia. En primer lugar, está la idea de que el progresivo avance que se experimenta

---

<sup>348</sup> Ibid. 115.

<sup>349</sup> Ibid. 118.

de Esquilo a Sófocles y Eurípides del elemento dialéctico, del diálogo y el debate, pero que, para Rosenzweig no niega el silencio último del decir trágico, sino que lo desvía para traerlo después, con más rotundidad silente en los monólogos líricos del coro. Pero, al fin y al cabo, «el sí mismo sólo puede callar». «Pues lo heroico es voluntad, y el diálogo ático, para emplear la expresión del más antiguo teórico, el propio Aristóteles, es *dainoético*, o sea, discusión a la medida del entendimiento»<sup>350</sup>. Otra cuestión, es la de la causa del destino fatal del héroe, que Rosenzweig contempla desde el carácter cerrado del sí – mismo, desde su aislamiento respecto a todo, que lo vuelca únicamente sobre él y sobre Dios. Por eso, el héroe no entiende lo que le pasa, ni pretende que tenga una explicación (la culpa, el destino, el error) que suspenda el gobierno de los dioses, que le es ajeno, y su vida queda bajo el enigma. Y la última consideración, próxima a la del silencio, es la de la muerte, la caída del héroe, el final catastrófico de la tragedia. La caída es aparente, porque en realidad es su verdadera ascensión como héroe, no porque sea superior el dolor, el sufrimiento o la muerte, sino porque rompen la temporalidad de la individualidad y se hace inmortal, sin dejar de ser el sí – mismo y su particularidad.

Este salto, o tal vez sea, con imagen que le es querida a Rosenzweig, esta ascensión a la cima de esa estrella que irrumpe en la reflexión sobre la tragedia como emergencia de una filosofía trans – metafísica, meta – lógica y meta – ética requiere alguna que otra justificación. No se trata, en ningún caso, de asumir todo el sistema de la obra de Rosenzweig, que excede el objetivo de la presente tesis. Ni siquiera de entrar en discusión con su visión de la tragedia, que es lo que nos incumbe aquí. Pero sí que consideramos totalmente pertinente y sumamente iluminador, el enfoque por el cual, este filósofo judío, logra relacionar la tragedia y lo trágico con una visión de la filosofía que pone la vida y a los humanos que la viven, por delante de la idea y la razón. Porque lo que sí nos parece cierto es que la tragedia tiene que ver con algo más que la razón y los posibles frutos, respecto a los interrogantes que plantean sus argumentos desgarrados, tienen también mucho que decirle a la razón sobre sus límites —en ningún caso se trata de su ausencia o supresión— y sobre lo que no resiste reduccionismos, pero sigue requiriendo, como una herida abierta, mantener abierta la reflexión y, al mismo tiempo, o través por esa misma reflexión abierta, hallar cauces de expresión, alivio y liberación.

---

<sup>350</sup> Ibid. 119.

## 5. Para completar y anticipar: W. Kaufmann sobre Hume y Sartre

Y, aunque lo trataremos ampliamente en capítulo propio dedicado a él, Walter Kaufmann debería haber hallado un hueco en los repastos sobre la filosofía de la tragedia. Entre otras cosas, por su diálogo con la mayoría de los filósofos que se han ocupado de la tragedia y lo trágico. Pero también porque, como precipitado de dicho diálogo, va configurando su propia comprensión de la tragedia, lo que él llama su «nueva poética». Lo veremos más adelante, pero lo traemos aquí a colación porque hay un autor del que no se han ocupado las otras recensiones de la prolija historia de las relaciones entre la filosofía y la tragedia, nos referimos a Hume.

### *Hume y las razones del placer trágico*

Es un breve apunte dentro del capítulo dedicado a Shakespeare, el c. IX, §56 de su *Tragedia y filosofía* (a partir de aquí: *TF*). Como Schopenhauer y el mismo Nietzsche, la pregunta que guía a Hume en su pesquisa sobre la tragedia es la del por qué pueden producirnos placer semejantes argumentos. Concretamente, se refiere al ensayo *Of tragedy* publicado dentro de su *Four dissertations* (1757). A pesar de su falta de pretensiones, la reflexión de Hume, en opinión de Kaufmann, va a lo esencial, la inexplicabilidad del placer trágico basado en la contemplación de horrores y errores, terrores y tristezas, aparentemente insufribles. A lo cual, Hume responde aliándose con Fontenelle (1657 – 1757) en la reconciliación, o al menos compatibilidad, entre placer y dolor. No siempre están reñidos. En el caso de la tragedia, el quicio que distingue y al tiempo une ambos estados de ánimo es, precisamente, su realidad mimética, su naturaleza ficticia. Hume está con Aristóteles en que «toda imitación es agradable». Pero, yendo un poco más allá, es que, además, la dilación o disyunción que hay en el placer por algo de por sí molesto, sirve para agudizar nuestra atención y reforzar la emoción. Hume, realista y didáctico como lo suele ser el pensamiento anglosajón, pone ejemplos como la preferencia de los padres por el hijo más débil. También incide en que, a la postre, la inquietud despertada por el destino aciago de las virtudes, para ser conllevada de modo agradable, debe ser acompañada por un alto grado de nobleza y valor. Las penas, con dignidad y orgullo, son menos; diríamos parafraseando un dicho coloquial.

En definitiva, concluye Kaufmann: «Hume tiene una teoría de la tragedia con todos los requisitos que exige la palabra “teoría”; pero únicamente trata un solo problema» (*TF* 431). Luego sería una teoría desde luego muy limitada. Sería, sigue Kaufmann, una teoría «psicológica», algo que ha sido muy frecuente entre los filósofos.



La gran carencia de la aportación de Hume, sería que ha ignorado la dimensión inter – activa de la tragedia, algo que, precisamente, es una de las convicciones de Kaufmann: que cuando se trata de la tragedia, se trata de algo tuyo. Es el tema de la implicación del espectador, lector o estudioso de la tragedia en su contenido como una de las dimensiones fundamentales del hecho trágico, que es un sufrimiento compartido. Pero, aun así, Kaufmann defiende el sitio que le corresponde a Hume entre los que se han atrevido a esbozar una comprensión teórica de cómo funciona la tragedia.

### *Sartre como Eurípides y como Nietzsche*

Todavía hay un filósofo, autor dramático también él, Jean Paul Sartre, que no aparece en los elencos anteriores de pensadores que han reflexionado sobre la tragedia desde la filosofía. Tampoco Steiner le presta atención en su *Muerte de la tragedia* porque considera que es un autor todavía tan cercano, que toda valoración sería precaria y, en cualquier caso, sus obras (nombra *El diablo y el buen Dios*, 1951) se salen de lo dramático: «Lo mismo que Diderot, Sartre y Camus hacen de la acción dramática una parábola de la tesis filosófica o política» (MT 253). Por el contrario, Raymond Williams sí le dedica un capítulo en su repaso de la literatura trágica moderna, concretamente «Desesperación trágica y revuelta: Sartre y Camus». Pero, apenas son unas sucintas notas para poner de relieve las diferencias y semejanzas entre el humanismo trágico de Camus y la revolución trágica de Sartre.

Walter Kaufmann sí le presta cierta atención a Sartre. Concretamente, en el campo dramático, Sartre compuso *Las moscas* (1943), obra en prosa que se inspira en la *Orestíada* de Esquilo, el relato mítico de Orestes y Agamenón, desde una perspectiva existencialista y con un significado político implícito: llamar a la resistencia contra el ocupante nazi. En 1964 hizo una adaptación de *Las Troyanas*<sup>351</sup>, en esta ocasión, el referente político es la protesta contra la guerra de Francia en Argelia. Kaufmann también cita su novela filosófica *La náusea* (1938). Y es que, para él, Sartre podía ser un referente de filósofo, para relativizar el carácter filosófico de Sófocles dice que «no es un Sartre» y lo cita por sus ideas sobre la responsabilidad del escritor (TF 206), idea por la que le parece que hasta Homero está más cerca de Sartre, o de Camus que autores contemporáneos. Lo cual se traduce en la clasificación, junto a Brecht, de Sartre como

---

<sup>351</sup> A ella se refiere N. Loraux en *La voz enlutada* 2020: 23 - 46, y emite un juicio que contrasta con lo que Kaufmann valorará en *Las moscas*: «Total: en la adaptación de las *Troyanas*, el universo teatral sartriano se impone al de Eurípides, y el texto no presenta diferencia significativa con respecto a otras obras que Sartre escribió en su propio nombre». Ibid. 31.

«autor comprometido». Reconoce la estirpe de Homero en Sartre por su coincidencia en la afirmación de un elemento caprichoso e irracional en el comportamiento humano. También le parece que su existencialismo está conectado con Sófocles, en la interpretación hegeliana de la responsabilidad del héroe, porque éste no puede escamotear su propia individualidad bajo la excusa de las buenas intenciones, siempre mejores que los actos. En esta línea, también relea la influencia de Nietzsche tanto en *Las moscas* como en *La náusea*.

En el c. VIII de *Tragedia y Filosofía*, que titula «Eurípides, Nietzsche y Sartre» le dedica una atención más pormenorizada (§51-52). Lo hace así porque considera que Sartre comparte con Eurípides varios aspectos, empezando por el tratamiento psicológico de los personajes, de estatura humana y no mitológica; también porque, como decíamos antes, es un autor *engagé*, por su crítica social; y, aunque sea algo que ya hemos discutido en la primera parte de esta tesis, por el sesgo «irracionalista», que también sería propio del existencialismo y anti - religioso. Pero, desde luego, Sartre es más irreverente que Eurípides. Filosófico como Esquilo, en *Las moscas* coincide con Sófocles a la hora de justificar el doble asesinato por parte de Orestes de su madre Clitemnestra y su padrastro Egisto. De paso, le da un alcance popular por liberar a la ciudad de la tiranía.

Estos son los parecidos, en cuanto a las diferencias, en la versión de Sartre del ciclo de Orestes, al héroe no le mueve el deseo de vengar la muerte de su padre (Agamenón). Y aquí, entra en juego la influencia de Nietzsche sobre Sartre y *Las moscas*. Kaufmann compara citas de la obra teatral de Sartre con otras del *Ecce homo* de Nietzsche, en las que coincidirían en la diatriba con la idea cristiana de Dios. También ve Kaufmann la influencia de Nietzsche en el título mismo de la obra de Sartre, que haría referencia al capítulo de *Así habló Zaratustra*, «Sobre las moscas de la plaza de mercado». Incluso el Zeus de Sartre preconiza su propia muerte. Pero, sobre todo, la idea nietzscheana que sobrevuela *Las moscas* es la responsabilidad asumida sin arrepentimientos ni culpabilidad (aquí cita Kaufmann un pasaje de *El crepúsculo de los dioses* I, 10). En opinión de Kaufmann, en esto, Sartre sobrepasa a Nietzsche (y a Freud): «en *Las moscas*, la oposición a la venganza, en el sentido obvio y ordinario del término, es más fuerte que la polémica contra los sentimientos de culpabilidad» (TF 391).

Llegados al punto de preguntarnos si *Las moscas* es una tragedia, Kaufmann dirá finalmente que no. Pero no porque carezca de un final catastrófico. En definitiva, «la condición para que una obra sea una tragedia no es el que termine mal, sino que represente

en el escenario un sufrimiento tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar» (TF 401). Y aquí, lo que se nos muestra no es el sufrimiento sino la desesperación que es al final vencida. Por eso, siendo una obra impregnada de espíritu nietzscheano, sin embargo «carece de la poesía del sufrimiento, de la cual, el propio Nietzsche era un maestro».

La valoración general que hace Kaufmann de la obra dramática de Sartre, concretamente de *Las moscas* es muy positiva y ponderada. Contradice el prejuicio de que por deberse a un filósofo sea filosofía y no literatura dramática. De hecho, a Kaufmann le parece que esta obra tiene voz independiente tanto de la filosofía marxista del primer Sartre, como de su manifiesto existencialista. Aquí hay una ética más individualista, menos kantiana y más nietzscheana. Y, para encuadrar del todo *Las moscas* en su marco nietzscheano, Kaufmann emite este juicio sumaráisimo sobre ella:

Esta obra representa algo muy raro. Escrita por un filósofo contiene la ética de otro filósofo, la del primer hombre citado en *El ser y la nada*, y la del hombre cuya influencia ejercida sobre el existencialismo, está reconocida desde hace mucho tiempo (TF 393).

Algo que, sin embargo, no ocurre en otras obras literarias de Sartre, como es el caso de *A puerta cerrada*<sup>352</sup> y *Las manos sucias*, en las que sí se reproduciría más fielmente la filosofía sartriana y, por ello mismo, no se considerarían obras trágicas. Sí parten de situaciones trágicas, pero su intención sería más didáctica que específicamente catártica. Eso sí, opina Kaufmann, como material que haga pensar, funciona mejor que Brecht, por intentar también persuadir. Pero, esta es su opinión. De hecho, llega a afirmar que Sartre es el dramaturgo más socrático. Tampoco se le puede reprochar a Sartre que sus personajes no estén bien contruidos, aunque como ejemplo de este valor se refiere a *Las manos sucias*. Si bien, apostilla el buen lector de literatura trágica y de filosofía que es Kaufmann, estas obras sería menos nietzscheanas que *Las moscas* y más próxima a Eurípides por su actitud con los mitos.

Concluye Kaufmann que Sartre, no tiene intención de reconciliarnos con el mundo, como marxista que es apuesta, como Brecht, por su transformación. Y, sin embargo, en *Las moscas* no vemos un héroe colectivista sino un individualista nietzscheano. Pero no deja de enfrentarnos a preguntas sobre nuestros actos, motivaciones y sentimientos, sin permitirnos descansar de la tensión del permanente cuestionamiento.

---

<sup>352</sup> Aunque, en esta obra se encuentra la famosa frase, «el infierno son los otros», de la que a Kaufmann no se le escapa su influencia nietzscheana, «los otros hombres son la única náusea», *Mas allá del bien y del mal* final de la sec. 203. Cfr. TF 393 – 394.

Y aquí está la más profunda concomitancia entre Nietzsche y Sartre, que cuando Nietzsche habló de la tragedia griega como respuesta al absurdo de la existencia, se erigió en el primer existencialista. A cambio, frente a la inquina de Nietzsche contra la dialéctica como ejecutora fatal de la tragedia, las obras de Sartre pueden mostrar que la presencia de la reflexión crítica no tiene por qué derivar en optimismo.

\*\*\*

Por pundonor hacemos esta sumarísima evocación de la historia común de la filosofía con la tragedia, por cierto, historia que en opinión del citado Szondi, «no está exenta de una determinada condición trágica». Pero nosotros nos vamos a centrar en la afloración del tema trágico en unos cuantos autores contemporáneos ya anunciados en la introducción. Podían ser más, también podría haber sido uno solo, pues se trata de unas cuantas catas, creemos que representativas, de la permanencia de lo trágico como materia de una reflexión metaliteraria —el campo propio de la teoría y la crítica literarias— y filosófica. Ya hemos visto como Lesky y Szondi también juntan en sus respectivas nóminas de autores que se han planteado lo trágico como idea, representantes de ambos campos. En nuestro caso, filósofos serían Walter Kaufmann, Christoph Menke, Simon Critchley, Slavoj Žižek. Y del campo de la crítica y la teoría de la literatura hemos escogido a George Steiner, Stephan Hertmann, Raymond Williams y Terry Eagleton. El carácter fragmentario de nuestras lecturas de cada uno de los autores elegidos actúa en favor de una visión de conjunto con aspiraciones de panorámica, igualmente parcial pero más amplia, de la mencionada emergencia filosófica de lo trágico. Pero, antes de presentar la visión de lo trágico en nuestros autores, haremos una exposición del tipo de lectura que empleamos, valga decir, del método de interpretación que intentaremos ejercitar.

## II. Teorías de la lectura o crítica de la crítica

Si prolijo es el tema trágico, no menos lo es qué cosa sea leer y cómo dar cuenta razonada de lo que se interpreta. Por lectura no entendemos, claro está, el mero hecho de leer, sino la acción intelectual mediada por ese hecho y que, tratándose de textos con intención de ser reconvertidos en nuevos textos, pone en marcha un juego de conexiones, comparaciones, valoraciones, inferencias... que dan lugar, a su vez, a diferentes modos de llevar a cabo dicha operación lectora. En su obra *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Paco Vidarte<sup>353</sup> analiza seis de estos modos lectores que se deben a siete

---

<sup>353</sup> Paco Vidarte, Valencia 2006.

autores: Heidegger (la lectura como reunión), Gadamer (la lectura escindida entre el diálogo y el texto), Ricoeur (la lectura como autocomprensión narrativa), Barthes (la lectura y el goce del texto), Deleuze y Guattari (desquiciar la lectura), Derrida (la ilegibilidad del texto).

No podemos, ni debemos aquí dar cuenta cumplida de cada uno de esos modos, pero sí que asumimos la división de las reflexiones sobre la lectura que hace Paco Vidarte en dos grandes vertientes: lectura como reunión (*Versammlung*), es decir, como encuentro; y lectura como fuga o multiplicidad (*Adikía*), ósea, dispersión y, a la postre, inefabilidad. A la primera vertiente, con sus diferencias entre sí, adscribe las teorías de la lectura de Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Mientras que en la segunda orientación estarían, igualmente distintos entre sí, Barthes, Deleuze, Guattari y Derrida.

Aun nos atreveríamos a añadir, que la primera vertiente tiene en común poner el acento en el sujeto que lee, puesto que él es en definitiva el que intenta, inútilmente, captar la revelación de la diferencia (Heidegger); es el sujeto el que tendrá que mediar con su propia lectura entre el texto y su tradición por un lado, y el propio horizonte de comprensión del lector (Gadamer); y aunque para Ricoeur la comprensión no reside en la posesión del sujeto sino en el texto, como éste a la postre lo acaba constituyendo a él, resulta que «el texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos... comprender es comprenderse ante el texto»<sup>354</sup>. Con esta apreciación no queremos decir que estas teorías de la lectura de la reunión y del sujeto olviden, ni mucho menos, el texto, pues también ellas, como las otras, son fruto del giro lingüístico que no en vano tiene a Heidegger como uno de sus primeros fulcros.

Y las otras tres modalidades de reflexión sobre la lectura, las que Vidarte agrupa en la vertiente de la dispersión, apuntarían a una preeminencia del texto sobre el sujeto. Esta preeminencia textual pasa por el encuentro con lo otro que es la objetividad literaria de la obra y la multiplicidad de sujetos que la habitan, reduplicando la alteridad. Todavía más que los autores adscritos por Paco Vidarte a las lecturas como punto de fuga, podríamos citar, muy próximo a Derrida al teórico de la literatura Paul del Man. Como si se tratara de física subatómica, el deconstructivismo de Paul de Man aplicado a una amplísima gama de lecturas literarias y filosóficas desplaza continuamente el sentido del texto a un plano, el de la retórica, en el que los significados explotan en tropos, para

---

<sup>354</sup> Cfr. P. Vidarte, *ibid.* P. 135.

prácticamente desaparecer en la alegoría. Una lectura sumamente oblicua y que reposa en la conciencia que el texto tiene de sí a través de sus estructuras retóricas.

No obstante, y como dijéramos en sentido contrario con las teorías de la lectura que pivotaban en última instancia sobre el sujeto, tampoco éstas que anteponen el texto se olvidan de aquél. Y así, Barthes, que niega un cierto «humanismo del autor» derivado del hecho de que el lector se constituye a partir del texto, no existe antes del texto, también reivindicará que «la unidad de un texto no está en su origen, sino en su destino»<sup>355</sup>, con lo cual no hay un eclipse total del sujeto en beneficio del texto, sino que en su misma alteridad objetiva, el texto invoca al sujeto, solo que este está desdoblado, por no decir desquiciado, entre la óptica del que lee y la intención del que es leído.

Pero, por debajo, como un río subterráneo que une ambas vertientes, todos los autores señalados y sus respectivas teorías de la lectura, coinciden en el hecho de que la lectura permanece siempre abierta, inconclusa, como bien nos lo dijera con su escritura el autor del *Libro de arena*. Empleemos el método que empleemos, la repetición que la constituye nunca está exenta de puertas abiertas a nuevas lecturas. Es en esta apertura intrínseca a la lectura y a la crítica (literaria, filosófica) a la que nos acogemos para legitimar nuestra propia forma de lectura de las obras y autores que trabajamos en esta última parte. Porque, empezando por el propio Heidegger, es el movimiento, un dinamismo expresado en múltiples acciones (llevar, traer, peregrinar) lo que lleva a esa «reunión», que también supone «destejer» el entramado del decir para reconocer lo que está más allá del decir y que es el punto de reunión al que nos convoca la lectura.

Por eso, nosotros creemos que la verdad está de parte de ambas posturas lectoras, pero con la condición de que no se excluyan mutuamente. En una lectura reflexiva y activa, en la que el lector se implica, pero no ignora la objetividad del texto que, por otra parte, siempre morirá en las manos del intérprete, se dan las dos pulsiones tan sabiamente apuntadas por Vidarte. Y ambas pulsiones tienen derechos de legitimidad. Por más que agotemos el aparato filológico, las tragedias siguen dando que decir más allá del análisis textual y la localización contextual. Pero, y esto no es una devota concesión al posestructuralismo, el significado siempre se nos escapa. Así que, legítimo es que encontremos las inferencias que se nos vayan presentando. Y justo será también, que reconozcamos que el significado está en otra parte. Nuestras lecturas son evocaciones y

---

<sup>355</sup> Cfr. Paco Vidarte, *ibid.* 178.

respetuosamente saben que ni agotan ni apresan el significado. Sin embargo, lo que es pertinente, cuando se trata de una lectura compartida, que pretende intercambiar interpretaciones en una comunidad de intercambio y debate, es poder dar cuenta de por qué se afirma determinada especificación del significado. Por eso, aunque como le ocurriera a Nietzsche, a todos nos reviente la prolijidad de citas, la catarata de nombres y títulos, esa cascada de referencias, forma parte de la producción de sentido compartido que la literalidad de la obra en cuestión puso en marcha.

Junto a las profundas iluminaciones deconstructivistas de P. de Man, que nos invita a una lectura parecida al frontón, en la que el significado rebota una y otra vez en la pared del texto para decir y al mismo tiempo dejar de decir, también nos guiaremos por las más sencillas, pero no menos sugerentes indicaciones que el citado Paco Vidarte hace en el epílogo de su obra sobre la lectura y el texto en filosofía.

Aunque no parezca evidente, como él mismo propone, *leer es apostar* y yo lo haré eligiendo las lecturas que sobre la tragedia creo que merece la pena poner en relación para encontrar en sus disonantes enfoques algunas direcciones comunes, entre las cuales, yo me detengo en unas determinadas, lo cual no deja de ser también una apuesta. Además de la selección de lecturas modernas sobre lo trágico, también elijo aquellas alusiones que entran en diálogo con ellas o que, por su cuenta, lanzan sobre el tablero otras posibles lecturas de lo trágico que apoyan o contradicen las de los autores de los que parto.

Más evidente es que *leer es repetir* y, por tanto, a pesar de los múltiples posicionamientos que representan los autores escogidos, «practicaré para creer» que merece la pena el esfuerzo de internarse en un tema prolífico, difuso, amenazado siempre por el miedo de no llegar a decir algo nuevo. Porque con cada repetición, con cada eco de las múltiples lecturas que se repiten, se van alumbrando nuevas vetas de significado. Como repetición, la lectura vuelve al texto y a su objetividad, pero con las sucesivas repeticiones, el texto y sus lecturas van creando un espacio a su alrededor que crece cada vez más. Prueba de ello es la aproximación filosófica a la tragedia, que ha suscitado nuevas formas de leer lo mismo y, como en las castigos mitológicos del infierno griego, una y otra vez nos devuelven al principio que, ya nunca es igual, nunca es el mismo.

*Leer es viscoso*, dice Vidarte, en el sentido de que el propio lector le pone puertas al campo siempre abierto del texto y tiene que sortear cierto tedio, para que mi propio estilo de lectura no me prive de la sorpresa y, como insiste Barthes, del goce de leer. Pero, la viscosidad significa también que el texto y sus múltiples significados se pega al lector,

le concierne directamente. Como acertadamente insiste Walter Kaufmann en su lectura de la tragedia y de las teorías filosóficas sobre la tragedia, al final *mea res agitur*: se trata de mí. Esta viscosidad, pues, es mutua, del texto y sus lecturas para con el lector y de éste y sus lecturas para con la lectura. Y, supone, como también subraya Kaufmann sobre la tragedia, que cuando leemos cambiamos, que lo que leemos nos cambia. Las tragedias no pretendían solo emocionar, sino, a través de las emociones, influir en el espectador, acompañarle en el camino de nuevas formas de ver las cosas y nuevas decisiones.

Así, todo junto, apuesta, repetición y viscosidad, dan lugar a una lectura que bien podríamos llamar *fractal*, en el sentido de que, hallando unas estructuras comunes por debajo de las diferencias, su prolija e incesante reproducción, da lugar inevitablemente a nuevas formas que, sin embargo, siguen siendo otras mismas variaciones de las mismas figuras primordiales. Y por eso puede hacerse de la tragedia una lectura teológica, o nihilista, o psicoanalítica, o marxista, estructuralista, etnológica... y ninguna es cierta del todo, y todas son en parte acertadas. Y, todo ello, no tanto por la diversidad de sujetos lectores cuanto por la fecundidad fractal de las estructuras literarias, siempre anudadas a conceptos políticos y filosóficos, que sostienen la productividad de sentido de la tragedia. Para ello, leemos los diferentes autores siempre en relación con otros; y a todos, siempre en conexión con la tragedia de la que hablan. Esta lectura, en la misma dificultad de la variedad de voces convocadas, preserva así la inasibilidad última del significado, al tiempo que autoriza los significados parciales que vayamos encontrando.



### III. Pero, ¿ha muerto la tragedia?

Aparte de las referencias a la tragedia, lo trágico, los autores, los temas y sus diferentes desarrollos en el tiempo que hay en la más que dilatada y variada bibliografía de Steiner, hay dos títulos dedicados monográficamente a este lugar de la autoconciencia occidental: *El silencio de la tragedia* (1961; la edición en castellano que citaremos es de 2001) y *Antigonas* (1983; edición en castellano de 2000). La presente reseña de estas obras de Steiner, tendrá como contrapunto –interpretar es siempre una tarea coral– una obra de Stefan Hertmans recientemente traducida al español (*El silencio de la tragedia* 2009) y que, según reconoce su autor en la introducción, se hace como homenaje, entre otros (Roberto Calasso y Claudio Magris), a George Steiner. Y, además, recogeremos la profunda y original aportación de Christoph Menke (*La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación* 2005, edición en castellano de 2008) en la que el autor afronta los retos que plantea la tragedia a una estética atenta a la forma y al contenido. Con esta tercera lectura, recogemos una clara apuesta por la actualidad filosófica y estética de lo trágico, así como por su compatibilidad con la razón y el espíritu de la modernidad.

#### 1. George Steiner

La obra intelectual de Steiner (1929 - 2020), casi total en lo que se refiere al alcance de épocas, géneros y disciplinas, no es ajena a esta investigación. El *Kulturkritiker* —él mismo apela a esta distinción entre la categoría de crítico literario y a diferencia de la de filósofo<sup>356</sup>— no podía pasar por alto la atracción, que a veces parece ser más un peso insostenible, de la influencia y el significado de la tragedia. En el prólogo de esa obra citada de Steiner sobre Heidegger<sup>357</sup>, cuando intenta explicar el porqué de su interés sobre el autor de *Ser y tiempo*, habla de la presencia permanente del filósofo en los tres ámbitos a los que Steiner ha dedicado su obra, el primero de los cuales es «el de las lecturas trágicas del hombre y de las relaciones del hombre con el Estado, que tiene su doble origen en la tragedia griega y en el episodio ejemplar de la muerte de Sócrates». Luego, el trabajo de Steiner sobre la tragedia griega es uno de los centros de interés de su amplia y polifacética –al menos polígrafa– relectura de la cultura occidental.

---

<sup>356</sup> G. Steiner 1999, 66.

<sup>357</sup> Ibid. 67.

Este interés parece tener también un motivo biográfico que ha recorrido la vida de Steiner. Al final de *Antígonas*<sup>358</sup>, cuando invoca la lectura personal y recurrente de una obra como criterio hermenéutico decisorio, si no es el criterio decisivo, relata la íntima y constante relación con la tragedia *Antígona* de Sófocles. La historia narrada por el padre; la sinopsis de un libro infantil; las lecciones de un profesor en tiempos de la Segunda Guerra Mundial y con la peripecia añadida de un compañero que se incorporará a la resistencia para morir con no más de diecisiete años; las lecturas como alumno y como profesor; las múltiples versiones conocidas, estudiadas o contempladas como espectador, como oyente... han acompañado de forma continuada la vida de Steiner y su trabajo intelectual. Hay pues una relación personal entre *Antígona*, y con ella la tragedia, y la historia del lector, el crítico literario, el hermeneuta. *Antígona* y la tragedia serían, me parece, para Steiner, el libro de arena de Borges, en el que sin cesar se relee porque incesantemente se reescribe. Reescritura incesante que produce una relectura incesante, tanto por parte del mismo libro, por su multiplicidad de ángulos, como de parte del lector, que continuamente se busca en el pasado e inevitablemente vuelve a él ya distinto del que fue.

Empezaremos por la *Muerte de la tragedia*, por plantearse un tema más general, el del fin de la tragedia y, a su cuenta, la definición y disección de sus dimensiones. Y porque es ya un clásico que prendió en buena medida cierta tendencia de la crítica literaria y filosófica de la tragedia, con sus detractores (entre ellos Raymond Williams y Walter Kaufman) y partidarios. La lectura de *Antígonas*, más breve, busca las pruebas y preguntas que sobre ese tema general logra Steiner en su lectura pormenorizada de la tragedia de Sófocles y su tradición de interpretaciones en diferentes géneros. No obstante, hay por debajo una lectura interrelacionada de ambas obras. Lo que no podremos hacer, en ninguno de los dos casos, es dar cumplida cuenta del ingente acopio de datos –obras, autores, citas- que Steiner acumula sobre la tragedia, el teatro, la literatura en general y la cultura occidental en muchas de sus expresiones artísticas y filosóficas. Esto desborda en competencia al autor y en espacio el cometido del presente trabajo. Buscaremos, pues, las líneas generales, los enfoques y, si las hubiera, las conclusiones.

Aún con todo ello, como no podía ser menos, no intentaremos demostrar nada, salvo que la rueda gira, el fuego arde y la tragedia permanece. Hace ya unos años, tal vez 30, cuando un servidor cursaba bachillerato, por las mañanas, de camino al Instituto, me

---

<sup>358</sup> G. Steiner 2000, 345-346.

encontraba con una mujer que, a paso ligero, me adelantaba, llegaba hasta el límite de una esquina y se volvía. Incansable, aquella mujer iba y venía, de su casa hasta esa esquina; mañana, tarde y noche. Enjuta por la caminata incesante, abrigada en invierno, con la chaqueta bajo el brazo en verano, recorría una y otra vez, como Sísifo, Tántalo y otras atormentadas figuras del infierno griego, el camino que, unos años antes, había hecho su hijo para coger el autobús que le llevaba a su trabajo. El hijo no volvió, al menos vivo, y ella sale a esperarlo y lo esperará hasta el final de los tiempos, como lo hizo hasta que ella misma murió. Dámaso Alonso, también la vio por las calles del Madrid de los años 50, pero en aquella ocasión llevaba una alcuza, si bien, nos cuenta don Dámaso, venía de una larga, inmemorial travesía, la de toda la humanidad. Una travesía en la que la conversación de Vladimir y Estragon sobre la venida de Godot, o los retratos zoológicos del holocausto en *Mauss*, no son más que breves paradas, imágenes fulgurantes del interior de ese tren que, por sus ventanillas, vemos fugaces cuando pasa en la noche. Que vaya o no a alguna parte, es otro cantar, pero que el tren y su traqueteo son reales es la hipótesis que pone en pie las tragedias y hace que, en nuevas modulaciones, nos den, como símbolos que son, que pensar.

Como hemos aludido en la primera parte, ya Nietzsche había preconizado la muerte de la tragedia<sup>359</sup> en la misma Grecia clásica, y en relación con ello se preguntaba, como Steiner, por su posible resurrección, la cual, Nietzsche, la auguraba para la música y la filosofía, alemanas por supuesto. Su diagnóstico y pronóstico eran, como no podía ser menos para quien se consideraba a sí mismo un destino, verdaderamente clarividentes en muchas direcciones y que constituirá un hilo conductor de todo su pensamiento:

Ocúpanos aquí el problema de saber si el poder que logró que la tragedia, al chocar contra su oposición, se hiciese añicos, tendrá en todo tiempo suficiente fortaleza para impedir el despertar artístico de la tragedia y de la consideración trágica del mundo. Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre *la consideración teórica y la consideración trágica del mundo*; y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia. (NT: 148 – 149)

---

<sup>359</sup> Aunque un poco antes que él, en 1864, pero sin pretensiones explicativas, se lo habían preguntado los hermanos Goncourt: «il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie était définitivement morte» cfr. Auerbach *op.cit.* 464.

Pero, con esta oclusión para lo trágico, Occidente cavaba de algún modo su propia tumba en cuanto a vitalismo creativo, en cuanto a sentido dionisiaco de la vida. El olvido de lo trágico suponía la claudicación ante el monopolio de la razón y la ignorancia consentida del hecho tan verdadero como todas las verdades de la razón, de que también hay irracionalidad y en ella radican otras fuerzas no menos afirmativas que las de la ciencia y la moral guiadas solo por la razón. En esta línea abundará ese lector de Nietzsche que fue Foucault y tanto su historia de la locura como de la sexualidad, estaban sugiriendo otros «renacimientos» de la tragedia distintos a los preconizados por Nietzsche<sup>360</sup>.

Hasta aquí, Nietzsche. Steiner, en el capítulo conclusivo de *La muerte de la tragedia* (MT: c.X, 255) abre tres posibles respuestas a la pregunta sobre la pervivencia de la tragedia en la modernidad: o bien resulta imposible, porque está bien muerta; o bien pervive, pero transformada; o tal vez pudiera resucitar. Para abordar este trilema, hace un recorrido histórico de los grandes intentos posclásicos de emplear el género teatral trágico: el teatro isabelino inglés (c. II), los clasicistas franceses (c. III), el romanticismo inglés, francés y alemán (c. IV, V y VI), el paso a la prosa (c. VII), la sustitución musical de la tragedia a cargo de la ópera y la nueva tragedia de Ibsen y Strindberg (c. VIII) y el teatro moderno, sobre todo, Chejov y Bertold Brecht (c. IX). El repaso no podía ser exhaustivo, pues requeriría una historia monumental de las artes literarias y escénicas. Pero no es tampoco superficial ni estrecha la mirada que despliega Steiner. Son muchos los autores, las obras citadas, las relaciones establecidas y las reflexiones sobre los contenidos y sus posibles significados entonces y ahora. Nos centraremos en las afirmaciones más o menos generales, aun cuando aparezcan en un contexto particular de análisis de un autor, una obra o un periodo. Intentaremos extraer del abigarrado escenario histórico y crítico, las líneas que nos permitan algo de claridad sobre la cuestión del sentido, funcionalidad y virtuales desarrollos de la tragedia en nuestro tiempo, sobre su actualidad, aunque ésta sea una «actualidad delicada y paradójica» (ST:11).

#### **a. La reedición de lo trágico en el teatro europeo**

La premisa inicial de Steiner es doble, parte de un hecho y una valoración. El hecho es que la tragedia, que ha vivido desde Sófocles hasta Shakespeare y Racine, calla tras estos autores, y en esto coincide pues, con la aseveración que Roland Barthes (1986) hiciera en el trabajo primerizo ya citado: «Después de Racine no hay más que tragedias

---

<sup>360</sup> Vid. D. Melegari, «Renacimientos de la tragedia. Lo dionisiaco y la historia de la locura en Michel Foucault» *Revista Laguna* 26 (2010) 11-23.

muertas, hasta el día en que nazca una nueva forma trágica —radicalmente distinta, a menudo irreconocible de la primera». Pero obsérvese que, aunque sea el aspecto futuro, admite el francés la posibilidad de su reaparición o mutación aun en formas irreconocibles. Esta apertura a la supervivencia de la tragedia con independencia de una continuidad formal nos interesa para apoyar, de las opciones apuntadas por Steiner al final de este ensayo, la que cuenta con su virtual capacidad para la metamorfosis. También Bloom es de la opinión de que «no ha sido posible seguir escribiendo tragedias después de Shakespeare»<sup>361</sup>.

La valoración de Steiner es que la tragedia resulta imposible donde hay reparación o redención, por ejemplo, en la cosmovisión judeo – cristiana: las tragedias siempre acaban mal. Concretamente el cristianismo sería anti – trágico por su apuesta por una solución final a todos los absurdos, solución garantizada, eso sí, en un plazo que desborda el tiempo del sufrimiento y la desdicha presentes, pero que como tales son tragedias parciales<sup>362</sup>. Adelantemos aquí, que Walter Kaufmann es de la misma opinión: «Tampoco *puede* haber ninguna tragedia judía o cristiana». Sin embargo, la razón que aduce el filósofo germano – americano es distinta de la de Steiner, no se debe tanto a la salvación, sino a su cariz moral: «Ambas religiones hacen hincapié en la moral al grado de resultar incapaces de celebrar la culpa»<sup>363</sup>, y cita los ejemplos de David y Jacob en los que la culpa se disolvería por la vía del arrepentimiento. Esto último es discutible (David obtuvo el perdón de Dios, pero al final pagó la culpa a plazos, primero con vida de su hijo Absalón y después con la división del reino en tiempos de su hijo Salomón). Pero es que, además, la culpa de la tragedia griega también es matizada y se presenta con diferencias según cada caso. Tampoco le parece trágico el caso de Job. Pero esto lo veremos cuando nos ocupemos de este autor.

A Kierkegaard, lógicamente le parece lo contrario, la tragedia hoy está desaparecida porque el individualismo moderno hace imposible la compasión<sup>364</sup>. Haremos un excursus sobre la tragedia en Kierkegaard a propósito de su *Antígona*.

---

<sup>361</sup> H. Bloom *El canon occidental* 2017: pos. 1910. Y, en realidad, Shakespeare, que no conocía sino fragmentos trágicos de Séneca, estaba inventando la tragedia moderna, *Ibid.* 116.

<sup>362</sup> G. Steiner, *Gramáticas de la creación* (2001) 242-243. Aunque ya nos hemos referido a ello en la Primera Parte, valga como reiteración de nuestro desacuerdo con esta visión antitrágica del cristianismo la siguiente cita de Auerbach, que nosotros la hacemos extensa a toda la tradición cristiana: «Se ha repetido a menudo que la Edad Media cristiana no conoce la tragedia; hubiera sido más exacto decir que en la Edad Media toda la tragedia estaba incluida en la tragedia de Cristo». Erich Auerbach, *Mimesis* (1950) 291.

<sup>363</sup> W. Kaufmann, *Crítica de la religión y la filosofía* 1983: 305.

<sup>364</sup> *Op. cit.* 2003: 39.

También Erich Auerbach defiende la existencia de la tragedia en el paradigma cristiano, si bien con una salvedad definitoria y constitutiva: «Se ha repetido a menudo que la Edad Media cristiana no conoce la tragedia, hubiera sido más exacto decir que en la Edad Media toda la tragedia estaba incluida en la tragedia de Cristo»<sup>365</sup>. Y a este respecto, en el capítulo dedicado a Petronio y Tácito como representantes del estilo realista en la literatura romana, como contrapunto de ese realismo desencarnado, más retórico que histórico, Auerbach hace un análisis del relato de las negaciones de Pedro en el evangelio de Marcos. Con «densidad plástica», menos interesado en el carácter psicológico o los motivos morales, Marcos se centra en el acontecimiento y se dirige a todos los posibles lectores y no solo a un reducido círculo de poseedores de la misma formación literaria. Incluso las emociones puestas en juego, el miedo por la propia vida y la traición, sirven para que la narración permanezca arraigada en lo concreto, sin moralismos ni abstracciones. A ello contribuyen también los breves pero lacónicos parlamentos, en comparación de los cuales, hasta los diálogos de la tragedia (*stichomithya*) serían muy alambicados. No es que le parezca trágico el episodio, de hecho, cree que no cuadra con ningún género, ni con la comedia, ni con la tragedia, tampoco es retórica. Pero sí que le reconoce a la literatura judeo – cristiana el mérito de haber trasladado al realismo de lo humano la idea esencial de un Dios encarnado, por lo que la vida cotidiana y los personajes comunes implicados en «un incidente provinciano» son igualmente trascendentales para transmitir el movimiento histórico que la motiva, «el nacimiento de un movimiento espiritual en el fondo del pueblo humilde, en medio de los sucesos vulgares del día... “un nuevo corazón y un nuevo espíritu”»<sup>366</sup>.

En cuanto a otras posturas a favor de la incompatibilidad del cristianismo con la tragedia, en *El canon occidental* (2006), Harold Bloom está completamente de acuerdo con Steiner: si Dante o Milton no son verdaderamente trágicos es porque son cristianos<sup>367</sup>. Y lo confirma con la aversión que Tolstoi sentía por las tragedias y en concreto por Shakespeare, porque carecían de moral, y por tanto de la impronta cristiana. Pero, como contrapunto, a Bloom le parece que *El paraíso perdido* de Milton sí «resulta convincente como tragedia y como epopeya»<sup>368</sup>, si bien, fiel a su preferencia, su carácter trágico sería, en cualquier caso, shakespeariano, porque en todo cuanto Milton descuella sobre Dante,

---

<sup>365</sup> E. Auerbach, op. cit. 291.

<sup>366</sup> Ibid. 48.

<sup>367</sup> Lo contrario piensa H. D. F. Kitto, para quien Milton es «esquileano» y, concretamente *Los agonistas*, sería «pura antigua tragedia», *Greek Tragedy*, 2011: 51-52.

<sup>368</sup> H. Bloom, *Op. cit.* 2017: pos. 3084.

sería, según Bloom, porque «asoma Shakespeare». Pero, en fin, ya se sabe que aún dentro del canon literario seleccionado por Harold Bloom, para él «Shakespeare sigue siendo el escritor más original que conoceremos nunca»<sup>369</sup>, lo cual, tal vez debiera entonces contrastarse en qué medida las tragedias del genial dramaturgo inglés del XVI están o no en continuidad con la genuina tragedia griega, pero ese es otro debate.

Sobre la base de esa tesis que circunscribe la tragedia a sus orígenes griegos, excluyendo toda posibilidad de tragedias en el seno de los «grandes relatos» posteriores, la más que vasta erudición de Steiner le permitirá rastrear cómo se ha intentado decir de nuevo el verbo trágico en el teatro europeo. Por la misma razón que el cristianismo, aunque con guiones distintos, para Steiner la tragedia es también irreconciliable con los mitos y el imaginario ilustrado y moderno. Por ejemplo, el Marxismo, que halla una causa (la explotación) y pone un remedio en la revolución (*MT*: 10):

Todavía más explícitamente que la cosmovisión cristiana, la marxista admite el error, la angustia y la derrota momentánea, mas no la tragedia última. La desesperación es un pecado mortal contra el marxismo, no menos que contra Cristo (*MT*: 248).

Y así, probatorio, refiere Steiner que Lunacharski, primer comisario soviético de educación, sentenciara que en la sociedad comunista, como rasgo definitorio, no habría teatro trágico. Pero también ocurre con el resto de los mitos modernos de la razón moderna desde Descartes y Newton (*MT*: 235).

Luego, la tragedia sería específicamente helénica y, por esa vía, se habría convertido en la manera occidental por excelencia de representar públicamente la angustia privada para, dice Aristóteles (*Poética* 1449b), mover a piedad y temor y, por medio de ellas, obtener cierta catarsis de dichas emociones. Todo un reto saber cómo se llega a esa catarsis, algo de lo que en la primera parte del presente trabajo hemos tratado, aunque sea someramente. Con aquello conectamos ahora para recordar que tal vez la ansiada purificación se logre por la propia ironía y mutismo que implica exponer unos incidentes de difícil digestión emocional e imposible resolución racional. Curiosamente, los griegos que están también en el origen de la racionalidad occidental cuentan con esta sentina de acidez existencial, con la salvedad de que no hay salida, no hay evacuación. Tal vez el origen religioso y el entorno cultural de la tragedia permitiera que dicho mutismo se transmutara en una especie de superación por la vía de la amarga ingesta de

---

<sup>369</sup> *Ibid.* pos. 454

la bola de cicuta. Esta falta de explicación última la refiere Steiner (*MT*: 221) a la escena final del *Simposio* de Platón, cuando todos se duermen y nos quedamos sin saber cómo el filósofo mayeúutico podía unir lo trágico y lo cómico y, con dicha unión, apuntar el sentido verdadero de lo trágico.

Quien sí lo unió, y rebasó en sus tragedias los límites que imponía la unidad clásica de tiempo, espacio y acción fue Shakespeare y, con o tras él, los autores ingleses isabelinos (*MT*: 16- 24). Parece ser que fue por influencia del imaginario medieval y el gusto por él moldeado. Pero el resultado fue un alejamiento del modelo ideal trágico griego, que a duras penas si algún autor (Steiner dice que Racine) intentará con mayor acierto recuperar. Mas esta ampliación del marco trágico con la incorporación de lo cómico, es una de las vías para la ampliación también de su concepción y la futura incorporación de la clase plebeya y sus no menos trágicos avatares. La tragedia clásica había sido cosa de nobles y reyes, héroes y dioses. Su lenguaje, el de la alcurnia que funda y pierde estados. Aun habrá que esperar a Büchner y su *Woyzeck* (*MT*: 200 – 206), predecesor de Brecht en esta democratización, para una tragedia del vulgo, pero las puertas se abrieron con esas alteraciones que, aunque dificultaran la pureza del género, estaban ya preconizando su pervivencia en fórmula reeditada.

Para Auerbach<sup>370</sup>, el modelo trágico isabelino constituye la primera tragedia moderna. Shakespeare sí que es trágico pues, aunque se caracteriza por la mezcla de personajes populares y nobles, de lo cómico y lo trágico, mantiene una idea elevada de lo trágico. De hecho, es totalmente aristocrática y los únicos personajes verdaderamente trágicos son siempre de la nobleza. Pero su riqueza de estilos internos le hace decir a Auerbach que Shakespeare sobrepasó el realismo, que «es más libre, más duro, más sin prejuicios y más divinamente imparcial» que sus admiradores.

Para Steiner, desde la antigua Grecia, el teatro trágico habría conocido un vacío interrumpido excepcionalmente por algunas «constelaciones de intensa luminosidad y vida», fruto de coincidencias entre las circunstancias materiales y la aparición de talentos individuales. Y cita concretamente (*MT*: 82): la Atenas de Pericles, Inglaterra entre 1580 y 1640; la España del s. XVII y Francia (1630 – 1790). Y después de eso, Alemania (1790 – 1840) y el teatro ruso – escandinavo de finales del s. XIX. Pero del caso español se deshará sobre la base del argumento de autoridad de Brunetière, según el cual, si la

---

<sup>370</sup> Op. cit. c. XIII, «El príncipe cansado» 1996: 292 – 313.



historia del teatro debe contar con el s. XVII español y los isabelinos ingleses, sin embargo, la historia de la tragedia debe pasar directamente de los griegos al teatro neoclásico francés (MT: 39). Y eso es lo que hará Steiner. Que conste que no estamos de acuerdo, ya hemos visto que la distinción de géneros, sin ser del todo soslayable, no es infranqueable. Por otra parte, qué sea lo verdaderamente trágico, en cuanto a su contenido y significado, y cómo se materializa en los formatos literarios, es una discusión que, cuanto menos, sigue abierta, a tenor de lo mucho que sigue dando que decir. Nos parece que los marcos generales y las conclusiones particulares que adoptan tanto Steiner como Bloom, son terriblemente simplificadoras, aún a pesar del vasto conocimiento que ambos críticos gastan y del no menos amplio eco editorial que consiguen... o tal vez sea por eso.

El problema que plantea el segundo gran foco de tragedias modernas, tras las isabelinas, que es Francia en el s. XVII, sería el problema de su difícil traducción a otras lenguas. A pesar de sus diferencias notables, Racine y Corneille comparten el problema de traducibilidad, más acuciante, en opinión de Steiner, en Racine. Sus obras, en el registro de grandilocuencia que excepcionalmente persiste en el idioma y cultura franceses, son difíciles de trasladar a otros idiomas y escenarios. También comparten ambos autores un mayor calado político en sus argumentos, aunque en esto el maestro es Corneille, a quien, en opinión de Steiner (MT: 47) «Ningún dramaturgo le iguala en lo de comunicar la “sensación”, la complicación y la cancerosa vitalidad del conflicto político». Sin embargo, Racine es más secular y racionalista que Corneille y, sobre todo, cuenta con el mérito ya aludido, de apostar por una pureza helénica en su tratamiento de lo trágico, fijándose especialmente en Eurípides como modelo.

Sin embargo, aún deberíamos decir algo más de la tragedia francesa del s. XVII. En un estudio de 1999, el profesor de la universidad de Virginia, Jonh D. Lyons<sup>371</sup>, nos ayuda a superar tópicos que se han instalado, desde prácticamente el propio s. XVII sobre la producción trágica de Corneille, Racine y Moliere. Para esta revisión se basa en estudios de crítica teatral de la época, por ejemplo, el de *abbé D'Aubignac*, cuya obra *La pratique du théâtre* (1657), pasa por ser el primer manual francés de teoría dramática<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> J. D. Lyons, *Kingdom of disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, Indiana 1999.

<sup>372</sup> También cita una obra teórica española, *La poética* de Ignacio de Luzán (1737) que reconocería la irradiación de las obras teóricas francesas en el teatro español de la ilustración: «los franceses, que una vez aprendieron de los españoles, ahora proporcionan a España la modernización de la tragedia» J. D. Lyons,

Por lo pronto, respecto a la supuesta supeditación al corset aristotélico de la triple unidad de acción, tiempo y lugar. La relectura de Aristóteles por parte de los autores franceses de esta época, tanto en su producción teatral como en sus teorizaciones sobre la tragedia, es mucho más libre de lo que se venía reconociendo. Y así, cita este autor una sentencia de Corneille que aboga por una mayor desregulación del arte y la poesía: «Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art, mais il n'est pas constant quels ils sont»<sup>373</sup>. Pero, el propio d'Aubignac definía la tragedia como el lugar donde reinan el desorden y la inquietud, luego no debiera extrañar que, aun apelando a la teoría de la *Poética* aristotélica, frente a la supuesta unidad orgánica del contenido y la forma trágicas, estos autores manifestaran su genio propio a través de «la multiplicación, el conflicto y la inflación»<sup>374</sup>.

Lyons defiende que, a pesar de la predominancia en la teoría teatral francesa del siglo XVII de conceptos como reglas, unidad, decoro... en el teatro contemporáneo también hay pasión, libertad y creatividad. Por eso es una tragedia moderna, o el comienzo de la tragedia moderna. Porque hay un tercer elemento que siempre fue decisivo para la significatividad de la tragedia y que con frecuencia se ignora...

Ni los autores de poética ni los autores de tragedia tienen las últimas palabras, porque el dinamismo real del período se expresa en el creciente papel del público, y el público está cada vez más informado sobre la teoría y la tragedia<sup>375</sup>.

Pero, para Steiner la tradición tragediográfica se cortaría, pues, en el siglo XVII, que sería la «gran frontera» de la historia trágica. El romanticismo es antitrágico, al decir de Steiner. En este corte histórico influyen varios elementos, entre ellos el contexto, Tal vez se deba a la falta de una comunión de intereses y concepción de la condición humana, como apunta la cita de Heller que hace Steiner (*MT*: 85 – 86): en la Grecia de Esquilo y Sófocles se daría un imaginario político y religioso compartido por la mayoría de la sociedad, algo tal vez comparable con los marcos socio – culturales de la edad media, el renacimiento y la época isabelina, pero que no es el caso después de 1740. El romanticismo es periodo de revoluciones nacionalistas y burguesas. Vive del optimismo rousseauiano, alberga mucha fe en diferentes horizontes. La fe en la perfectibilidad del ser humano, en su bondad innata, cierra las puertas del infierno (*MT*: 94) y desarrolla una

---

op. cit ix. Tal vez lo que aprendieron antes los franceses de los españoles provenga del teatro español del s. XVII que Steiner omite.

<sup>373</sup> Cfr. J. D. Lyons, op.cit 7.

<sup>374</sup> Ibid. 9-15.

<sup>375</sup> Ibid. 205.

mitología redentora que tiene en el tema del remordimiento uno de sus máximos exponentes. Hasta el Fausto de Goethe se salva<sup>376</sup>, que no el de Marlowe, que al acabar descendiendo a los infiernos, sí sería una tragedia.

Otra consecuencia del espíritu rousseauiano y la estela ilustrada es la primacía del yo. Aristóteles deja claro en la *Poética* (1450a): «La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad». Este ideal de impersonalidad se pierde con el arte de la intimidad que practica el romanticismo. De esto, Byron sería una expresión sublimada.

No obstante, es la romántica una época convulsa, nada alejada de dramatismos históricos, que se trasladan a la literatura en motivos y tono, imágenes y emociones. Y su poética, dice Steiner, es polémica. Pero las revoluciones que dan curso a dichos conflictos y que tienen en la Revolución Francesa su ideal, tienen un afán de solución y salida nada afines a la ruptura que marca la inexorabilidad del destino trágico. Hay en la revolución romántica un ideal de liberación del pensamiento sobre la fe de que las desgracias que atormentan al hombre tienen causas naturales y son superables.

Aparte de los grandes acontecimientos, también afecta a la marcha del teatro la situación en la que se hallan también las difíciles relaciones entre el escenario y la platea, el tipo de espectador, las formas de producción o gestión de las salas. Tal vez fuera por la comunidad de sentido a la que se refería Heller, pero después del XVII no hay un auditorio que represente esa comunidad de sentido. En el XIX el público que buscan gerentes y dramaturgos son los burgueses que aspiran a un final feliz. Y, lo que es más importante, el teatro ha cambiado, a menos, su función dentro de la sociedad, más cercana a la búsqueda de pasatiempo que a la celebración ritual o ceremonial. Otro factor literario que explica crisis de la tragedia en el romanticismo es la irrupción de la novela. Aunque, como aborda Steiner en el capítulo VII, también la prosa servirá a la búsqueda de nuevos caminos para la tragedia, el nuevo género responde mejor al público de esta época y concurre a distraerlo de su afición teatral.

---

<sup>376</sup> Será por eso que Harold Bloom, categórico, la excluya como tragedia: «esta tragedia alemana, que no es una tragedia» op. cit. 2017: pos. 4053. Sin embargo, Hegel, con criterio más flexible, tilda *Fausto* como «la tragedia filosófica absoluta», G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 1989: 875

Por unas razones y otras, la decadencia de la tragedia en el romanticismo es para Steiner un dato empírico y, ante él, los intentos trágicos de los románticos no pasarían de las conjeturas, casi tragedias, lo cual, en opinión de Steiner, está más próximo al melodrama que a la tragedia. Y, sin embargo, hay un repaso amplio de autores ingleses, franceses y alemanes que, hicieron sus «conjeturas» con finalidad más o menos trágica. Keats, Coleridge, el mismo Byron (que sí que alcanza en el final de *Manfred* lo genuino de la tragedia), Wordsworth, Southey entre los ingleses. Todos ellos, menos tal vez Byron, estaban bajo el peso añadido de una admiración hasta el agotamiento por el modelo shakespeariano. Byron, sin embargo, reclamaba una distancia de Shakespeare que es lo que, a los ojos de Goethe, lo hacía más próximo al carácter ritual de la tragedia griega.

Peso de Shakespeare que también se dejó sentir sobre los franceses, pero de un modo más estratégico que de calidad trágica. Así es tanto en Victor Hugo, como en Vigny y Musset. Si bien, éste último logrará en su *Lorenzaccio* una gran pureza del carácter shakespeariano. En general, la valoración que le merecen a Steiner las tragedias del teatro romántico francés no pasa de «melodramas a gran escala» (*MT*: 123) y pervivirán más como libretos de ópera prewagneriana que como tales obras de teatro.

Entre los alemanes, Goethe estaba, en opinión de Steiner, seriamente privado de dotes para la tragedia. Ello se debía en parte a lo que Thomas Mann llamaba su «burguesidad», su carácter sólidamente patricio y enemigo de todo desorden. No obstante, tenía el don de escribir obras que, sin ser verdaderamente trágicas, sí lo parecieran. Será Schiller quien logre aunar los ideales romántico y trágico, hasta el punto de que hablaba de «tragedias de reconciliación». Esto se ve de modo especial en *Don Carlos*. Aunque muy cargado de retórica, el teatro de Schiller tiene toda la fuerza dramática que le permita trasladar las crisis íntimas románticas a un espacio de auténticos conflictos humanos. También fue él quien recuperó, con reflexión propia sobre su función de alivio en el escenario, la importancia del coro. Steiner lo sitúa como uno de los más grandes entre Racine e Ibsen. Pero, parece ser que, por su extremismo el autor alemán que más radicalmente empleó la forma trágica fue Kleist (*Pentesilea*, *Robert Guiskard*). También está Grillparzer. Y Hölderlin, el gran e incomprensible poeta que, junto con Sófocles, tan caro le era a Heidegger y del que, contradiciéndose pues ya lo ha dicho de otros como Racine, Schiller y el mismo Kleist, Steiner (*MT*: 174) afirma que jamás el drama se acercó más al ideal griego.

En el capítulo VIII, viene una reflexión específica sobre las tragedias en prosa (Goethe, Molière, Musset, Büchner) y la prosa en las tragedias, en la que el autor distingue entre verso como forma técnica y la poesía como atributo, lo cual permite comprender el *sorpasso* que es la prosa poética. Esta distinción le permite atribuir también a la prosa la calidad de la verdad poética, pues «desde muy temprano la mente percibió la existencia de una relación entre las formas poéticas y aquellas categorías de la verdad que no pueden verificarse directamente» (MT: 176). El propio Shakespeare ya alternaba «de forma fascinante» en sus obras el verso y la prosa. Pero el verso imperaba en la tragedia desde los griegos y con él, el sentido extraordinario, nada democrático o popular, de sus temas y personajes. Por ello, no es de extrañar que, con la prosa entre el mundo de los siervos, la vida cotidiana y sus vulgares, pero no menos dolorosas tragedias. Esto es algo que, como ya hemos dicho, tiene en la obra *Woizeck* de Büchner su expresión más lograda y fecunda. Es la primera tragedia de las vidas humildes y sin él sería inconcebible Brecht (MT: 199 – 200). También Stefan Hertmans halla esa cualidad trágica en Büchner, aunque en su novela *Lenz*. Pero, fue en Francia donde se concibió por primera vez la idea de una tragedia íntegramente en prosa, con *La Motte* en 1722. Y a dicha transformación le dará su forma decisiva Molière, sobre todo con el *Don Juan*.

Esta democratización de la prosa se pierde en parte con el tratamiento operístico de la tragedia, sobre todo en Wagner, no así en Verdi. La ópera ejerce cambios sobre la representación tradicional de la tragedia, pero: «Lo que sabemos es que el drama trágico griego era un género teatral mucho más cercano a la ópera, tal como esta no es familiar, que a nuestras piezas habladas»<sup>377</sup>. Las rupturas de moldes trágicos que, junto con las alcanzadas por Büchner y el *Lorenzaccio* de Musset, consiguen la representación musical de las tragedias, de Verdi y Wagner a Schönberg hacen obsoletas las antiguas definiciones de la tragedia, el camino para la nueva está abierto. Con Ibsen, «la historia del teatro vuelve a empezar» (MT: 213).

Pero, en opinión de nuestro autor, este renuevo se hace bajo el signo de la profunda mutación de la tragedia. En rigor, ni Ibsen, ni Strindberg, ni Chéjov caben dentro del marco de la tragedia clásica o shakespeariana. Será tal vez por ello o por algo mucho más profundo, que en el siglo XX hay una aspiración de recuperación de lo trágico, pero sin mejor logro, hay algo en estos intentos de «saqueadores de tumbas». Pesa la sospecha de que, como ya formulara John Dryden, no pasemos de la imitación. Y con todo, puesto que

---

<sup>377</sup> 2000, 201.

desde Shakespeare y los isabelinos, la tragedia más que ella misma es el tratamiento teatral de temas trágicos, merecen la consideración del estudioso esas imitaciones. Así, aparte de la presencia de temas más o menos trágicos en la novela, respecto al teatro cita Steiner a Bernard Shaw, por su *Santa Juana*; Maxwell Anderson, «tragedias con ropas antiguas» y, como excepción, Brecht. Incluso cita, a pesar de que el cristianismo sea, como el romanticismo, aunque más sólido en arquitectura mitológica, antitrágico, a Claudel. Hay, una referencia biográficamente cara al autor a Anuilh por su versión de *Antígona*, realizada durante la ocupación nazi de Alemania. Pero, el dilema de la tragedia en el s. XX no se sustrae a una condición esencial que es el carácter comunitario, colectivo de la mitología que la sustenta y las dos grandes mitologías occidentales vigentes, el cristianismo y el marxismo, son de por sí, antitrágicas, por su apertura a una redención trascendente o material. Y si, respecto al marxismo, Brecht —*Madre Coraje*— y Claudel —sobre todo la trilogía compuesta por *El rehén* (1909), *El pan duro* (1914) y *El padre humillado* (1916)—dentro del cristianismo, consiguen rebasar esa barrera redentora es porque ambos hacen una lectura oblicua, heterodoxa de sus respectivas mitologías y sus dogmáticas.

Sin embargo, en ese epílogo biográfico con el que concluye su obra, Steiner resume toda su abultada revisión de la reedición de la muerte de la tragedia o de su latencia en estado de mutación bajo el signo de la interrogación que supone el silencio de las víctimas. El origen judío del autor y su conocida reivindicación de la necesaria reflexión impuesta por el holocausto halla una peripecia y un icono que cierren este libro sin una respuesta clara. La peripecia es una triste narración, con el trasfondo del traqueteo del tren (¿será el mismo tren del que procede la vieja con alcuza de Dámaso Alonso, en *Hijos de la ira?*), eludida en parte por cortesía para con el lector, de los horrores de la guerra y los campos de exterminio, concretamente, Mathausen. El icono es un grito que no se oye, el grito gutural, no verbal. Veremos que Hertmans también halla en la afasia la tal vez última forma de articular el treno trágico. Cuenta Steiner su emoción ante la representación de *Madre Coraje* por la actriz Helene Weigel y su grito primitivo con una boca todo lo abierta que necesita la estrecha capacidad humana para expresar su dolor y desamparo. No en vano, Nietzsche decía en uno de sus estudios preparatorios a *El nacimiento de la tragedia* (NT: 269 – 270), que era en el grito donde el simbolismo del sonido daba el paso hacia la música, sólo el grito alcanza la embriaguez del sentimiento necesario para ir más allá de la apariencia en la que todavía permanecían la imagen y el

gesto: «¡Cuánto más potente e inmediato es el grito en comparación con la mirada!» Aun cuenta Steiner una tercera nueva versión de la expresión trágica, en este caso no occidental, encontrada en un documental chino sobre una comunidad agrícola, que tiene una representación con canto coral y danza, para recordar las penas pasadas y conmemorar la muerte sacrificial de un héroe local. De tal modo que nos queda la confusa sensación de que, tras los datos aportados por nuestro sabio guía en las profusas secuelas de la tragedia, ésta sí vive, bajo otras formas, donde el dolor sin consuelo todavía está lo suficientemente cercano y candente. Algo de esta ambivalente muerte en vida de lo trágico es aclarado en su siguiente obra, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*.

**b. Enmiendas a la totalidad: Rosenmeyer y el órdago de Raymond Williams.**

Aun reconociendo lo convincente de los argumentos de Steiner en la obra que acabamos de comentar, T. G. Rosenmeyer sostiene la tesis contraria: el legado de la tragedia pervive en buena parte del teatro posterior y, a través de él, la que sobrevive es la propia tragedia. El encargado de la valoración del teatro en la obra colectiva sobre el *legado de Grecia* encuentra esta vigencia de lo trágico en diferentes registros del teatro moderno:

Visto en perspectiva, el teatro griego parece que fue capaz, con paso de gigante, de llevar a la perfección observaciones, estructura y “convenciones”, que son en términos generales todavía válidas... La conciencia de sus resultados fue tal que las generaciones siguientes no pudieron eludir su autoridad. A diferencia de la epopeya y de la poesía lírica, el teatro es hoy, esencialmente a despecho de tantas innovaciones, lo que fue durante aquellas dos o tres generaciones del siglo V AC y fines del IV, en que se establecieron las formas del teatro griego<sup>378</sup>.

Más concretamente y refiriéndose básicamente al género trágico, Rosenmeyer apunta los siguientes rastros de esa actualidad:

- La urgencia de un significado a lo que acontece en el escenario es más crucial en el teatro que en cualquier otro género literario –y tal vez artístico- lo cual, de Antígona a Vladimir (Bekket) sigue vigente. Esto sería lo que quiere decir la alusión a Saint –Évrémond, el cual en *Refléxions sur la tragédie ancienne et moderne* (1672) comparaba lo que se le exigía a la tragedia griega con lo que se esperaba de la fe cristiana, una

---

<sup>378</sup> T.G. Rosenmeyer, «Teatro» en FINLEY, M. I. (ed.) *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. 1983, 131 – 165.

afirmación del significado de las cosas que más nos preocupan<sup>379</sup>. Y esto es lo que yo estoy intentando decir al hilo de estos y aquellos autores.

- Aunque pueda parecer justo lo contrario de lo que acabamos de decir, lo que tampoco es auténticamente trágico, sino en su lectura sofisticada, es adelantar una respuesta de corte moralista o didáctico. Ya Aristóteles rehuyó también ese extremo. Citando a Richards, Rosenmeyer lo formula así: «la tragedia nos fuerza a vivir unos instantes sin represiones ni sublimaciones»<sup>380</sup>. Y esto también tiene correlatos en el teatro moderno, donde, en opinión de este autor hay «mensajeros» (Zola, Sartre, Brecht) y «no mensajeros» como Ibsen, Giradoux, Wedekind.

- Incluso en la cuestión más técnica de los géneros, al menos cuando se los mira de forma amplia o contextualizada, es posible defender cierta continuidad. Aparte de que la fusión de géneros y su definición más funcional que analítica (como sería el caso de Aristóteles) empezó ya en la antigüedad. Así, para Rosenmeyer el *Rinoceronte* de Ionesco se puede situar «en la arteria de la gran tragedia»<sup>381</sup>. También la Nueva Comedia muestra cierta proximidad a la tragedia.

- Más profunda, si cabe, es la apreciación de la dificultad para definir lo trágico y la escasa coincidencia de las definiciones logradas con lo específicamente teatral. Más filosóficas que otra cosa, las definiciones arrojan no obstante pruebas de esa resonancia que la tragedia mantendrá hasta hoy. Así, la interpretación romántica de la tragedia como tensión de contrarios es platónica. No en vano, dice nuestro testigo de cargo, la crítica teatral y literaria moderna emplean vocabulario y argumentos platónicos, incluido —esto, ya lo digo yo— el propio Steiner. Sería la «victoria platónica sobre la tragedia con el ropaje de la moderna crítica teatral, sobre todo continental»<sup>382</sup>

- A pesar de los lamentos nietzscheanos por la pérdida de la música trágica, otra de las originales perspectivas de este estudio es la de poner de relieve que los espectadores atenienses esperaban más del vehículo verbal que del musical. No lo sabemos, resulta difícil de comprobar, valga como una hipótesis tan verosímil como la contraria. Pero en cualquier caso resulta convincente el alegato a favor del poder y la superioridad de la

---

<sup>379</sup> *Ibid.* 133.

<sup>380</sup> *Ibid.* 135.

<sup>381</sup> *Ibid.* 136.

<sup>382</sup> *Ibid.* 141.



palabra, que estaría por encima incluso de la acción. También en esto los puentes con la perduración y la actualidad están tendidos.

- Como vimos en la primera parte de este trabajo, respecto a la cuestión moral y el tratamiento de la justicia, la tragedia no supone tanto una respuesta al dilema que plantea el infortunio inmerecido como una escenificación del terror que lo irresoluble de dicho dilema. En opinión de Rosenmeyer Brecht o Strindberg son testigos de esta función del teatro y de su vigor.

La supervivencia de la trama arquetípica; el placer que se obtiene del sufrimiento, al menos del contemplado; la existencia o nostalgia de un tribunal divino... son otros tantos argumentos de esta visión de la tragedia alternativa a la Steiner. Siempre y cuando no se las tome de modo apodíctico, sino como lo que son, conjeturas interpretativas, estas valoraciones del teatro trágico y de su continuidad todavía dan más relieve a la propuesta de Steiner y nuestro interés por ella.

También como respuesta a la tesis de Steiner sobre la muerte de la tragedia, pero desde una vertiente más filosófica que filológica, habría que entender la obra del crítico marxista Raymond Williams, *Modern Tragedy* (1966) a la que le dedicaremos un apartado en la tercera parte. Al menos así lo confirma su discípulo Terry Eagleton cuando él mismo se ha dispuesto a ofrecer su propia versión sobre la tragedia<sup>383</sup>. Precisamente este autor, que también comentaremos más adelante, cifra el enfoque de la obra de su maestro Williams como «la formulación más hermosa de esa tensión entre necesidad de una transformación y su repulsivo coste»<sup>384</sup>. Y es que, fieles a la tradición crítica marxista, más Williams y menos Eagleton, abordan la tragedia como revolución y, desde luego, no están de acuerdo con Steiner en que ni ésta ni aquella hayan muerto del todo.

Esta continuidad es matizada, ya en su manual *Marxism and literature* (1977) había establecido respecto a los géneros la necesidad de distinguir entre una «continuidad nominal» y una «continuidad sustancial». Y ponía como ejemplo el caso concreto de la tragedia, aunque se hubieran escrito desde el s. V AdC hasta hoy algo denominado como tragedias, no se podía sacrificar la diferencia categorial por una supuesta homogeneidad sustancial; pero tampoco a la inversa, hablando de auténtica o falsa tragedia: «Esta forma de definir el género es un caso familiar de dar prioridad a la categoría sobre la

---

<sup>383</sup> T. Eagleton, *Dulce violencia. La idea de lo trágico* Madrid 2011.

<sup>384</sup> *Ibid.* 97.

sustancia»<sup>385</sup>. Luego no debemos presuponer que en su defensa de la supervivencia de la tragedia ignore Raymond Williams este supuesto general de la teoría literaria del propio autor. Pero, más incisivo y resolutivo, en *Modern Tragedy* comienza por interpretar la tradición no como pasado, sino como una interpretación del pasado que hace de enlace (*link*) con el presente y que permite el cambio por el que la tragedia es actual en cada etapa. Dicho cambio, ha sido concretamente el de una progresiva secularización del género, incluyendo la compatibilidad de la vida común o doméstica con el argumento trágico. En esta línea, lo recordará más tarde Terry Eagleton, ya había operado la propuesta de Erich Auerbach en *Mimesis*<sup>386</sup>.

**c. Algunas pruebas y muchas más preguntas: Antígonas de Steiner<sup>387</sup>**

De las tres respuestas, sólo formalmente abiertas, con las que Steiner termina su libro sobre el estado de salud significativa o de muerte de la tragedia para nuestros tiempos ilustrados, positivistas y emancipados —norabuena que diría el Quijote— de misterios, destinos y universales condiciones humanas, a mi parecer, el libro de las Antígonas opta, no de manera explícita pero sí latente en todo su recorrido, por la segunda: la mutación de la tragedia. No en vano, parte de una afirmación que contradiría la hipótesis de la muerte de la tragedia. Steiner asevera en el prefacio de dicha obra que las Antígonas son *éternelles* y se mantienen cercanas a nosotros y, con ellas, «un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido del yo y del mundo» (*Ant*: 13). Lo que habría que dilucidar, y es a lo que dedica las tres partes del libro, es la causa de esta vigencia y actualidad. Pero, en cualquier caso, si hay significatividad del tema de esta tragedia y continuidad en su tratamiento como género teatral —con todas sus salvedades técnicas— no podría concluirse que la tragedia esté realmente muerta. De ello, este libro aporta algunas pruebas, si bien plantea no pocas preguntas.

En relación con esta pregunta primera por la constante significatividad de Antígona y que justifica la realización de un estudio sobre las diferentes versiones — hasta treinta y una sin contar las versiones clásicas<sup>388</sup>— de Antígona, desde la de Sófocles

---

<sup>385</sup> R. Williams, *Marxism and literature* 1972, 183.

<sup>386</sup> T. Eagleton, *op.cit* 2011, .250

<sup>387</sup> G. Steiner, *Antígona, una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona 2000

<sup>388</sup> A. López – A. Pociña, «La eterna pervivencia de Antígona» en *Florentia Iliberritana* 21 (2010) 349. Nos hacemos eco aquí de la ausencia de la variante de María Zambrano (2022) *La tumba de Antígona* y con su editora, Virginia Trueba Mira y otras voces lamentamos dicha ausencia. Cfr. Virginia Trueba Mira en María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* (2022) 13 y n.1.

hasta las contemporáneas, Steiner ya había comprobado en su estudio sobre Heidegger sus profundas connotaciones metafísicas y existenciales<sup>389</sup>. Heidegger había sido un lector comprometido con esa significatividad hasta el punto de que, junto a su interés por la filosofía griega, concretamente la obra de Sófocles, resulta verdaderamente esencial en su propia reflexión sobre el ser y sobre el ser cabe la muerte, así como el cuidado o cura que debe merecernos esa conciencia del ser y de la muerte. Es un argumento más, a favor del interés filosófico de esta obra y de sus diferentes reformulaciones.

Aunque el autor dedica espacio, erudición y finura analítica a la lectura de la obra de Sófocles, al final de su obra dedicada a la potencialidad significativa de esta tragedia, señala un criterio hermenéutico que debe considerarse previo (*Ant* 340 – 354). Dice Steiner que toda lectura es provisional, incompleta y abierta a futuras lecturas que las anteriores ya están anunciando y que le hacen concluir a Steiner con la aseveración de que su obra termina cuando ya necesitaría de una edición revisada y aumentada, porque, y son las últimas palabras de esta obra: «Nuevas “Antígonas” están siendo ya imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana» (*Ant* 358). De hecho, dos de los autores que analizaremos más adelante, Stefan Hertmans y Slavoj Žižek han editado después del libro de Steiner sus propias versiones de Antígona<sup>390</sup>.

Pero, a pesar de esta precaución contra posibles pretensiones de alcanzar una lectura única y permanente, el libro de Steiner consigue una más que sobrada aportación de ángulos y referencias para demostrar que el mito que sostiene esta tragedia sigue vivo. Con ello, todo lo dicho con anterioridad sobre la muerte de la tragedia resulta, cuanto menos, igualmente provisional. En este mismo apartado de la tercera parte aparecen otros criterios hermenéuticos como es el de la combinación de la mirada en detalle y de conjunto. Se adopte una u otra, siempre se trata de una mirada desde un ángulo, una mirada selectiva. Ambos enfoques han ido empleando el autor a lo largo del libro que a estas alturas ya está terminado. La misma fusión de marcos –de horizontes decía Gadamer- está presente en la invitación a tener en cuenta el salto temporal que hay entre Sófocles y nosotros, así como la aceptación de la práctica imposibilidad de reconstruir de manera fidedigna lo que pudiera significar para aquella época el lenguaje mismo de la Antígona. Todas estas sordinas a la pretensión de una interpretación unívoca de este y

---

<sup>389</sup> 1999, 187.

<sup>390</sup> S. Hertmans, *Antigone in Mollebeek*, Amsterdam 2017; S. Žižek, *Antígona*, Madrid 2017.

cualquier otro texto “clásico” redundan en la conclusión de que «no puede haber ninguna enumeración de lo que constituye el todo vital de la Antígona de Sófocles» (*Ant*: 342).

Como dijimos, tres partes constituyen este intento de lectura actual de Antígona a través de la multitud de lecturas o antígonas que la han continuado en el tiempo. La Primera parte comienza con un repaso de los motivos que, tras un tiempo de olvido, permitieron una actualidad permanente de esta tragedia y de sus personajes y motivos. Habla de cuatro circunstancias principales, una más generales, otras más episódicas. Por un lado, un hecho literario de sabor borgiano, la novela del abate Jean Jacques Barthélemy *Le voyage du jeune Anacharsis* (1788) puso de moda el personaje de Antígona. Otra casualidad que influyó en la recuperación del interés por esta tragedia fue la coincidencia en Tubinga de Hegel, Hölderlin y Schelling, donde el primero les introdujo en el interés por la hija de Edipo. Más de fondo es el poso dejado por la Revolución francesa en orden a la historización de lo personal, presente en el choque entre la moral privada de Antígona y la pública de las *polis*, al menos tal y como la representa Creonte. También la Revolución francesa puso de relieve la igualdad de la mujer, motivo de fácil afinidad con el protagonismo femenino de esta tragedia. A este respecto hay que decir que Hertmans no es muy proclive a una lectura feminista de esta tragedia —ni de la de Medea— algo a lo que Steiner sí le dedicará espacio en la segunda parte del libro. Por último y también en relación al contenido de la tragedia, está el tema de la muerte y especialmente el enterramiento en vida, que en opinión de Steiner es una constante en el imaginario obsesivo, aunque tal vez sea también un resquicio biográfico de lo que le impresionó a él este elemento de Antígona.

El resto de esta primera parte está dedicado a una semblanza generosa de cuatro lecturas de la tragedia y el personaje de Antígona: Hegel, Goethe, Kierkegaard y Hölderlin. En el caso de Hegel, las apreciaciones que hace Steiner desmienten aquello que decía en la introducción de su libro sobre Heidegger, pues si no es un filósofo sí que ejerce como un competente profesor de filosofía. Su modo de relacionar lo que dice Hegel de la tragedia con el propio método filosófico hegeliano, es una de sus más acertadas referencias filosóficas. Más allá de los aciertos o fallos en las interpretaciones que Hegel hace sobre Antígona y la tragedia está la aseveración de la afinidad entre la tragedia y el papel del conflicto en la filosofía de Hegel. Pero, hablando concretamente de la lectura que Hegel hace de Antígona, Steiner le dedica un elogio de rango superior: Hegel representaría un momento culminante en la interpretación «en relación de eco

transformador» de la Antígona de Sófocles. Los timbres de honor recaerían, pues, sobre los acentos que Hegel ha puesto en el papel de Creonte y su dimensión ética como representante del Estado, en la escenificación de la dialéctica como superación de la «unidad divisiva» y en el retorno al absoluto de una moral fragmentaria (cita de los versos 925 – 926). En opinión de Steiner, todas las reflexiones modernas sobre la tragedia, se las tiene que ver con el dualismo hegeliano, incluso la interpretación de Max Scheler de lo trágico, con su carácter irresoluble dentro de la realidad, como «componente primario del universo» (*Ant* 58).

A propósito de Hegel y Antígona, merece la pena salir de la obra de Steiner y recalcar en la monografía de Walter Kaufmann sobre el filósofo de Jena<sup>391</sup>. El propio Steiner lo cita y entendemos bien por qué, lo hace en una referencia a la comparación que hace Hegel entre Antígona y Cristo con superioridad de la primera<sup>392</sup>. La síntesis del pensamiento de Hegel que nos ofrece Kaufmann está sazonada por valoraciones y extrapolaciones que permiten una comprensión más viva y crítica de este. Kaufman cae en la cuenta de que, en la *Fenomenología del Espíritu*, Antígona es una de las trece personas que se citan por su nombre, seis filósofos, cinco personajes históricos y dos provenientes de las tragedias: Hamlet y la propia Antígona. Este raro privilegio está justificado también por el tema en relación al cual trae a colación la heroína de Sófocles, al final de la Vª parte («Certeza y verdad de la razón») cuando aborda la razón que examina las leyes y en el apartado dedicado al acto moral, la famosa *Sittlichkeit* o eticidad (A), ya en la VIª parte («El Espíritu») y, más concretamente en sus dos primeros apartados: «El mundo ético, la ley humana y la ley divina, el hombre y la mujer» (a) y «La acción ética, el saber humano y el divino, la culpa y el destino» (b). Pero, más allá de que se nombre a Antígona, Kaufmann denuncia que «la interpretación de estos apartados no depende directamente de tales citas: en sus páginas abundan las frases de forma verdaderamente insultante, y que piden a gritos, evidentemente, que se los retrotraiga a la tragedia de Sófocles»<sup>393</sup>.

---

<sup>391</sup> W. Kaufmann, *Hegel* Madrid 1968.

<sup>392</sup> G. Steiner, 2000, 57, nota 30. El propio Steiner (2000: 330) también hace sus comparaciones entre la escena que precede a la muerte Antígona (*Ant* 806-943) y el Huerto de los Olivos, así como con Juana de Arco (2000:180. 330). María Zambrano, dentro de su cristianización de la tragedia de la víctima virginal que se ofrece por sus hermanos, aludirá a Juan de Arco (2022: 148) y al simbolismo de la cruz (2000: 154-155)

<sup>393</sup> W. Kaufmann, *Op.cit.* 187.

Ya en la parte más valorativa, Kaufmann, para el cual esta no es una de las mejores partes de la *Fenomenología del Espíritu* (para él la mejor parte sería el prólogo), sentencia que Hegel, más allá de leer Antígona, está viendo el mundo, más concretamente la esencia del acto moral, con los ojos de Antígona. No de otra forma se podría entender que se asuman sin más explicaciones aseveraciones como la superioridad del amor entre hermanos («lo femenino tiene en cuanto hermana el supremo presentimiento de la esencia ética» dice el propio Hegel) o la incuestionabilidad de la ley que manda enterrar los restos del difunto. No se trataría de conclusiones filosóficas sino de constataciones culturales en las que Hegel lleva a cabo un «milagro de empatía»:

No supone que este personaje sea meramente una figura de una vieja tragedia que a él, por causalidad, le guste particularmente, sino que la toma por representante de una antigua ética: leyes de las que ella dice, con palabras que Hegel cita antes de empezar el estudio de la *Sittlichkeit*, “no simplemente ahora ni ayer, sino por siempre viven, y nadie sabe de dónde provinieran”<sup>394</sup>.

Aunque solo lo cite de pasada, creo que la deuda de Steiner con Kaufmann es mayor, incluso podría rastrearse en los apartados dedicados a Goethe. No de otra forma se entendería la coincidencia de los pasajes que ambos dedican a las conversaciones de Goethe con Eckermann con parecidas consideraciones, amén de la referencia a la lectura hegeliana de Hinrich y el papel de Creonte como representante de la moral pública, estatal (*Ant* 65-67). Por lo demás, su visión de Antígona, implícita pues nunca se refiere a ella de manera directa, se inscribiría en la percepción que tiene Goethe de la fusión que consigue el espíritu griego, desde Homero y también en los grandes trágicos, entre lo externo y el interior del ser humano.

Pero, a pesar de que Goethe pudiera parecer antihegeliano, al menos respecto a la lectura de Antígona, porque para él, no hay metafísica en Antígona, sino el tratamiento literario, poético de un tema que es puesto por Sófocles al menos tan al servicio de la estética como de la ética, hay convergencias fundamentales. Su *Ifigenia* estaría más bajo la influencia de Sófocles que de Esquilo y Eurípides, a pesar de las relaciones temáticas, por su invocación del choque entre lo tradicional primitivo y la ilustración civilizatoria. Sin embargo, resulta clarificadora, por su coincidencia con Hegel, la idea de que el vector significativo de *Ifigenia* es lo ético, *Sittliche*. Para Goethe, el carácter imperativo de la moral constituiría la esencia de la tragedia (carta a Schiller: *Ant* 64) y en ello estamos todavía con Hegel.

---

<sup>394</sup> Ibid. 194.

La importancia, por su influencia en otras reescrituras de *Antígona*, de esta metainterpretación de las Antígonas, queda patente en Kierkegaard. Su relación con Antígona es biográfica, según Steiner, es uno de los autorretratos del propio Kierkegaard, si bien, además de «contrahegeliana» (*Ant* 39)<sup>395</sup>, su interpretación es romántica. Frente a la visión moderna del cristianismo como algo senil, Kierkegaard la compara con el Sófocles que se defiende ya mayor de las acusaciones de sus hijos. Pero lo importante en esta lectura sería la identificación del propio Kierkegaard con algunos rasgos de Antígona, así como su intención de convertirla en un comodín para su pretexto filosófico – religioso. Aún así Steiner reconoce en esta lectura de Antígona una de las posibilidades contenida en la original. Aparte de todo ello, son muy interesantes, en mi modesta opinión, las ideas de Kierkegaard sobre la nueva y la antigua tragedia y nos merecerá un excursus.

Por último, aborda Steiner en esta primera parte, las relaciones «intrincadas y frágiles» de Hölderlin con la obra y el personaje de Sófocles. Aparte de las vicisitudes, hermenéuticamente interesantes para Steiner, de las traducciones y el carácter creativo del traductor, de la “teoría trágica” de la traducción que encarnaría Hölderlin, el centro del interés de esta lectura recae, como no podía ser de otro modo, sobre el significado de los personajes de Antígona y Creonte y de su choque. Creonte representa en Hölderlin, lo formal, lo orgánico, la ley. Antígona es lo informe, un elemento «aórgico» desencadenado frenéticamente, como el fuego o la noche. A pesar de los parecidos, se distancia Hölderlin de Hegel, pues tanto Antígona como Creonte representan lo religioso, aunque representen posturas opuestas en sus respectivas relaciones con lo divino. La de Antígona sería una postura polémica, de adversaria, es el *antitheós* pero dentro de una sacralidad radical que abarca, por los dos extremos, las reacciones de Antígona y Creonte. Por eso dice Steiner que hay en Hölderlin un redescubrimiento o epifanía de lo divino.

La segunda parte del libro va sacando a la luz diferentes dimensiones que se dan cita en el texto de Sófocles y de las que se hacen eco alusiones de todo tipo, no sólo literarias, también plásticas como la cerámica griega, el cine, la ópera... un registro que ni el mismo Steiner se siente con fuerzas para completar, si bien, en mi opinión se debe acercar lo máximo posible. En realidad, todas las dimensiones van apareciendo de forma

---

<sup>395</sup> Aunque según Gentili y Garelli sería más correcto «no negar el fondo hegeliano general sobre el cual Kierkegaard articula su propio discurso; en especial, el análisis de lo trágico contenido en la *Fenomenología* y en la *Estética*» Y así, la idea de Kierkegaard sobre el carácter eminentemente individual de la tragedia moderna, frente la carácter colectivo de la tragedia antigua, se inspira en Hegel y coincide con idea de «la muerte de la tragedia» cfr. D. Gentili – G. Garelli, *Lo trágico* 2015: pos. 3875.

transversal en todo el libro, sea cual sea la aproximación en curso: versiones, comentario analítico, lectura temática...

Nos limitamos a una enumeración de esos núcleos temáticos que Steiner aborda aquí de forma sincrónica. En primer lugar, los mitos —aunque haya quien defienda que la trama de *Antígona* es invención de Sófocles— y su valor ritual, sacramental, de «presencia real» en la representación teatral. Habría una suspensión temporal —y tal vez también racional— en el momento de actualizar trágicamente el mito. Por otra parte, están las ampliaciones o desarrollos psicológico y socio – ideológico de los mitos, con Freud y Marx de contrapartes. Otra cuestión ya abordada al principio por Steiner es la del trato para con los muertos. No menos importante la reflexión sobre el lenguaje y su capacidad de manifestar más de lo que dice, aquí, un poco de Heidegger<sup>396</sup>. A cuenta de Hemón hay reflexión sobre lo erótico y las relaciones hombre y mujer. A cuenta de Creonte, sobre el estado y las relaciones individuo y sociedad. Todo ello sazonado con una exuberante muestra de conocimiento casi exhaustivo de la secuela de *Antígona* en todas las artes.

Aunque el propio Steiner reconoce que su magnífico repaso de la actualidad de *Antígona* solo es una selección y que «nunca se ha elaborado ni podrá elaborarse un catálogo completo del tema de *Antígona*, explícito e implícito, desde sus orígenes “preépicos” hasta el presente. El campo es demasiado vasto» (*Ant* 228), una crítica que se le podría hacer a este repaso es la que le hacen los profesores Aurora López y Andrés Pociña en su estudio ya citado. En su opinión, siendo extraordinaria la obra de Steiner, que constituye «el libro clásico y de referencia», sin embargo, su amplio elenco de versiones comentadas se reduce al ámbito germánico, francés, inglés e italiano, pero deje fuera el espectro lingüístico y cultural ibero – americano, en español, catalán, gallego y portugués. Subsanan dicha carencia sumarían a esas treinta y una obras comentadas por Steiner, unas quince más en las lenguas españolas, veintitrés versiones latinoamericanas y cinco en Portugal, número lo suficientemente abultado para dedicarles atención<sup>397</sup>. En este estudio de los profesores granadinos, homenaje a otra estudiosa de *Antígona*, la profesora María Luisa Picklesimer, se abordan brevemente cuatro reescrituras modernas de «todo el mundo variopinto de España, Portugal y todos los países de América»: *Antígona Vélez* del argentino Leopoldo Marechal (1951); *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967); *Antígona*, obra en gallego de María Xosé Queizán (1989) y en

---

<sup>396</sup> 2000: 208 – 210

<sup>397</sup> A. López – A. Pociña, op.cit. 349-55.



portugués, *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991). Dejamos constancia de esta apostilla porque merece la pena reconocer la atención que se le ha prestado al argumento de Antígona en nuestro ámbito cultural.

En la última parte, la tercera, Steiner lleva a cabo una lectura crítico – hermenéutica de todo el texto de Sófocles, un comentario fragmento a fragmento, verso a verso. Esta parte es todavía más difícil condensar. Nos bastará con entresacar algunas valoraciones de variada índole que me han parecido más importantes, tal vez por ser más generales, empezando por la afirmación que bien pudiera justificar toda esta obra y el interés filosófico de Antígona:

Creo que sólo a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflictos propia de la condición del hombre. Esas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses). (*Ant*: 275).

Y a desgranar la presencia de esos cinco ejes dedica Steiner todo el apartado 5 (páginas 275 – 327).

Pero desde mi punto de vista son los dos últimos apartados de esta tercera parte, 7 y 8, los que resultan más interesantes para un aprendiz de lector y un iniciado a la hermenéutica literaria. En ellos, como ya he indicado, Steiner explicita una serie de claves hermenéuticas que permiten comprender mejor todo el acto de comprensión, «histórico y dinámico»<sup>398</sup> que, a base de una multiplicidad de enfoques e interrelaciones, ha realizado el autor a lo largo de todo el libro, incluida la que a mí más me ha impactado, la referencia biográfica que, una vez más, me recuerda a Borges: siempre leemos el mismo libro y, parece ser que Steiner no ha dejado de leer, entre otros, Antígona.

Y por virtud de las múltiples significaciones que ese manantial de lecturas arrastra a su paso, al final de toda la obra incide Steiner en aquellas que, en este momento, el de escribir el libro, más le interesan, o más relevantes le parecen. Entre ellas una que también a mí me resulta la más importante: la dimensión de trascendencia, con esa cita genial de Benjamin a cuenta de la ausencia de trascendencia en Shakespeare: «lo “teológico” es, tanto en la lengua como en el arte supremo, la única garantía de significación sentida»<sup>399</sup>. Cita que me ha ayudado mucho a comprender el diálogo que Gershom Scholem mantiene con Benjamin en su obra *Walter Benjamin. Historia de una amistad* (2007). Sobre toda

---

<sup>398</sup> 2000: 239

<sup>399</sup> 2000: 357

esta lectura inacabada por inacabable que hace Steiner, ha sobrevolado esa dimensión de trascendencia, aunque bajo diferentes formas y consecuencias, por ejemplo, esa quietud o inacción que pone punto y final a la tragedia, pero también la necesidad de la repetición ritual, el carácter trágicamente parcial de todo conflicto moral y tantos otros por los que merecerá la pena volver de vez en cuando a visitar esta obra, como lo haremos nosotros, un poco más adelante, de la mano de Stefan Hertmans.

## **EXCURSO: La Antígona de Kierkegaard<sup>400</sup>**

Ya hemos visto que a Steiner la Antígona de Kierkegaard le merece la valoración de «contrahegeliana», si bien con muchos elementos que aún son hegelianos. Por lo pronto, Kierkegaard siente como Hegel, pero la supera, la tentación de poner a la heroína sofoclea a la altura de Jesús, al menos como un antecedente de la revelación. En esto, contrastaría muy especialmente con la Antígona de Hegel. Pero, también como Hegel, su comienzo en el tratamiento del drama es conceptual, se pregunta por la noción antigua de la tragedia y sus diferencias con la moderna tragedia y su respuesta es que «lo trágico antiguo se deja reabsorber esencialmente por lo trágico moderno, de tal manera, que en él se manifiesta lo trágico verdadero»<sup>401</sup>. Aquí se está tratando de lo meta – trágico que es lo que, de diferentes maneras reaparece una y otra vez. Esta apreciación nos resulta muy convincente.

Kierkegaard se ocupa de la tragedia y lo trágico sobre todo en el ensayo *El reflejo trágico antiguo en lo trágico moderno* (1843) que forma parte de *O lo uno o lo otro*. Y su versión de Antígona es la tercera parte de este ensayo. En la primera parte se aborda el concepto de lo trágico y su diferencia entre la antigua tragedia y la moderna. A continuación, se contextualiza los destinatarios hipotéticos de esta reflexión sobre la tragedia, los *symparanekrómenoi* (los que mueren juntos), como un anticipo de su conclusión, que la tragedia antigua estaría muerta. Como muertos están en la tercera parte, tanto Edipo y Polínicés, como la misma Antígona, muerta en su culpabilidad por la falta de la conciencia de culpa en su padre Edipo.

Concretamente, para Kierkegaard la diferencia entre lo trágico antiguo y moderno se basa en el carácter profundamente comunitario —religiosa y políticamente— de la antigüedad, y el individualismo moderno. Esta diferencia redundaría en la distinta consideración de la culpabilidad, que para la tragedia antigua es más estética («un intermedio entre el actuar y el sufrir») y la modernidad la transforma en culpabilidad ética, transformando al héroe en un malo y la maldad no genera tragedia, sino su contraste con la bondad. Otra diferencia es que la tragedia antigua pone en juego una dulzura especial, un consuelo que sólo puede ser religioso. También es diferente, a resultados de todo lo anterior, la visión y vivencia del sufrimiento: «En la tragedia antigua el

---

<sup>400</sup> Nosotros seguimos la versión del poeta valenciano Juan Gil Albert: S. Kierkegaard, *Antígona* 2003. Es una versión del poeta valenciano Juan Gil Albert.

<sup>401</sup> *Ibid.* 14.

sufrimiento es más profundo, es decir, es más profundo en el estado de conciencia: pues, bien entendido, nada hay en él de arbitrariedad subjetiva»<sup>402</sup> y el sufrimiento sí que no casa nada con nuestra época, a no ser un dolor «reflexivo». Tampoco es moderna la insistencia del que sufre –Filotectes- porque su penar sea conocido, pero por los demás, no por uno mismo, como en *Una pena observada*, de C. S. Lewis, prototipo de ese dolor reflexivo que Kierkegaard caracteriza como propio de los modernos y que adaptada al cine (*Shadowlands*, de Richard Attenborough) con el deseo de hallar la tragedia no le sale, ni siquiera moderna.

Pero nos interesa más si cabe, por lo que tiene para Steiner de argumento vinculante, la tesis contraria de Kierkegaard sobre la intrínseca «atragicidad» del cristianismo. Dice el danés: «La aparición del Cristo, es, en un sentido, la más profunda tragedia (en otro sentido es infinitamente más)» ¿Por qué? Porque en la visión del cristiano evangélico que es Kierkegaard, el sufrimiento de Cristo es absoluto, no lo resuelve ni disuelve la resurrección<sup>403</sup>. Absoluto porque lo es su acción, como en la tragedia. Para comprender esto hay que entender la fidelidad del cristianismo reformado o luterano a la visión paulina de la cruz de Cristo. San Pablo, que marca indeleblemente la concepción fundacional de la reforma protestante, no le quita a la cruz de Cristo ni un ápice de «anonadamiento», de sufrimiento y muerte. La resurrección es otro cantar, es otro hablar, que no ocurre sino pasando por la integridad negativa de la cruz. Respecto a la culpabilidad, es transferida a Cristo que carga voluntariamente con ella y su causa, los pecados, todos, de la humanidad. Por eso San Pablo insiste tanto, igualmente, en el carácter vicario de la redención operada por Cristo, las culpas son de otros y para ellos es la exoneración –justificación- alcanzada.

Y esto es lo que, tal vez con una lectura algo forzada, Kierkegaard ve también en Antígona. Steiner está convencido de que en ello le mueve al danés su historial afectivo, la ruptura amorosa con Régine Olsen y su difícil relación con su propio padre. Lo cierto es que Kierkegaard, como también señala Steiner (una vuelta de tuerca lo califica él), se centra en una Antígona enamorada y muerta por el amor. En ese sentido, también él hace tragedia moderna, al supeditar el pliego de cargos político – morales que hay en Sófocles, por una transustanciación personal del amor filial y erótico. Por eso tal vez sentencia Kierkegaard que Antígona no es una tragedia sino un tema trágico y muy moderno.

---

<sup>402</sup> *Ibid.* 35 – 36.

<sup>403</sup> *Ibid.* 19.

Por el amor que es el motivo y la acción de esta Antígona, y por la muerte que la mantiene viva, Kierkegaard puede sostener su identificación del personaje —del tema trágico— con Cristo. Sólo la muerte puede dar paz al amor de Antígona, partido entre su padre, Edipo, y su amado. Y así poner fin a un sufrimiento, para ella mayor que la muerte. Porque, el verdadero motor del sentimiento trágico moderno es la angustia, el sentimiento —el «órgano» dice Kierkegaard<sup>404</sup>— por el que el individuo se apropia del sufrimiento. Y la Antígona enamorada de Kierkegaard, herida también por el recuerdo del padre muerto, sería una personificación de la angustia, por eso, prácticamente «muere porque no muere», o como termina su obra Kierkegaard, la muerte se la producirán tanto el muerto como el vivo: «su amor desgraciado es el que permite al recuerdo, matarla»<sup>405</sup>.

A todo lo cual se añade un motivo que Kierkegaard se encarga de dejar caer para que la relectura moderna de lo trágico se lo encuentre aquí y allá: el secreto<sup>406</sup> en el que Antígona sufre esa muerte que le mata si le deja vivir, y sólo con la muerte le dará vida. Ya había dejado constancia, a cuenta de Filoctetes, el carácter antiguo de que el dolor no quedara en secreto. Ese secreto reconduce a la subjetividad el verdadero escenario de lo trágico. Son los recuerdos los otros personajes, y los temores que ellos han sembrado, son el coro invisible con el que ha de contender, siempre en secreto, siempre en el ámbito de la individualidad su destino pesaroso. En la tragedia griega los dioses, la ciudad y sus quimeras políticas o morales (la tradición, el honor) salvaguardaban un carácter social que la modernidad —salvo Brecht— ha perdido en favor de la individualidad y del individualismo. Kierkegaard es en esto es fiel a la fibra luterana y a la *hybris* antropocéntrica que, sin embargo, quiere moderar con su fideísmo existencialista. Y, como no podía ser menos y Steiner señala, Kierkegaard, también Becket y Unamuno, de lo que está hablando es de la muerte, que es lo que al individuo y no a la sociedad, o la clase social o la misma humanidad, le preocupa.

De la muerte, y del «deseo erótico absoluto»<sup>407</sup> pero no en el sentido mitológico que le puede interesar a Girard, sino, de nuevo, en el más moderno y subjetivista. Es cierto que siendo el padre el polo de ese amor fuente de la escisión trágica, las referencias freudianas diluyen lo amoroso del amor en una crisis de identidad que, acompañada del secreto en el que se guarda, permite a la Antígona de Kierkegaard pronunciar con

---

<sup>404</sup> *Ibid.* 54.

<sup>405</sup> *Ibid.* 82.

<sup>406</sup> *Ibid.* 80-81.

<sup>407</sup> G. Steiner 2000, 160.

renovada autenticidad el tema de la culpa, solo que aquí no se plantea si es justa, fatal o absurda, es y basta. En esto, también me parece más acorde con la tragedia griega de lo que se suele reconocer.

## 2. *El silencio trágico: Stephan Hertmans*

Aunque sólo sea como contrapunto que mantenga vivo el diálogo intelectual sobre la cuestión de la muerte de la tragedia, en el que Steiner ha tomado con autoridad la palabra, veamos brevemente otro enfoque, el del autor flamenco Stefans Hertmans<sup>408</sup>. Poeta y dramaturgo, estos siete ensayos sobre la tragedia muestran una gran perspicacia en la sistematización de los elementos estructurales de la tragedia y en la conceptualización de lo trágico. Para ello se acerca tanto a tragedias y personajes clásicos, como es el caso de Medea y Antígona, pero también de autores modernos como Hölderlin (Empédocles), Büchner (Lenz), Von Hofmanstahal (lord Chandos) y Celan, cuyo personaje trágico sería él mismo. Lleva a cabo lecturas comprensivas de esos autores (capítulos I, II, III, IV y VI), pero también incluye el diario de notas del proceso de elaboración de su propia adaptación de Antígona (capítulo V). Para acabar (capítulo VII) con una reflexión final en la que recoge y fundamenta la hipótesis del silencio de la tragedia que ha ido mostrando en sus respectivas catas de lo trágico.

Es la inefabilidad, la afasia física o espiritual, el tema al que dedica Hertmans los tres primeros estudios, de los siete que componen esta obra. Aunque un experto en las tragedias griegas como es García Gual diga todo lo contrario: «El ámbito de la tragedia es el de la acción heroica con consecuencias doloras y destructivas... Ahí, en un mundo feroz e implacable, debe el héroe actuar irremediablemente»<sup>409</sup>, Steiner terminaba sus Antígonas con la inactividad, como una de las características fundamentales de la tragedia, y Hertmans se centra en un rasgo afín: el silencio, si bien este no suponga la total inactividad, sino una cesura en el hablar que refleja mudamente otra brecha, la de la existencia misma, la brecha trágica que supone la vida misma y que los griegos ya habrían captado. No el secreto de Kierkegaard, sino el desierto de toda palabra ¿Cabría alguna posibilidad de registrar los pensamientos que nunca serán dichos? Tal vez ese sea el privilegio de los ángeles, como en *Cielo sobre Berlín* de Wim Wenders o el *Angelus Novus* de Paul Klee para Walter Benjamin. O puede que a ello se hayan aproximado los místicos, ciertos poetas (Hertmans habla del poeta austriaco esquizofrénico Ernst Herberk, de Hölderlin y Celan; así como el personaje Lenz de la novela homónima de Georg Büchner) y la tragedia.

---

<sup>408</sup> S. Hertmans, *El silencio de la tragedia. Ensayos* 2009.

<sup>409</sup> C. García Gual 2006, 186.

Los dos primeros capítulos sirven de introducción general al tema del mutismo en la literatura. De esta renuncia, «voluntaria a la fuerza», de la palabra pone como ejemplos a Hölderlin y Lenz, el personaje de la obra homónima de Georch Büchner (1813 – 1837) y que se basa en la vida de otro literato el poeta del *Sturm und Drang*, Jacob Michael Reinhold Lenz (1751 - 1792). Pero, en realidad, ambos nombres sirven de puntos para visualizar una línea mucho más larga y que pasa por otros muchos autores que también callaron «de manera heroica y radical» como Arthur Rimbaud, «existencialmente exaltada» en el caso de Nietzsche, o por el lenguaje figurado de Georg Trakl, la amenaza de la demencia en Robert Walzer y el caso paradigmático del poeta Ernst Herbeck internado durante cuarenta y cinco años en un psiquiátrico y que dejó tras su muerte una producción poética ingente en «un lenguaje que ha surgido tras la muerte del lenguaje, un lenguaje que empieza a hablar en el instante en que a un hombre, siendo muy consciente de su desgarramiento y enajenación, sólo le queda existir muy a su pesar»<sup>410</sup>.

En el capítulo II, Hertmans interviene, con voz propia en la correspondencia ficticia de lord Chandos con Francis Bacon, ideada por Von Hofmansthal. La cuestión que motiva la supuesta epístola es la del «bloqueo del escritor», otra forma de afasia que resulta inquietante por ser la escritura, las más de las veces, la respuesta al imperativo de hablar, decir y decirse. Porque, también es cierto, y Hertmans está siempre aludiendo a ello sin decirlo, que hay una escritura que, lejos de «hablar por no callar», dice para callar, evoca e invoca el silencio, así, el decir místico. Sería muy interesante intecalar aquí algunas consideraciones al respecto, como las que hace Michel de Certau en *La fábula mística*<sup>411</sup>, sobre la «idiotez», el no lugar, la risa de los locos, el «iletrado iluminado», las frases místicas..., como otras tantas formas de hablar y escribir para callar lo que no se puede decir, pero, no es este el lugar.

El «bloqueo del escritor» tendría que ver con la desazón sufrida por la constatación de que la escritura nos distancia de la realidad, de la vida. Y se impone la implacable necesidad de recuperar lo perdido perdiendo lo que se interpone, callando, dejando de escribir. La literatura como obstáculo y, en palabras verdaderamente horribles como reconoce su autor, la «deconstrucción de la deconstrucción». Frente a la finalidad emocional curativa de la escritura a la que apela Marta Nussbaum (*sic.*) la renuncia al hecho literario sería el modo de volver a la vida, pero, y aquí está la paradoja,

---

<sup>410</sup> S. Hertmans op.cit. 2009, 22.

<sup>411</sup> M. de Certeau, *La fábula mística (siglos XVI – XVII)* Madrid 2006.



este descubrimiento, este plan de acción, se convirtió en «el disparo de salida de la escritura moderna». Pues, como se ve en James Joyce (Hertmans cita también a otro irlandés, a Samuel Beckett) la escritura moderna prende su llama con esta «funesta fuerza del lenguaje». Y así lo muestra el recuso al monólogo interior del que la propia carta de Hofmanstal es precedente. La literatura moderna es el esfuerzo ímprobo, y tal vez estéril, por «encontrarse una forma de escribir que reconozca el terco deseo de una experiencia sin palabras». Lo cual no es baladí, pues constituye el «problema moral del texto literario», de una «ética estética». La terca nostalgia de lo inmediato, la obsesiva melancolía por no olvidar lo que nunca llegó a ser vivido

Frente a todo ello, la convicción de lord Chandos es que lo que vive cuando calla es innombrable. Pero, acierta Hertmans tanto cuando confirma a lord Chandos que no hay un enlace natural entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y la vida; como cuando le previene de que tampoco hay que tomarse tan a pecho esa huidiza experiencia de lo real, pues tampoco ella es tal, no hay una «esencia de las vivencias», ya que, a la postre, amargo postre, la experiencia es inaccesible sin en lenguaje: «Como el lenguaje no conecta con la experiencia real, crea una experiencia propia igual de radical. Esto también sirve para lo que sentimos como experiencias ‘auténticas’»<sup>412</sup>. El lenguaje crea una réplica de la experiencia, «que parece auténtica», pero tal vez no tengamos otro modo de experimentar. Lo cual nos lleva a un descubrimiento que legitima el acto fundacional de la crítica literaria y de la meta – literatura, «el carácter virtual de *toda* experiencia humana». Qué bien traída la cita de Peter Handke: «Estoy ante una obra de arte. ¡Por fin la realidad!».

Y respecto a lo que tanto nos interesa, pues este trabajo no deja de ser otra reedición del hablar sobre lo dicho o escrito, Hertmans también alude al no menos escurridizo arte de la interpretación, entendida, creo que muy acertadamente, como «un eterno ir y venir de experiencias pasadas que, como las albóndigas rebozadas, van envolviéndose en capas cada vez más espesas de lenguaje»<sup>413</sup>. Lo cual, como es debido, le lleva al autor a hacer referencia al texto abierto, a la desaparición del autor, al estructuralismo... y por ahí, desde a Wittgenstein hasta a Barthes. Pero, volviendo al problema que generó esta relación epistolar, tan imposible como tocar la realidad sin palabras, el deseo de encontrar una averbalidad, la fascinación por el arte de callar, la

---

<sup>412</sup> S. Hertmans op. cit. 2009: 36.

<sup>413</sup> Ibid. 2009: 38.

religión de los «estremecidos conformistas de lo Real» que por mor de lo que no se puede apropiarse de manera instantánea hay que sepultarlo en el silencio, por más que leer (especialmente poesía) siempre supondrá reconocer cierta inefabilidad implícita en las mismas palabras, culpables vergonzantes de su extrañeza hacia lo que cuentan.

Este silencio o mutismo es visto por Hertmans como una rebelión frente al dominio socio – político de la palabra y una afirmación de la diferencia, del ir a contracorriente de una humanidad más libre y auténtica. Por ejemplo, en el hermetismo de Celan («La glotis como abismo. Sobre el hiato en la lírica de Paul Celan» titula este apartado) habría esta apología de un conocimiento que es más comprensión que control de la información. Ese voluntario silenciamiento en la poesía de Celan tiene un correlato trágico («encuentro trágico»<sup>414</sup>) en la pregunta no respondida por parte de Heidegger y a la que también referencia Steiner<sup>415</sup>. Pero, en este caso no se trata del silencio que calla en sus palabras, sino del callar físico, biográfico acaecido en el «desencuentro» con Heidegger. Mira por dónde, no solo las palabras ocultan el ser, también la presencia, el diálogo sin respuestas con aquél que se había propuesto la pregunta más radical por ese ser, la que no lo *empalabrara* u ontologizara.

Según nos cuenta Steiner, Heidegger había sentido interés por la poesía de Celan e incluso asistió a sus lecturas. Y también hay en Celan un «giro», hacia Heidegger, problemática e indescifrable correspondencia donde las haya. Pero, aparte esta complicada relación entre el que apoyara el nazismo y quien lo sufriera hasta el suicidio —como Primo Levi— refiere Steiner un encuentro de ambos en la cabaña de Heidegger en Todtnauberg. De dicha visita solo quedaría el testimonio del poema de Celan que lleva precisamente el título del nombre de aquel refugio con sabor a *sancta sanctorum* del filosofar heideggeriano<sup>416</sup>.

#### TODTNAUBERG

*Árnica, alegría de los ojos, el  
trago del pozo con el  
dado de estrellas encima,*

*en La Cabaña*

---

<sup>414</sup> Ibid. 2009: 63.

<sup>415</sup> G. Steiner, *Heidegger* 1999: 38 – 41.

<sup>416</sup> Paul Celan 1999, 321-322.

*escrita  
en el libro  
-¿qué nombres anotó  
antes del mío?-  
en este libro  
la línea de  
una esperanza, hoy,  
en una palabra que adviene  
de alguien que piensa,  
en el corazón,  
  
brañas del bosque, sin allanar,  
satirión y satirión, en solitario,  
crudeza, más tarde, de camino,  
evidente,  
  
el que nos conduce, el hombre,  
que lo oye también,  
  
las sendas  
de garrotes a medio  
pisar, en la turbera alta,  
mojado, mucho.*

En opinión de Hertmans el poema tiene una cadencia cinematográfica, como una cadena de fotogramas inconexos que decían justo eso: que no podía Celan decir la rotura de la esperanza en un último argumento, una curativa justificación:

Celan no podía expresar su sensación de incapacidad a la hora de curar la fisura con Heidegger, en relación con su trauma del Holocausto, describiéndolo en un lenguaje normal; debía ser más radical, sentirse hasta en los huesos, el propio lenguaje debía empezar a desbarrar para dejar claro que este terrible fracaso del encuentro vital con la verdad en realidad no podía describirse, sólo sufrirse<sup>417</sup>.

¿No es eso mismo lo que haría la tragedia griega y toda tragedia con su propio desencuentro entre el sentido y el absurdo? ¿No sería esta la verdadera respuesta a si la tragedia presupone la racionalización del problema del sufrimiento?

En el caso de Celan, el acontecimiento trágico, ante el cual el silencio de Heidegger no hacía sino agrandar la cesura entre los hechos y las palabras hasta convertir a estas últimas en insignificantes, era el Holocausto sufrido en sus propias carnes (sus padres murieron en un campo de concentración y él mis también estuvo recluido en

---

<sup>417</sup> S. Hertmans 2009, 64.

Moldavia) pero también en la fractura que le distanciaba irremisiblemente de su propia lengua alemana y, con ella, de todo lenguaje que se quisiera capaz de decir algo con sentido ante tamaña barbarie. Tal vez solo el silencio del propio Heidegger resulta aun más revelador que todos los decires estrellados contra los versos entrecortados de Celan. Ese «colapso» del filósofo alemán enfrentado con su propio expediente nazi y convertido en mutismo al que se refieren sus biógrafos y comentaristas, incluido el mismo Steiner<sup>418</sup>, no deja de sugerirnos que tras lo que no se puede decir hay siempre una tragedia y viceversa, que la tragedia no dice, sino que «piadosamente» calla. Aunque en esto del verdadero significado del silencio frente a la palabra, Steiner resulta, a mi parecer más ilustradamente «logófilo» que «logómaco»<sup>419</sup>. A esa frontera donde acaba el lenguaje por lo inasible de lo que quisiera expresarse respondería la tragedia.

Hertmans trata *Medea*, *Antígona* y el *Empédocles* de Hölderlin que ya ocupara parte de la atención de Steiner, quien la considera una cima de la literatura<sup>420</sup>. Pero, por debajo de estas tres reseñas interpretativas de la tragedia, el hilo conductor sigue siendo el terreno ganado —como en Holanda— al mar de la dialéctica racionalista y moralista (lógico – absurdo; bien – mal...) por eso el estudio sobre *Medea* se titula «El silencio de la moral»<sup>421</sup> y con él se pone de parte de la opinión de Hegel: «la tragedia no está en el hecho de que no tiene razón y otro no, sino en que ambos tienen una razón que defienden a ultranza; la tragedia radica, por tanto, en el objeto del conflicto moral indisoluble»<sup>422</sup> que tiene su paradigma en la propia diferenciación sexual. En esta dirección también apunta Girard cuando habla de Dionisos y de las bacantes<sup>423</sup>.

Hertmans hila aquí fino, frente a otras interpretaciones que en su opinión domestican a *Medea*, como es el caso, aunque sea una autora, de la versión de Christa Wolf<sup>424</sup>, Hertmans cree que en *Medea* no hay solo locura, sino reivindicación del propio argumento y derecho que la avala frente al cambio de guion que ha impuesto Jasón. Si por el derecho de la pasión y el amor sin pactos, *Medea* mató a su propio hermano, ahora no consiente que otra articulación de la relación sexual, el matrimonio por conveniencia y su reclusión al lugar de la concubina, sustituya la radicalidad indivisible de su amor.

---

<sup>418</sup> 1999: 218

<sup>419</sup> G. Steiner, 1988.

<sup>420</sup> 2001, 174.

<sup>421</sup> 2009: 71 – 95

<sup>422</sup> *Ibid.* 86.

<sup>423</sup> 1998: 147-149.

<sup>424</sup> S. Hertmans op.cit. 81-82.

Por estas consideraciones, Hertmans ve oportuno citar a Foucault y su *Historia de la sexualidad* y apelar a las implicaciones patriarcales frente a las cuales Medea reclama su plena autonomía aún al precio del asesinato de los hijos. Como también encuentra implicaciones con el relato no menos trágico de todos los emigrantes y refugiados que en el mundo han sido, pues Medea de la Cólquide, en la actual Georgia, y representaría lo foráneo frente a la civilizada Grecia, al tiempo que resulta una parábola de otra de las normas generales de la tragedia para Hertmans, la de que su significado siempre está fuera, en otra parte. Por todo ello, sexualidad y desarraigo, el silencio de Medea no es la desaparición total, sino su destierro y alejamiento como intento de solapar las razones desmesuradas de la pasión frente a su gestión pactada en la convención matrimonial. Pero el desgarramiento de la respuesta de la afrentada es de tal calibre que todavía hoy necesitamos un protocolo de salud mental para precavernos contra el horror que supone esta historia (todavía más en la versión de Séneca) y eso no hay quien lo silencie.

Todo este enmarañamiento de pasión y autodestrucción da pie a Hertmans para apoyar la idea de los orígenes píticos (alude a Giorgio Colli), dionisiacos y, en definitiva, trans – racionales de la tragedia griega. Nietzsche aparece una y otra vez, pero el Nietzsche que, a pesar de su admiración por los aspectos liberadores de lo dionisiaco frente a lo apolíneo, reconoce, no obstante, ese lado sombrío del mundo griego, frente al cual la apuesta socrática por el orden resulta cuanto menos, una impostura. Porque, otra de las caras de la galerna que desata Medea es la imposibilidad del orden, que sería la otra constante de la tragedia, su vertiente política, por la que cuando se rompe el orden se impone una *sanatio in radice*, hasta la médula, aunque sea por la vía expeditiva de la eliminación de los cabos sueltos, llámense hijos, hermanos, marido, paz, convivencia, inclusión... llámese razón o locura. Y los conflictos trágicos hombre – mujer serían el punto de choque que entra en fricción el orden social: «Trágico es el punto donde el interés particular alcanza al general, donde está en juego el orden, donde la sagre del mundo interior anega todo el mundo exterior»<sup>425</sup>.

En el caso de Antígona el silencio recubre las leyes escritas para pronunciar las leyes no escritas, anteriores y superiores a las registradas en palabras. Este estudio es una especie de diario que el autor llevaba mientras preparaba una versión de la tragedia de Sófocles. Hay un repaso esquemático, lapidario, de las opiniones de múltiples autores sobre el significado de Antígona. Entre los relieves que se van destacando no podía faltar

---

<sup>425</sup> Ibid. 80.

el del choque entre los roles sexuales y parentales, así como entre lo público y lo privado, el individuo y el Estado. Pero, tal vez lo más interesante es la indicación de que hay en Antígona una movilidad de identidad que permite que todos esos conflictos mantengan su vigencia sin resolverse con el acto final de la tragedia. Hertmans está de acuerdo con Nietzsche en que el espíritu trágico se opone a la planicie del orden, la ley y la lógica y esto lo ve de forma ejemplar en ambas mujeres: Medea y Antígona. Suponemos que algo de estas reflexiones y del resto de este libro sobre la tragedia estará por debajo de la publicación recientemente de un monólogo teatral poético de Hertmans<sup>426</sup>, en la que la heroína de Sófocles es una musulmana hermana de un terrorista abatido.

En la última tragedia releída a trompicones en un ejercicio caleidoscópico por Hertmans, la de *La muerte de Empédocles* de Hölderlin, el silencio es el del suicidio con el que el filósofo le devuelve a los dioses una última protesta sobre sus inefables designios, vamos, aquello de que los caminos del Señor son inescrutables que dice la Biblia y canta con deje irónico el músico albaceteño Fernando Alfaro: «los caminos del Señor son tan duros y pedregosos». Y, de hecho, en ironía se volvería aquí la antigua sacralidad de la tragedia. La boca abierta del Etna se traga también las palabras y dice la suya, última e inexplicable. El propio Hölderlin también se hundió en esa otra forma de mutismo que fue la locura, piadosamente acompañada por aquel ebanista que sí fuera él un auténtico ángel depositario de la palabra escondida bajo el silencio o el hablar desbaratado de la sin razón.

En la reflexión final de todo el libro, la que precisamente le da título: «El silencio de la tragedia» ya no habla Hertmans del silencio «en» la tragedia como logos contra el logos, sino del enmudecimiento de la tragedia por falta de un contexto cultural, filosófico que le dé razón de ser. La ausencia de una objetividad externa en la mitología, como ocurría en la antigüedad reduce todo a subjetividad, el único dios al que hay que oponerse, y resulta imposible, sería el yo. Esta explicación del fin de la tragedia o de su irrelevancia en nuestro tiempo, sí que coincide con lo que decía Steiner de la existencia de una comunidad de intereses y visiones del destino que hacían de la tragedia un grito que podría ser compartido, un grito compatible con el resto de los órdenes al que esta expresión dionisiaca, aun como subversión, no dejaba de complementar. El silencio y la sacralidad serían dos elementos constitutivos de esa poética de la inefabilidad a la que conduce el decir trágico. En el caso del silencio, la tragedia lo articulaba gracias al coro, voz que

---

<sup>426</sup> S. Hertmans, *Antigone in Molenbeek*, Amsterdam 2017.

estaba fuera y hablaba desde fuera para decir lo que ni dioses ni hombres consiguen balbucear.

En cuanto a la sacralidad, la modernidad la ha sustituido por la ironía, algo que Steiner no señala porque, para Hertmans, se centra en la evolución del individuo. La ironía se basaría en la capacidad de relativizar las verdades eternas. Sin embargo, para Hertmans también la ironía está de capa caída en los últimos tiempos, a favor de una patética identificación emotiva e individual con la víctima o, en el más cómico de los casos, para abrir una falsa puerta a lo que no se puede mirar cómodamente. Aunque también deja constancia, aunque sea en una nota, de que en el silencio sacral de la tragedia clásica hay algo «fundamentalista» en el sentido de un retroceso a los cultos píticos y al balbuceo oscuro, «fangoso» dice el poeta que es Hertmans. Una vez más nos encontramos con ese subsuelo por debajo tanto de la razón filosófica como de la religión olímpica, ese oscuro trasfondo de lo griego menos racionalista y más pulsional al que se refiere el ya mentado Dodds.

Dicho todo lo cual, tampoco habría que caer en la trampa a la que, según Hertmans<sup>427</sup> es proclive Steiner, la trampa de pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor. Y aquí introduce Hertmans una fecunda distinción: no es que nuestro tiempo no sea trágico, que lo es y tal vez más que ninguno, lo que pasa es que no es trágico. La ausencia de un cosmos, de una heteronomía divina, impide lo específicamente trágico. Pienso yo que en esta conclusión no se aleja el autor tanto de Steiner como parecerían indicar algunas de sus apreciaciones. Ambos sitúan la imposibilidad o desubicación de la tragedia en el cambio de paradigma o cosmovisión moderna marcada por una profunda y siempre creciente autonomía, no cuenta con esa voz de lo inefable que era el coro, porque tampoco cuenta con esa heteronomía del destino al que el coro prestaba su voz.

En mi opinión, no dista mucho Hertmans de Steiner, si bien creo que el segundo cuenta con una visión más de fondo que le permite dar a las conclusiones, interesantes y muy acertadas del belga flamenco, una mayor proyección tanto hacia el pasado como en orden a su valor actual. No obstante, una cierta des – sacralización en el juicio sobre qué es y cómo se puede hoy comprender la tragedia, parece hacer más postmoderna y, por ello, más versátil, cabe decir frágil y relativa, la visión de Hertmans. Entre la muerte de la tragedia de Steiner y el silencio que transmuta en ironía de Hertmans, pienso que la

---

<sup>427</sup> 2009, 249.

realidad de la tragedia, o más bien su actualidad, se identifica mejor con la visión de Hertmans, tal vez porque él es poeta y dramaturgo, y Steiner, aunque muy bien pertrechado, es crítico literario.

Sí que echamos de menos en esta razonable interpretación de Hertmans sobre el silencio como elemento definitorio y transversal de la tragedia una alusión a la teoría de la tragedia y del héroe trágico que esboza en su obra capital, *La estrella de la redención* (1921) el filósofo judío Franz Rosenzweig (1886 - 1929). No se le escapa dicha aportación a Walter Benjamin, quien en *El origen del trauerspiel alemán* nos dice que «en su análisis del “hombre metaético”, Franz Rosenzweig convierte en piedra angular de la teoría de la tragedia la afasia del héroe trágico, que distingue a la figura principal de la tragedia griega de cualquier otro tipo posterior»<sup>428</sup>. E ilustra esta sugerente idea con una cita de *La estrella de la redención*<sup>429</sup> en la que, de manera muy original, Rozenzweig relaciona directamente este silencio propio de la figura trágica con la forma dramática misma que, precisamente siendo diálogo con varias voces, se ve limitado por la otredad de lo trágico –rotos ya los puentes con los dioses y lo hombres– cuya única palabra posible ese entonces el silencio. Y, precisa Benjamin, un silencio que no es solo desafío, sino la constatación de la soledad del héroe cuyo lenguaje ya no es el de la comunidad, y por tanto se encuentra allende los límites de sí mismo.

Es más, todavía rastrea Benjamin otros dos precedentes para esta idea del silencio trágico: Luckács y Nietzsche. De este último cita un pasaje del NT en el que se reconoce que en la acción del héroe hay una sabiduría trágica que se escapa a las palabras del poeta<sup>430</sup>. La visión del propio Benjamin respecto de esta «mudez» trágica sería que, con su silencio, el héroe trágico desplaza la necesidad de responder –la responsabilidad y, por tanto, también la culpa– al orden de lo demoníaco y los dioses. Aunque sea todavía sin razones, esta ausencia de palabras, de alegatos defensivos y pliegos de descargo, antes que incluso en el derecho, le da a la tragedia la primicia en la liberación frente al destino.

En todas las paradojas de la tragedia –en el sacrificio que, condescendentemente con los antiguos estatutos, va a fundar otros nuevos; en la muerte, que es expiación, pero solo se lleva consigo al sí mismo; o en el fin que decreta la victoria del hombre y también la de dios– la ambigüedad, el estigma de lo demoníaco se halla en extinción<sup>431</sup>

---

<sup>428</sup> W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán* 2010: 101.

<sup>429</sup> F. Rosenzweig, *La estrella de la redención*, 1921: p. 28. Cfr. Ibid. 101.

<sup>430</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 1977: 18; cfr. W. Benjamin, ibid. 102.

<sup>431</sup> W. Benjamin, ibid. 102.



No puedo por más que leer en estas conclusiones de Benjamin el signo secularizador, racionalista, que ha primado en la visión filosófica de la tragedia y contra la que de algún modo protestaba Nietzsche. Aunque el propio Benjamin se hace cargo de esta sustitución de lo trágico por lo pedagógico a cuenta del ejemplo de la muerte de Sócrates y de la sistematización de su significado por Platón, acaba convirtiendo el silencio más en una crítica *sotovoce* al orden demónico que un verdadero enmudecimiento: «En la tragedia, el hombre pagano advierte que es mejor que sus dioses, pero este conocimiento le gusta la palabra, permaneciendo mudo»<sup>432</sup>. Silencio que remite a otras palabras, a muchas palabras y deja así de ser verdadero silencio. A uno se le viene a la cabeza ese instante tan dramático del capítulo 8 del Apocalipsis: «Cuando se abrió el séptimo sello se hizo en cielo como una media hora de silencio» Y ahí se queda, antes y después se sucede «la intemerata» de cataclismos, pero esa media hora no tiene palabras que la rellenen de significados que no sean el de la cesura que ha marcado. Me parece que Hertmanns está más por el silencio como brecha que cambia el paso de nuestra logocracia que como un silencio elocuente que, mira tú por donde, viene a confirmar la interpretación ilustrada, secularizada y antropocéntrica, de la tragedia y su afasia.

---

<sup>432</sup> Ibid. 103. Tal vez a esto se refiere Bernard Williams cuando, mencionando a Benjamin, relaciona el silencio trágico con un pensamiento ético griego que excluía, frente a un sentido exagerado del ridículo, la obligación de pensar como imposible este o aquel desenlace: «no tienen que explicárselo a nadie ni discutirlo con nadie» B. Williams, *Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua*, 2011: 124 – 125.

### **3. La modernidad de la tragedia: Christoph Menke**

La obra de Christoph Menke *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación* (2005; edición en español: 2008) bien puede servir para demostrar tanto la vigencia de lo trágico y su reflexión sobre ello, como la intrínseca relación entre esta forma literaria, la de la tragedia, con la filosofía, pero con la filosofía práctica: la ética, el derecho y la política, además de la estética. Su autor apuesta decididamente, como lo expresa el título, por la permanencia significativa de la tragedia y lo trágico, o como dice él mismo explícitamente: «Este título pretende mostrar la tesis de que existen tragedias o de que la tragedia nos es coetánea, que nuestro presente es trágico»<sup>433</sup>. Veremos que Raymond Williams dice prácticamente lo mismo, que vivimos en una era trágica, pero por razones más históricas y sociales, con ejemplos más reales y sangrantes: la guerra, la miseria, la vida deshumanizada por una economía deshumana. Menke se mueve dentro de una reflexión más teórica, mas no por ello menos decisiva en su dictamen sobre la tragicidad moderna. Pero, además de esta toma de postura, clara y decidida contra la supuesta muerte de la tragedia (Hegel, Schlegel y con ellos, Steiner), para fundamentar su opción, pone de manifiesto claves filosóficas (tanto de estética como éticas y metafísicas) profundas y sumamente pertinentes.

Christoph Menke es profesor de filosofía práctica en la Goethe Universität de Frankfurt del Meno, antes lo fue en Nueva York y en Postdam. Y pertenece a la que sería la tercera generación de la Escuela de Frankfurt. Sus líneas de investigación, además (o a través) de la estética literaria (*La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*: 1988; *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*: 1996; *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*: 2008, traducida al español: *Fuerza un concepto fundamental de antropología estética*, 2020; *Estética y negatividad*: 2011; *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2013) se han encaminado, sin solución de continuidad con la reflexión estética, hacia cuestiones de filosofía política y del derecho (*Spiegelungen der Gleichheit*: 2000; *Philosophie der Menschenrechte. Zur Einführung*: 2007, en colaboración con Arnd Pollmann; *Kritik der Rechte*: Suhrkamp 2015) y es editor, entre otros, de una edición de *Die Ideologie des Ästhetischen* de Paul de Man (1993). Como se ve en su currículum, la tragedia bien pudiera ser el gozne de unión entre esas

---

<sup>433</sup> C. Menke, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación* 2008, 11; también: «Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico – filosófico en Hegel y Nietzsche» *Enrahonar* 32/33 (2001) 204.

dos vertientes de su investigación: la estética y la filosofía política, entendidas ambas como desarrollos prácticos de la filosofía.

Pero, antes de abordar esta nueva vuelta de tuerca a lo trágico, hay que recuperar ese enfoque general previo, referido al lugar de la filosofía estética hoy<sup>434</sup>. Y es que, por debajo de estas reflexiones sobre lo trágico, hay que tener en cuenta la consideración general que hace Menke sobre el agotamiento de una estética filosófica de corte esencialista y metafísica, como lo demostraría el arrinconamiento que, y cita a Rorty, vive esta disciplina en el conjunto de las áreas de la filosofía académica en el mundo anglosajón. Por debajo de este declive estará la dialéctica entre lo universal y lo particular que ha ganado la segunda alineación, la de los estudios aplicados sobre género y obras concretas sin buscar una definición general de la belleza ni del sentido social y cognoscitivo del arte. Ante lo cual, dice Menke, la praxis de la filosofía estética debe ser la «crítica de la crítica artística», pues no en vano, como toda filosofía práctica, también la estética debe desarrollarse determinada por su campo de aplicación. Para Menke, la determinación propia de una filosofía estética así entendida estará en los ámbitos de la ética, de la política y del derecho.

La idea de una dialéctica negativa del arte, de esa estética de la negatividad, ya la había abordado, en diálogo con Adorno y Derrida en su obra *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1991; edición en español de 1997). Allí se hacía cargo de algo que nosotros ya hemos tenido ocasión de abordar cuando tratábamos la obra sobre el silencio trágico de Bernhard. Nos referimos a la insalvable —por vía metafísica y semiótica— distancia entre la obra de arte y la realidad: «La negatividad estética se articula en la estructura semiótica de las representaciones. Consiste en el aplazamiento infinito de la comprensión automática o en la liberación del material de los significantes con relación a la significación»<sup>435</sup>. O en menos palabras, pero no más claro: «la procesualidad desautomatizante» de la comprensión estética.

Consideración esta que lleva a una «idealización trans - semiótica» que, al fin y al cabo, no es otra cosa que reconocer aquello de lo que le escribía lord Chandos a Francis Bacon, Hofmansthal mediante, Bernhard mediante, «un infierno tatutológico» Y también como Bernhard, Menke está a favor de la posibilidad de la interpretación, del puente sobre

---

<sup>434</sup> Ch. Menke, op.cit. c. V: «La dialéctica de la estética. La nueva disputa entre la filosofía y el arte de la poesía» 2011: 141 – 162.

<sup>435</sup> Ch. Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, 1997: 275.

ese abismo, aunque sea en unos términos que no oculten esta negatividad propia de la razón estética: «Solo la ceguera de las interpretaciones posibilita la intuición de lo estético»<sup>436</sup>. Pero, siempre reconociendo ese «aún no» de origen hegeliano que supone la lectura y la interpretación de la obra de arte, la ruptura de la inmediatez y de la plena identificación entre el sujeto y la realidad, la interpretación y el objeto sensible, entre saber y hacer. El arte, según la concepción hegeliana, y alejándose de Platón, no contiene el ser verdadero, mientras que la filosofía se queda en un «casi» del que la experiencia estética lo aleja.

Esta deficiencia o carencia, radical apertura o inacabamiento, es la que marca ese «aún no» que mantiene el objeto del arte en una oscuridad de la que el ejercicio filosófico no podrá extraerlo so pena de falsearlo y falsear la filosofía. Este sería, pues el significado filosófico de la estética bajo el signo del «aún no»<sup>437</sup>, que supone una coda final que bien nos viene para nuestros propósitos últimos en este trabajo: la complementariedad de las lecturas filosófica y estética, así como el irresoluble cuestionamiento que inflige a la filosofía su vuelta hacia la estética, hacia el arte, más concretamente, la literatura, dejándola malherida por romper también su pretendida cerrazón en torno a su posesión racional de los objetos sometidos a su reflexión. La estética deja esta reflexión sujeto – objeto siempre abierta y, por tanto, también la filosofía, por su acercamiento a la estética pierde aquella «redondez» que reclamara Parménides en su himno al ser y a la verdad.

Aplazamiento, liberación, oscilación, desplazamiento, indecidibilidad, negación, indeterminación... es el suelo nutricional, toda vez que sumamente volátil, del estructuralismo, el manantial de la deconstrucción, y por eso, además del uso de la imagen de la «ceguera» como medio de visión, nos recuerda, y hay que citarlo, a Paul de Man. Y no solo porque una de sus obras se titule *Blindness and Insight* (la segunda edición revisada es de 1983), sino porque el principio de la negación de una posesión inmediata del significado, así como la oposición a la identidad romántica entre la palabra y la realidad, a una estética de la encarnación, guían su ardua progresión hacia una lectura que no traicione la alegoría permanente que es tanto la escritura como la reescritura<sup>438</sup>. Solo que más allá de la interpretación y la crítica literarias, Menke constata que este deslizamiento incesante del significado afecta también a la práctica de la vida, a la ética,

---

<sup>436</sup> Ibid. 137.

<sup>437</sup> Ch. Menke, op.cit. *Estética y negatividad*, c. II «Aún no. El significado filosófico de la estética» 2011: 69-85.

<sup>438</sup> L. Waters, introducción a P. de Man, *Escritos críticos (1953 – 1978)*, Madrid 1996: 67.

al derecho, por lo cual, no es solo cuestión de la estructura retórica de los discursos, sino del, con perdón, «ser de las cosas» y de nuestro intratable trato con ellas. Lo cual, sí que tiene mucho que ver con lo que opera por debajo de la tragedia y su interpretación. Luego, vayamos a la tragedia.

Menke, conforme a su investigación es la doble línea mencionada más arriba, ha trabajado las virtuales significatividades de la tragedia en otras obras, una anterior a la que ha ocupado nuestro interés, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel* (1996) y también trata de la tragedia en *Estética y negatividad* que, aunque publicada en español en 2011<sup>439</sup>, recoge una serie de artículos publicados entre 1991 y 2009 y editados por Gustavo de Leyva. Algunos de estos artículos, modificados, se recogerán en *Actualidad de la tragedia*. Nos interesan las consideraciones más generales en relación con la estética que hace en esta segunda obra y algunas específicas sobre la tragedia que anticipan lo que veremos más adelante, pues la primera se centra en Hegel y explora más, otras cuestiones de filosofía práctica, es decir de filosofía política y del derecho que, no obstante, también forma parte de la interpretación de Menke sobre la tragedia. La tragedia griega que opera como fulcro para abordar la cuestión de la fuerza del derecho es, como no podía ser menos, *Antígona*, de la que buena parte del libro, como resalta críticamente Gustav Falke en su recensión en el *Frankfurter allgemeinen Zeitung* (1 de octubre de 1996) es una paráfrasis, sobre todo de la tragedia *Antígona* de Sófocles. Resulta interesante que, en *La actualidad de la tragedia*, que es posterior, haya optado, sin embargo, como hemos visto, por *Edipo Rey*, pues esta diferencia le permite extraer unas consecuencias que nos parecen más matizadas y de más largo recorrido sobre los elementos cognoscitivos y jurídicos (como la necesaria distinción entre juez, testigo y acusado) implicados en el ejercicio de la justicia. Lo que sí aparece ya y lo seguirá haciendo en otras obras, es la posibilidad que supone la estética de suspender el juicio ético, algo muy en consonancia con la intuición central de la estética nietzscheana de la que Menke se claro deudor.

Pero a nosotros nos interesan más, como complemento de lo ya visto de Menke, los artículos recogidos en *Estética y Negatividad*. Ya hemos hecho referencia a temas tratados en los capítulos que se ocupan del concepto de «negatividad» como categoría constitutiva del fenómeno estético (c. I. «Perfiles de una estética de la negatividad» de 1991 y c. II. «Aún no, el significado filosófico de la estética» publicado en el año 2009).

---

<sup>439</sup> Ch. Menke, *Estética y negatividad*, Edición y introducción de Gustavo Leyva, Buenos Aires 2011.

Veamos ahora los capítulos relacionados directamente con la tragedia y dos de sus principales intérpretes filosóficos, Hegel y Nietzsche: c.: VII, «El arte y la libertad. Ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia» (1995); c. VIII: «Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico – filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche» (2000)<sup>440</sup> y el c. IX. «Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche» de 1993.

En el marco de esa condición «negativa», de ese «aún no» que suscita y requiere la interpretación de toda obra artística, Menke se interesa por la concepción hegeliana de la tragedia, que, a su vez, se inscribe dentro del postulado estético de Hegel sobre la libertad como punto focal de las visiones del mundo a las que el arte serviría de medio de expresión. Y la libertad está vinculando toda reflexión estética con la política, la ética y la vida social. Esta conexión entre la teoría del arte y la libertad la comparte Hegel con Shiller, Schelling y F. Schlegel, luego participa de la estela romántica del *Sturm and Drang*. Pero, Hegel también retorna el sentido del último del arte al campo de la vida ética y social cuando considera que la determinación última del arte reside en una reconciliación entre lo sensible y lo ideal que solo acontece en la esfera donde también se unen la individualidad y la sustancialidad, la esfera de la «eticidad tradicional»<sup>441</sup>. Digamos aquí que, si bien este anclaje ético – político que hace Hegel de la estética es sumamente coherente con los aspectos que confluyen en la tragedia, tal y como los presentábamos en la primera parte, sin embargo, las alusiones a la reconciliación de la que emerge la obra de arte no se compadecen bien con su intrínseca dinámica dialéctica, que también defiende Hegel y que, como ya hemos visto convence a Szondi y, lo veremos, también a Slavoj Žižek. Por eso hay que profundizar más en esta dirección.

La aparente reconciliación de lo sensible y el ideal de belleza que se produciría en la obra de arte, para el Hegel de la *Fenomenología del Espíritu* se rompe con el drama. La poesía dramática en general y, de modo especial, la tragedia, suponen, frente a lo que ocurriría en la escultura, «una disolución de la forma clásica del arte». Y dicha disolución operaría tanto a nivel estético como ético – político. En la tragedia se rompe la reconciliación entre estética e ideal de belleza, así como con la eticidad tradicional, porque su verdad profunda es la violencia. Frente a las otras formas de arte reconciliadas

---

<sup>440</sup> Ambos artículos aparecieron antes en español, el c. VII en M. Herrera Lima (ed.), *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México 1998: 253 -273; y el c. VIII en la revista *Enrahonar* 32-33 (2001) 223 – 232.

<sup>441</sup> F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke* t. 3, p. 512, cfr. Ch. Menke, *Estética y negatividad* 2011:185. n. 5.

con el ideal de belleza, en la tragedia se orienta hacia una libertad post – ética y o post – tradicional<sup>442</sup>. La eticidad tradicional sería la inmediatez y coincidencia de los valores universales y la realidad individual e individualizada en la obra de arte. Mientras que en la tragedia, por mor de la aparición de la violencia y el surgimiento de la libertad más allá de la ética, se rompe esa reconciliación. Violencia, en primer término, por el choque entre el derecho (la justicia) y el poder (la fuerza para imponerse), los valores de la eticidad tradicional no pueden ofrecer una salida, no hay reconciliación posible.

Pero sí que habría una salida, que Hegel ve en Antígona, la afirmación de la libertad post – ética, la libertad subjetiva frente a la universalidad de la igualdad que desea impone el poder. Libertad que llevaría a Antígona, consciente de que sí ha cometido un delito contra la ley objetiva a reconocer los contrarios: aun así, violentaría una y mil veces esa ley. Y de este modo, con este comportamiento surge también un sujeto que es distinto, que es otro al que la ley iguala en su pretensión de universalidad, en una expresión de ironía hacia la comunidad ética de los valores universales y la supresión de la diferencia. Lo cual, ya es moderno, al menos para Hegel, porque habría que indagar con más rudimentos filológicos, históricos y antropológicos si esta ruptura que se da ya en el s. V AdC no es otra cosa que el individualismo moderno, pues no en vano, en el seno de la tragedia nunca desaparece del todo el marco axiológico y jurídico, todavía no formal sino tradicional y consuetudinario, previo a la positividad del derecho. Y, además, las razones de la sinrazón que se opone al marco establecido no dejan de inspirarse en fuerzas y motivaciones poco ilustradas, aquello que ya dijera Dodds sobre la *ate* y que no debiéramos olvidar.

Hasta aquí la dimensión ética de la lectura hegeliana de la tragedia. La dimensión estética, lo que tiene que ver la tragedia en cuanto obra de arte con estas secuelas éticas, va mucho más allá, no es que la tragedia sea expresión de una experiencia ética, sino que ella misma la genera. Como ocurre con la dimensión ética, también aquí prevalece una ruptura, en este caso con el ideal de la belleza.:

El arte bello es (o era) un ‘producto’ que está ‘ahí para la intuición, solo en su objetividad, sin espíritu consciente en sí’. A diferencia de ello, el arte de la tragedia es un arte que no es más bello, que rompe la objetividad de lo bello al co – representar lo ‘que produce’<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Ch. Menke, *ibid.*, 188.

<sup>443</sup> *Ibid.* 194. La cita de Hegel es de la *Estética* cfr. Ch. Menke, *ibid.*, n. 22.

Si para Hegel el arte es una presentación, objetiva pero diferente de la eticidad real, y como tal un hecho lingüístico, la tragedia sería el «lenguaje superior» pues no surge de una realidad preexistente de la que sería mera «rememoración», como en el caso de la épica, sino que brota explícitamente del acto del habla. Sería, pues, un lenguaje performativo, que realiza lo que dice. Lo bello se disuelve en la actividad lingüística de hacer lo que dice. Y esto ya suena a Nietzsche.

El libro que a nosotros nos interesa, *La actualidad de la tragedia*, tiene tres partes que el autor manifiesta haber compuesto en sentido inverso a su disposición actual. En los capítulos primero y tercero, el centro de la reflexión lo brindan diferentes ejemplos de tragedias: *Edipo Rey* de Esquilo y Sófocles, en la primera parte y varias obras ya modernas en el último capítulo: *Hamlet*, *Fin de partida* de Samuel Becket (que en opinión de Menke es la tragedia moderna por excelencia) y *Filoctetes* de Heiner Müller e *Ithaca* de Botho Straus. Y entre ambos capítulos el titulado «Entreacto teórico: el proceso de la tragedia», que constituiría una estética de la tragedia en torno a las ideas sobre el placer de lo estético o lo trágico de la representación. Aquí se abordan tanto los enfoques románticos (Novalis, Schlegel, Hölderlin) como los modernos: Hume, Hegel, Nietzsche. Frente al modelo antiguo de tragedia, el moderno que habría prevalecido sería el romántico, en el que se da una cierta disolución de lo verdaderamente trágico por su solapamiento con el acto mismo de su representación teatral.

Nosotros extraemos del desarrollo de las reflexiones de Menke cuatro cuestiones que son, en nuestra opinión, transversales a toda la obra: las dos primeras tienen que ver con la esencia misma de la tragedia y lo trágico: su relación con lo judicial (ley, transgresión, juicio, castigo) y la representación como parte de su sentido y significado; los otros dos núcleos temáticos serían la supervivencia de la tragedia y ésta como factor para abundar en la comprensión de la modernidad.

El peso de *la realidad judicial* en la tragedia aparece en relación con la interpretación que hace Menke de *Edipo rey* en la primera parte de esta obra. No es casual que se elija esta tragedia que, en opinión de Lesky ocupa el centro de toda la producción de Sófocles y que desde el punto de vista dramático es, por su propia estructura, la obra «más extraordinaria de la literatura universal»<sup>444</sup>. Tampoco es una originalidad de Menke

---

<sup>444</sup> A. Lesky 2001: 214-215.



rastrear en esta tragedia una especie de mitología jurídica. No en vano, desde un enfoque muy distinto, el antropológico - cultural, Jean-Pierre Vernant ve por debajo de la trama de *Edipo Rey*, la confirmación y crítica por la vía de la inversión y la ambigüedad de unas estructuras rituales y legales existentes en Grecia, las del *pharmakós* y el *tyrannos*<sup>445</sup>. Pero, ya con alejarse del patrón psicoanalítico que ha primado en la interpretación de Edipo, sí que supone un aire fresco en la recepción del tema de Edipo. Hay que decir que, en esta misma línea, el ya citado Bloom se desgañita en *El canon occidental* por negar que *Hamlet* sea un caso edípico en el sentido freudiano. Y llegará a decir que es Freud el que tiene complejo de Hamlet y no este de Edipo. Pero, aún con esas, sí que radica para Bloom la grandeza de esta tragedia de Sófocles en que conecta con una fantasía que todos los espectadores podían reconocer como propia. Luego, prevalece la novedad de Menke al centrarse en este aspecto jurídico.

La lectura que hace Menke de *Edipo rey* comienza con el tema del destino y su conocimiento. Que también es un enfoque clásico, pues Edipo se devana las entendederas para dilucidar y acabar encontrando su verdadero, sino que, a la postre es su identidad criminal e incestuosa, culpable de los males que asolan Tebas y víctima de sus propias preguntas y respuestas. Sería la dialéctica entre sufrir y aprender, que el coro asume como una correspondencia inevitable y justa. Aunque, en opinión del autor, el conocimiento por el dolor que caracterizaría el aprendizaje al que llega Edipo, no es tal, pues «la experiencia trágica de Edipo es la experiencia de un sufrimiento que no se puede compensar intercambiándolo con el aprendizaje»<sup>446</sup> Pero, más allá de la cuestión del conocimiento, Menke concreta en la forma del juicio, en el proceso judicial, la estructura que Sófocles ha forjado para sacar adelante la trama de ignorancia y conocimiento en la que se halla envuelto Edipo. Esta interpretación viene fundamentada en que las pesquisas de Edipo por encontrar y castigar al culpable de la peste, al asesino de Layo, al desquiciamiento del orden que él como rey representa, es un auténtico juicio. Además, está el tema de la ley, que Menke trata como una auténtica «maldición»<sup>447</sup>. Confrontado con la ley, de la que también Edipo es garante, la ignorancia o falta de responsabilidad consciente no exime a Edipo. Aquí viene bien recordar también el caso de *Antígona*,

---

<sup>445</sup> J-P. Vernant, «Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*» en J-P. Vernant; P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, 2002: 134.

<sup>446</sup> Ch. Menke, op.cit. 2008: 120.

<sup>447</sup> *Ibid.* 60ss.

donde la vida y la muerte penden de opción legislativa que prevalezca, si la propia de la *polis*, o la ancestral de los deberes para con los difuntos.

También en respuesta a la esencia de lo trágico y la tragedia, pero bajo la óptica de la estética configuradora de la tragedia, Menke reflexiona sobre su íntima conexión con *la representación*, como algo más que un vehículo expresivo, como elemento definitorio y condicionante para que se produzca el verdadero efecto trágico. Entramos pues, de lleno, en el campo de la estética y de la filosofía del arte, pero con la intención de ahondar en la pregunta de las preguntas: ¿qué hace propiamente trágicas a las tragedias? Ya hemos visto en la introducción que, a esta consideración «metatrágica» contribuían elementos políticos, religioso —el mito y el rito— y de índole filosófica: el destino y la libertad, el determinismo fatalista o la responsabilidad personal, la culpa y su posible reparación... pero Menke nos adentra en el propio formato de la tragedia, en la dramaturgia, para dilucidar qué aporta al sentido de lo trágico ser una puesta en escena con el consiguiente desdoblamiento de lo que cuenta el argumento y su actualización a través de la actuación sobre el escenario, a través de los actores que median de manera más próxima con los espectadores y, por tanto con su presente, indudablemente invocado por ambos planos de la representación, el escrito y el representado.

Con anterioridad, todavía en el capítulo dedicado a *Edipo rey*, Menke había establecido que la tragedia no solo se sitúa en el espacio de la acción y su posibilidad (más allá o más acá, no habría tragedia sino determinismo). Pero, es que, además, la experiencia trágica no es en sí una realidad, sino una construcción sobre la realidad<sup>448</sup>.

*La tragedia sigue viva o la ironía trágica.* Menke niega que la tragedia haya muerto, más concretamente, revisa el sentido de esa afirmación en Nietzsche y encuentra que la idea expresada en NT no era que la tragedia hubiera muerto, sino que se había «suicidado». Además del postulado conclusivo de la supervivencia de la tragedia y lo trágico, en nuestra opinión, esta obra de Menke, tiene el valor añadido de ser una interpretación sobre el complejo *concepto de la modernidad*, más concretamente, una crítica a su reducción ilustrada o racionalista.

---

<sup>448</sup> *Ibid.* 122.

#### 4. Siempre nos quedará Kaufmann

Un objetivo sobrevenido de esta tesis es la reivindicación del trabajo sobre la tragedia de Walter Kaufmann. Leída su obra en compañía de los otros autores aquí estudiados, no solo no desmerece, sino que por las razones que iremos señalando, es de las más fecundas, originales y actuales. De auténtico misterio, sin ningún asomo de exageración, habría que calificar el extraño destino que ha tenido *Tragedia y filosofía* (1968)<sup>449</sup> del profesor Walter Kaufmann (1921-1980). Nacido en Friburgo, aunque desde 1939 vivió en los EE. UU. donde fue profesor de Princeton. A pesar de ser el autor de una de las primeras monografías filosóficas contemporáneas sobre la tragedia, su presencia en los estudios posteriores es casi mínima, por no decir que inexistente. Hasta hace poco, solo contábamos tres títulos traducidos al español: además de la ya mencionada, una obra monográfica sobre Hegel y un tratado de filosofía de la religión<sup>450</sup>. Pero, recientemente se ha añadido la publicación de *Sin culpabilidad ni justicia*<sup>451</sup>, un ensayo en el que aplica a la ética personal y social parte de su reflexión sobre la tragedia, así como de su filosofía de la religión.

Interpreto que esta minusvaloración del trabajo, a mi juicio necesario, de Kaufmann, se debe, entre otras razones que se me escapan, a tres hechos de distinto calado. Por un lado, su perfil intelectual: se doctoró en filosofía de la religión y a esta cuestión dedicó la mayor parte de su investigación, y pienso que no le benefició esa matriz formativa en una época en la que el interés por lo religioso era escaso en las facultades de filosofía, aunque él, por su parte, empleó ese interés en llevar a cabo una severa crítica filosófica de la religión, para la que le preparaba su conocimiento de la filosofía moderna, especialmente, Hegel y Nietzsche<sup>452</sup>. Si bien no obtuvo éxito, se trataba de una obra en la que asumía el valor supremo de una razón crítica pero no absoluta y, por ello mismo, el valor también de un pensamiento relativo, abierto y provisional. Y esta orientación crítica con lo religioso se dejará ver no poco en su estudio sobre la tragedia.

---

<sup>449</sup> W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, 1978. En adelante *TF*. Amelia Valcárcel, en una semblanza póstuma reconoce la competencia hermenéutica del autor, si bien lamenta el poco eco que ha tenido y que su obra esté prácticamente sin traducir al español: «Walter Kaufmann 'in memoriam'» *Claves de razón práctica* 31, 1993: 57-59.

<sup>450</sup> W. Kaufmann, *Hegel*. Alianza Editorial, Madrid 1985; *Crítica de la religión y la filosofía*, México 1983.

<sup>451</sup> W. Kaufmann, *Sin culpabilidad ni justicia*, Ed. Avarigani, Madrid 2019. Traducción de Álex Guardia Berdiell.

<sup>452</sup> W. Kaufmann, *Hegel*, Madrid 1968; *Nietzsche: Philosoph, Psychologist, Antichrist* Princeton 1974. Sobre la lectura que hace Kaufmann de Nietzsche: A. Pérez Trujillo, «El Nietzsche de Walter Kaufmann» *Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de Estudios Nietzscheano* 13 (2013) 107 – 118.

Además, en segundo lugar, el autor usa un estilo poco convencional para la producción teórica, algo a lo que la academia no está acostumbrada, por ejemplo (y esto lo hace, sin embargo, muy interesante para nosotros) que su pensamiento se desarrolle conectando las ideas filosóficas con las artísticas, sobre todo literarias, e incluso utilizando la poesía o el diálogo como formato para exponer algunas de sus ideas cuando se trata de una polémica. En esta dirección, trabajarán otras aproximaciones a la tragedia más propias del ámbito de la teoría de la cultura y la crítica literaria, como Raymond Williams o Terry Eagleton, e incluso el mismo George Steiner. Pero, hoy nos resulta menos extraña esta forma de reflexión interdisciplinar, de hecho, también Simon Critchley y Slavoj Žižek hacen filosofía con un pensamiento más dialógico y con muchas conexiones a documentos culturales allende las fronteras de lo específicamente teológico, desde el cine y la música hasta el comic y la publicidad, pero, sobre todo, en relación con la literatura.

Por otra parte, una tercera causa de su poco eco entre los especialistas de lo trágico está el monopolio filológico y de la teoría de la literatura sobre la tragedia. Este monopolio estaba y todavía está interiorizado incluso en los propios filósofos cuando se internan en el terreno trágico. Aunque ya hemos dicho que la lectura filosófica de la tragedia que hace Kaufmann está entreverada de múltiples referencias a la literatura y su crítica teórica, puede que incluso entre los filósofos y más, por supuesto, entre los filólogos, se identifique el rigor intelectual en el estudio de lo trágico con su análisis filológico, histórico – crítico y formal. Y conste que no es Kaufmann totalmente ajeno al conocimiento de ese nivel de estudio. De hecho, es de los filósofos que, en su reflexión sobre la tragedia, más citan las obras trágicas, más se enfrentan con el texto y más reivindica la necesidad de hacerlo para no caer en divagaciones o tergiversaciones. Pero, metodológicamente, va más allá del comentario literal y literario, pues le interesan más las posibles inferencias vitales, sociales y existenciales del fenómeno trágico.

El caso es que resulta difícil rastrear una mínima valoración de esta obra que, sin embargo, sí que lleva a cabo un censo bastante amplio de los hitos esenciales en la relación de la filosofía con la tragedia y lo trágico: Platón, Aristóteles, Nietzsche, Sartre, Hegel, Hume, Schopenhauer, Max Scheler. Si bien, en lugar de hacerlo sistemáticamente, al modo de una «filosofía de la tragedia», los va intercalando según la temática del tratamiento de los trágicos griegos, así como de Shakespeare, y la tragedia moderna lo va sugiriendo. También es prolijo en la presentación de los temas o motivos suficientes para

su tratamiento filosófico: la ética, la política, estética, el cristianismo, el irracionalismo, el estoicismo... Como también las referencias literarias: Goethe, Kafka, Dostoyeski, Tolstoi... y de manera más analítica, Shakespeare y, para la tragedia moderna, Bertold Brecht, Rolf Hochhuth y William Styron.

Sin embargo, a pesar de ese despliegue por ambos costados, el filosófico y el literario, entre nuestros lectores de lo trágico solo he encontrado un reconocimiento expreso del valor de *Tragedia y filosofía*, eso sí, por duplicado, en Terry Eagleton: «uno de los más penetrantes estudios modernos de la tragedia»; «en su resplandeciente, agudo y acerbo libro»<sup>453</sup>. También remite a él para la valoración de Nietzsche sobre Esquilo Carlos García Gual en su introducción a *El Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche. Pero, Steiner, Hertmans, Menke, Zimmerman, Leski, Raymond Williams... incluso la mencionada tesis de Violeta Varela Álvarez, que sí lo cita en su bibliografía, ignoran el estudio de Kaufmann. Una excepción en nuestro contexto hispánico fue la breve pero elogiosa rememoración de Amelia Valcárcel<sup>454</sup>. En ella, la profesora de filosofía política de la UNED reconoce que su obra marcaba un nuevo método para la historia de las ideas, una nueva forma de hacer filosofía, menos académica, más polisémica por su eclecticismo en las fuentes y la libertad para no sujetarse a las modas escolásticas, lo cual puede que tenga que ver con el relativo ostracismo en el que se mantiene su nombre. Sin embargo, creo que la historia no le ha dado la razón a la autora de este memorándum y el tiempo no ha acabado de valorar, como ella y un servidor creemos se merece, a este filósofo a contracorriente.

Bien, pero a pesar de esta «suerte trágica», merece la pena que recojamos, ya al final del primer bloque de autores en nuestro repaso por la historia reciente de la interpretación filosófica de la tragedia, las principales consideraciones del profesor Kaufmann, aunque sean más antiguas que las de los autores que le han precedido en nuestro estudio, o precisamente por eso. Pero sobre todo, por su conocimiento directo de las tragedias griegas, algo que otros autores no pueden testificar; por su lectura transversal de las principales aportaciones filosóficas a la interpretación de las tragedias y lo trágico; así como por su responsable toma de partido a la hora de asumir una postura respecto a las cuestiones que atraviesan la historia de la reflexión filosófica sobre la tragedia: la centralidad o no del héroe trágico, el carácter imprescindible —o no— del final

---

<sup>453</sup> Terry Eagleton, *Dulce violencia. La idea de lo trágico* (Madrid 2011) 29; 62.

<sup>454</sup> A. Valcárcel, «Walter Kaufmann 'In memoriam'», *Claves de Razón Práctica* 31 (1993) 57 – 59.

catastrófico; la existencia o inexistencia de hechos trágicos... En estas y otras cuestiones, veremos que Kaufmann, adelanta una valoración personal y lo hace sin ambages, coherente con sus principios, pero también riguroso con los argumentos para defenderlos. Algo que no siempre constatamos en otros autores.

**a. Haberlas hay las: tragedias modernas**

*Tragedia y filosofía* cuenta con diez capítulos que dan buena cuenta del enfoque amplio y flexible que comentábamos antes. Podríamos agruparlos en tres partes. Por un lado, en los capítulos I - V aborda cuestiones sobre el origen (c. V: «Homero y el nacimiento de la tragedia», la definición y el sentido de la tragedia (c. III: «Hacia una nueva poética»; c. IV: «El enigma de Edipo») y las primeras interpretaciones y valoraciones filosóficas de la misma (c. I: «Platón: el rival como crítico»; c. II: «Aristóteles: el juez que sabe»). En un segundo bloque aborda la presentación de los tres grandes trágicos en relación con lo que serían sus respectivas adaptaciones del tema trágico (c. VI: «Esquilo y la muerte de la tragedia»; c. VII: «Sófocles: poeta de la desesperación heroica»; c. VIII: «Eurípides, Nietzsche y Sartre»). En el último agrupamiento tendríamos la propia respuesta del autor a la cuestión de la actualidad de la tragedia (c. IX: «Shakespeare y los filósofos»; c. X: «La tragedia hoy»). Precisamente por esta tercera parte comenzaremos nosotros.

Y lo hacemos así, no solo porque sea la confirmación de la tesis principal de Kaufmann frente a George Steiner: «he sostenido que las tragedias sí pueden escribirse hoy en día»; sino porque los temas introductorios, como el origen de la tragedia (que Kaufmann ve en Homero); o el repaso de los grandes trágicos, que le dan pie a ir afrontando otros temas transversales (la relación con la política, con la filosofía de Platón y Aristóteles, la culpa, el destino, la *kátharsis*..., nos han ido apareciendo a lo largo de la primera parte de la tesis. También comenzamos por este repaso del carácter trágico de tres autores modernos y tres obras presuntamente trágicas (Rolf Hochhuth y *El Vicario* de 1963; *Galileo* de Bertold Brecht, 1943; y Williams Styron con *La confesión de Nat Turner*, 1967) porque en esa selección y sus motivos se resume perfectamente la teoría de la tragedia de Kaufmann.

Empezando por la negación de que las tragedias griegas puedan adscribirse a una definición cerrada del género trágico, pues ninguna de ellas cumpliría con todas las características definitorias de dicho género. Efectivamente, como precipitado del estudio desarrollado a lo largo de los nueve capítulos precedentes y de la atención a múltiples

teóricos de la literatura y de la filosofía, Kaufmann se encuentra en condición de recopilar los rasgos de lo verdaderamente trágico frente a lo meramente patético, pues, el último consenso estribaría en que no todos los sufrimientos pueden considerarse trágico:

- Producir temor y piedad (Aristóteles).
- Tener un final infeliz, e incluso, el carácter constitutivo e inevitable del fracaso (el propio Walter Kaufmann).
- Héroe noble, con causa noble y fracaso no menos noble (Aristóteles y toda la concepción trágica medieval e isabelina).
- Conflicto moral (Sidney Hobb, Max Scheler, Sartre)

«Sin embargo, nuestra exploración de las obras griegas y shakespearianas nos aconseja que todos estos puntos de vista tan atractivos tienen que ser abandonados» (*TF* 436). Según Kaufmann —y lo demuestra con referencias a las obras griegas que así lo testifican— la tragedia clásica contaba, quitando *Edipo Rey*, con la inevitabilidad del final catastrófico; la colisión trágica entre el bien y el mal sería un moralismo más propio de los autores franceses del s. XVII, que de los griegos del s. V AdC; y tampoco la nobleza de los grandes personajes trágicos era algo siempre moral o heroico (en Eurípides no suele ser así). En definitiva, «el punto de vista moralista supone, en efecto, que sólo es trágico el sufrimiento filosóficamente interesante y muy similar a unas pocas tragedias griegas». Con lo cual, queda abierta la aceptación de la consideración de trágicos para todo tipo de acontecimientos (él cita el asesinato de Kennedy, la guerra de Vietnam, o las hambrunas de la India). Y con esta consideración, también defendida por Raymond Williams, también queda abierta la posibilidad de las tragedias modernas.

Porque, ante esta universalidad de la posibilidad de lo trágico, los argumentos contrarios van cayendo uno a uno. Empezando por el de la ausencia de los mitos épicos. *Los persas* ejemplifican lo contrario para la antigua tragedia, al tomar el argumento de su propia actualidad política. Y más de peso es que, como ya hemos visto en la primera parte del presente trabajo, la relación del argumento trágico con su fuente mitológica, era más que flexible, y no sólo en el caso de *Las Troyanas* que menciona Kaufmann, sino en la mayoría de las tragedias. Y aunque no lo diga Kaufmann, nosotros sí que creemos en la persistencia de la mitología, bajo nuevos argumentos y supuestos. Tampoco el impedimento del gusto moderno por el éxito del personaje noble o bueno es insuperable, pues dicha preferencia, como ya denunció Aristóteles, también se daba entre los griegos antiguos. Por último, al menos por ahora, estaría el desprestigio en nuestras democracias

modernas, del modelo de noble. Pero las mezquindades y vilezas de muchos de los personajes trágicos, pone en cuestión que esa nobleza sea otra cosa que extracción social, pero no timbre moral.

Además de estas tres dificultades, aparentemente insuperables, para que se dé la tragedia moderna, ya en el c. VI, Walter Kaufmann afrontó otras de no menor calado. Allí, a propósito de Esquilo, hizo repaso de las causas a las que Nietzsche atribuyó la muerte de la tragedia a partir de Sócrates y Eurípides. Además de la ya citada inevitabilidad de la catástrofe, estarían el racionalismo y su compañero inseparable, el optimismo. Pero, Kaufmann atribuye ya a Esquilo la fe en que el desenlace fatal era evitable y, por tanto, que era el más optimista de los tres trágicos griegos, hasta el punto de que su visión del mundo sería, en realidad, anti – trágica. Y, en este punto, Kaufmann es tajante: «La tragedia no ha muerto de optimismo, ni en Atenas, ni en nuestra época: su enfermedad, hasta la muerte, fue y es la desesperación» (TF 259). Porque para Kaufmann, lo que verdaderamente puede oponer la época moderna a la tragedia no es que sea una época anti – trágica por todos los motivos aludidos anteriormente, sino que sienta la tentación de ocultar, negar o huir de la desesperación.

Otra de las cortapisas para la tragedia moderna sería la cuestión de los dioses y la religión, siendo la nuestra una época que, según Nietzsche, ya puede prescindir de ambos. Aquí cita Kaufmann expresamente a Steiner, para el cual, «la tragedia es esta forma de arte que requiere la intolerable carga de la presencia de Dios» Pero, de nuevo, Kaufmann, tiene una lectura particular sobre la aparente religiosidad de Esquilo. En su opinión, su fervor religioso es aparente y habría atacado la tradición politeísta homérica: Zeus queda rematadamente mal en su *Prometeo*; en las *Euménides* contrapondría a Apolos contra Atenea y el terror de las Erinias sería sustituido por las civilizadas y jurídicas Euménides. Y, por lo demás, siempre según Kaufmann, el elemento religioso sería totalmente prescindible también en los otros trágicos, así, en *Edipo rey*, *Antígona* o *Filoctetes*. «La tragedia no requiere ninguna reverencia para con los dioses, y es dudoso que Esquilo la tuviera» (TF 296).

Pero, creo yo, la razón más convincente de Kaufmann para reivindicar la posibilidad y la realidad de la tragedia moderna, está en la dichosa cuestión del género (literario, queremos decir). Y no le falta razón. Por un lado, la lectura de las tragedias griegas demuestra la gran pluralidad de matices que las diferencian entre sí en rasgos esenciales, tan esenciales como que son los que, desde Aristóteles, se han seleccionado



para distinguirlas como tales tragedias. Y no sólo nuestro tiempo, como argumenta Kaufmann, es un tiempo de «géneros mixtos». Pero, tampoco en la antigüedad —y la tragedia es prueba de ello— se dieron los «géneros puros». La épica post – homérica es más épica que homérica por cuanto ya ninguna obra era semejante a la *Iliada* o a la *Odisea*. Y ya hemos ido viendo cómo de Esquilo a Eurípides, e incluso dentro de la obra de cada uno de los tres grandes autores de tragedias, la concepción del género trágico evoluciona, cambia. Aquí es pertinente la sentencia ya citada de Aristóteles, que debieran grabarse sobre la frente todos los críticos que pretenden esa pureza de género: «cuestión diferente es determinar si la tragedia ya ha alcanzado el máximo desarrollo en sus tipos» (*Poet.* 1449a 5). Porque, si ni Aristóteles daba por cerrado el desarrollo de la tragedia, deberíamos preguntarnos por qué estamos tan seguros —o lo está George Steiner— de que, después de Eurípides (o de Shakespeare dirán otros), ya no hay auténtica tragedia. Y, como testigo de cargo, Kaufmann llama a Platón, quien en *El Banquete* pone en boca de Sócrates la equiparación del genio de la tragedia y el genio cómico. Y no es que nos atrevamos, como hace Kaufmann, a tildar a *Alcestes* de comedia negra, pero, en cualquier caso, suscribimos su afirmación de que «hay una línea continua que nos lleva de Esquilo hasta la tragedia griega moderna» (*TF* 477).

Y, sobre estas premisas, en el poster capítulo de su obra sobre la tragedia y la filosofía, Walter Kaufmann comenta, compara y relaciona con todos los argumentos que hasta aquí ha ido desarrollando, las obras ya mencionadas de Hochhut, Brecht y Williams Styron. No consideramos que sea menester detenernos en estos análisis, pero si reseñamos algunas conclusiones que resalten las líneas transversales que ha seguido Kaufmann para elaborar su visión de la tragedia, ahora con los ejemplos de la literatura moderna. En primer lugar, estaría en clara oposición a las tesis de George Steiner, la confirmación de que sí es posible una tragedia «cristiana» moderna, que sería la principal conclusión de su lectura de *El Vicario* de Hochhut, si bien no sería exactamente una tragedia, sino un género mixto que mezcla tragedia, historiografía y propaganda. Y si es posible la tragedia dentro de un paradigma «salvífico» como el judeo – cristiano, lo mismo valdría para las otras variables culturales que cuentan con una propuesta de solución global a la vida y sus sufrimientos, ya sea el socialismo o la fe en el progreso del racionalismo ilustrado. La tragedia siempre sería posible porque el sufrimiento siempre acude a la cita.

Respecto a Brecht y su *Galileo*, Kaufmann coincide tanto con Steiner, como con Raymond Williams sobre la supuesta incompatibilidad con la tragedia, por la vía de la

superación de las emociones, el anti-sentimentalismo, y la renuncia a la *kátharsis*, del teatro de Bertold Brecht. «El rechazo de la tragedia» es el epígrafe que Raymond Williams asigna a su comentario de Brecht<sup>455</sup>. Este rechazo sería el fruto de la voluntad de Brecht de ir más allá de la moralidad establecida que domestica, a través de la compasión, el verdadero horror del sufrimiento sistemático de un mundo injusto. El autor se negaría a entrar en ese juego y usaría su ya famosa tesis del «distanciamiento» para permitir que dicho horror no se vea transmutado por una aparente y efímera simpatía para con las víctimas. Y, así, en la misma *Galileo*, su protagonista comparte la aceptación y la oposición al conocimiento cómplice con el poder. En cuanto a Steiner<sup>456</sup>, juzga que Brecht prescindió de la tragedia (salvo en *Madre coraje*, que le parece tragedia, incompleta, pero real y aplastante) y que la suya sería una tragedia similar a la cristiana (¡lo compara con Paul Claudel!), que Steiner la consideraba «parcial y episódica». Seguro del triunfo final de la justicia del paraíso marxista, el sufrimiento es un derroche tan injusto como inexplicable, «metafísicamente inexplicable». Con que el capitalismo reconociera su extravío, el sufrimiento hallaría la puerta de salida. Y mientras esto ocurre, el poeta nos presenta la realidad para que la contemplemos, nada más.

Más duro, si cabe, con Brecht es Kaufmann. Pero su comentario sobre las sucesivas elaboraciones de *Galileo*, le sirve para resaltar algunas de sus conclusiones sobre la tragedia. En opinión de Kaufmann y en contra de la opción dramaturgica de Brecht, renunciar a las emociones y a la identificación del público con el personaje trágico, lejos de potenciar el efecto transformador del teatro, lo sofoca en un nihilismo que siempre será más continuista con la sociedad y sus patrones ideológicos, que la rebelión emocional. Y cita los ejemplos de *Antígona* o *Edipo rey*, como tratamientos más reivindicativos y movilizadores que la supuesta distancia del espectador liberado de los sentimientos.

El teatro de Brecht es más épico que trágico y a Kaufmann le parece que, comparado con el de Sartre, resulta hasta simplista. En la contraposición entre Aristóteles y Platón, Brecht ha tomado partido por lo que Kaufmann llama el «totalitarismo benévolo» de Platón, la idea de la existencia de un bien y una verdad absolutas, que en su caso parecen ser la del materialismo histórico marxista. Mientras que las tragedias griegas y de Shakespeare siguen arrojando más luz sobre la complejidad y, al mismo tiempo,

---

<sup>455</sup> R. Williams 2014: 221 – 235.

<sup>456</sup> G. Steiner 2001: 250 – 253.

grandeza de lo humano. Hay más humanismo en la tragedia clásica que en el anti - sentimentalismo de Brecht.

Aunque valora negativamente la calidad trágica de *La confesión de Nat Turner* de Williams Styron (1967), Kaufmann defiende que la tragedia no está reñida con una temática alejada del argumentario heroico (las confesiones de un puritano ultra – religioso y reprimido), así como la superación de las delimitaciones de género, pues se trata de una novela. La cuestión de si una novela podía ser trágica ya la habría abordado en el c. 3 («Hacia una nueva poética». Allí deja la posibilidad abierta, si bien reconoce que la novela suele tener una menor concentración de la que es propia a la tragedia. El fundamento hermenéutico de esta libertad transgresora en cuanto al tema y al género, nos lo ofrece el propio Kaufmann en una declaración programática que merece la pena transcribir íntegramente:

No importa que una obra se aleje de la historia. Los autores siempre pretenden alejarse de ella. Tampoco importa si hace que los hombres o mujeres que han vivido hasta hace muy poco sean atractivos o no lo sean. Desde un punto de vista estético «lo que importa es la obra», cómo funciona, cómo nos afecta y si resiste el paso del tiempo. Pero la dimensión artística no puede separarse de la dimensión histórica ni de la dimensión filosófica. La respuesta de quienes no entienden la obra —al nivel más vulgar; por ejemplo, el de los que no comprenden la lengua— importa menos que la respuesta de quienes la comprenden. Y hay innumerables niveles de comprensión. Algún conocimiento histórico es necesario e indispensable. Conocimientos históricos adicionales pueden ayudarnos a comprender más. Y los comentarios de una obra que no tengan en cuenta la dimensión filosófica de la misma, pueden llegar a ser muy superficiales y perder muchos aspectos significativos de la obra (TF 514).

Sobre esta base interpretativa la poética trágica de Kaufmann se alinea con una visión sumamente versátil de lo trágico. Recapitulemos: no tiene por qué darse siempre un final catastrófico; ni una colisión frontal entre dos posturas morales irreconciliables; puede darse también bajo la forma de la novela; no exige que sea una temática alejada en el tiempo, ni que afecte solo a personajes extraordinarios... lo que cuenta es que aparece la realidad del sufrimiento y es tratada de tal manera que los lectores o espectadores pueden sentirla como propia. Para Kaufmann es intrínseca a la tragedia la implicación existencial. Con la tragedia, el arte permite salir del cielo platónico para enfrentarse a la realidad de las personas de carne y hueso, que son las que sufren. En definitiva, después de sopesar múltiples componentes del ejercicio trágico, en una relación siempre inestable y asimétrica entre ellos, sin que pueda recabarse ningún caso en el que se den todos de manera dogmática, concluye Kaufmann que «el rasgo más distintivo y universal de la

tragedia griega era que el inmenso y sobrecogedor sufrimiento estaba representado sobre el escenario... sentimos que toda la existencia es agonía y terror» (TF 474).

### **b. Los filósofos a propósito de Shakespeare y de la tragedia**

Ya hemos dicho que el método de Kaufmann, más que sistemático es como los glaciales, que a su avance lo van arrastrando todo. Como pasara en los primeros capítulos con los grandes trágicos, la exposición de lo trágico y las tragedias de Shakespeare (capítulo IX), le dan motivo para hacer otro repaso a diferentes posturas filosóficas sobre la tragedia motivadas por la lectura del dramaturgo isabelino: Aristóteles, Hegel, Hume, Schopenhauer y Max Scheler. De Hume la opinión de Kaufmann sobre la filosofía de la tragedia de Hume ya hemos hablado al comienzo de esta segunda parte, así que ahora lo omitimos. Pero, antes de los filósofos, reparemos en el propio Shakespeare.

Kaufmann no le ve pegas que mitiguen el verdadero carácter trágico de sus obras. George Steiner, que tampoco tiene reparos en reconocer que toda la tradición trágica posterior tendría el corazón partido entre el modelo clásico griego y la tragedia inglesa isabelina, sin embargo, sí tiene alguna que otra objeción. Si bien, Shakespeare supuso un auténtico rival, tanto en la forma como en la ejecución, para la antigua progenie trágica griega, su teatro estaba condicionado por las demandas del público que exigía una mescolanza de emociones, tipos y valores; además, su propio genio le conducía a un modelo de teatro abierto en el que todo cabía, lo real y lo ficticio, lo noble y lo vulgar, lo trágico y lo cómico; y formalmente estaba todavía bajo el peso de la herencia medieval... vaya, que hasta la propia influencia del teatro de Shakespeare en la formación del gusto literario implica la influencia de su propio modelo dramático abierto, que nos condiciona para juzgar al resto de autores, obras y épocas literarias. Así las cosas, no es que Steiner diga lisa y llanamente que Shakespeare no es trágico, «pero» huyó premeditadamente del influjo helénico<sup>457</sup> y, por tanto, su tragedia es otra cosa. No obstante, Steiner pone los límites de la existencia de la tragedia entre la antigüedad y la época de Shakespeare y Racine, después, «la voz trágica se empaña o calla en el teatro»

Kaufmann habla, sin empacho, de «Shakespeare y los griegos» y viceversa. Y trata a costa de ambos de los filósofos que se refieren a ellos para tratar lo trágico, del mismo modo que Aristóteles y Platón se ocuparon de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Pero,

---

<sup>457</sup> Kaufmann aduce, con la autoridad de varias referencias de la época y estudios posteriores, que, probablemente, Shakespeare no conocía directamente ningún autor trágico griego, lo cual no le parecerá impedimento para equiparlo, también autorizado por el contraste con los criterios aristotélicos, con ellos.

con la misma libertad dice que eso no supone que no pueda hablarse de las tragedias de Ibsen o Strindber, como ya hemos visto que él hace en su último capítulo a propósito de otros autores contemporáneos. Lo que pasa es que, y ya lo viene diciendo Kaufmann a lo largo de toda su obra, hay diferentes tipos de tragedias y no hay ninguna tragedia que por sí sola pueda ser testigo de todos esos tipos.

En cuanto a las tragedias *shakespearianas* Kaufmann asume nueve: *Romeo y Julieta*, *Julio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano* y *Timón de Atenas*. Él todavía añadiría dos dramas históricos: *Ricardo III* y *Ricardo II*. Y de todas ellas destacarían como obras maestras *El rey Lear*, *Macbeth* y *Hamlet*.

#### *Aristóteles y Shakespeare*

Como viene dicho, Kaufmann comienza *Tragedia y filosofía* con Platón y Aristóteles. Al estagirita le dedica el capítulo II: «Aristóteles, el juez que sabe». De Platón no habla a propósito de Shakespeare y nosotros hablaremos cuando fijemos la posición del propio Kaufmann sobre la tragedia, algo que también hace a lo largo de toda la obra, pero que de manera explícita ocupa el capítulo III, «Hacia una nueva poética».

A pesar de que la *Poética* sea sumamente «afilosófica», sus quince secciones dedicadas a la tragedia constituyen la principal influencia sobre toda la crítica sobre ella. Su tono es «autoritario», elaborada a base de sentencias, la *Poética* no desarrolla teorías ni discusiones respecto a la tragedia, dando lugar a un escolasticismo que la reinterpreto, pero nunca se atrevió a contradecirla por la carga de autoridad que tenía su autor (aquí vendría bien releer las páginas que Kaufmann dedica al *Galileo* de Brecht, pues, en realidad, la gran revolución cultural y filosófica del científico autor del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, fue cuestionar el principio de autoridad).

Por esa falta interna de discusión es por lo que la *Poética* puede parecer poco filosófica y por lo que, sin embargo, Kaufmann la compara con otras obras filosóficas que han tenido también mucha influencia en la reflexión sobre la tragedia: la de Platón, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y los trabajos de Hegel. Y, sin embargo, eso no quiere decir que la *Poética* no tenga nada de filosófica. Pero, desde luego no será porque Aristóteles busque fijar las concepciones antropológicas, metafísicas o morales de la tragedia, pues su perspectiva es más formalista, pero «no es un modelo no de lo que la filosofía debería ser, pero sí de lo que la filosofía ha sido. Porque, como les ocurre a las

tragedias, que no todas son la misma cosas, también la filosofía ha sido cosas muy diferentes. Y es precisamente su contundente concisión la que nos muestra que la filosofía puede ser otra cosa, como le ocurriera también a Nietzsche con su primera obra.

A diferencia de muchos filósofos, que citan la *Poética*, se apoyan en ella o la rebaten, pero no la estudian con detalle, Kaufmann hace una exposición de lo que dice, cómo lo dice y lo que nos hace decir Aristóteles. Solo por esto, ya merecería esta obra de Kaufmann una mayor consideración en el estudio de la tragedia. En concreto, se limitará a comentar la definición de tragedia que nos brinda la *Poética* (capítulo 6, 1449b) y que Aristóteles desarrollará a lo largo de los capítulos del 6 al 15. Definición que, según Kaufmann

Aristóteles nunca la discute, sino que considera las definiciones rivales mientras busca establecer la suya propia, ni tampoco la relaciona con alguna visión del mundo en particular, una visión trágica, o con algún sentido trágico de la vida. Su manera de hacer es sobria, tersa y dogmática, y además no es filosófica, tanto en el sentido popular como académico de la palabra (TF 95).

Kaufmann desarrolla su comentario sobre la *Poética* en orden a dialogar con los siguientes conceptos aristotélicos sobre la tragedia: la *mimesis* (§9); *spoudaios* o la nobleza o bondad del tema tratado (§10); *éleos* y *fóbos*, que él prefiere traducir como «humanidad» (*ruth* en inglés; aunque nosotros prefiramos, piedad, en consonancia con al *pietas* latina) y terror; la *kátharsis* (§12); el espectáculo y el pensamiento (*diánoia*) (§13); el argumento como elemento principal de la concepción aristotélica de la tragedia (§14); *hamartía* e *hybris* como posibles factores desencadenante del argumento trágico (§15); para terminar con la cuestión del «final feliz» frente al desenlace fatal (§16).

( $\alpha$ ) *Mimesis*. La tragedia, como todo el arte, es imitación. La concepción del arte como *mimesis* proviene ya de Platón. Pero, Aristóteles precisa que, en el caso de la tragedia se trata de la «imitación de una acción», por lo cual no es mera imitación. Pues en cuanto imitación de una acción, se identifica más con «hacer creer», con la pretensión de que algo significa otra cosa, que con un mero doble o copia. El poeta no se implica en la imitación, no simula nada. Tragedia y comedia imitan, pero lo hacen de acciones referidas a gente y temas muy diferentes, es el punto de vista en la imitación lo que diferencia a ambos géneros. Pero, y esto vale para comprender el sentido crítico de Kaufmann: «Aristóteles está lejos de ser infalible, y sus juicios, tanto en estética como en asuntos científicos, son bastantes inciertos» (TF 80). Por eso, el autor cree que, si Aristóteles fue más lejos que Platón en su interpretación de la tragedia, es cosa nuestra ir también más

lejos que Aristóteles, y así hay que entender el diálogo que Kaufmann establece con las ideas de la *Poética*, partiendo, eso sí, de su texto y no solo de nuestro interés filosófico.

Conviene aquí precisar que, cuando habla de tragedia, Aristóteles está pensando sobre todo en Sófocles y Eurípides, y como mucho, sus continuadores, pero, en cualquier caso, solo a partir de que la tragedia encontrara su «verdadera naturaleza» (*Poet.* 1449a 15)<sup>458</sup>, algo que parece no ocurrió sino después de Esquilo y la incorporación del tercer actor.

(β) *Spoudaios*. La tragedia, que es imitación de una acción, lo es de una «acción buena». Como ya ocurriera con *mímesis*, a Kaufmann le parece que la traducción de *spoudaios* por «buena», no es una buena traducción (y así le va a ocurrir con casi todos los otros términos implicados en la definición aristotélica de la tragedia). Hay una indefinición en los traductores, unos traducen *spoudaios* como «bueno» o «mejor», y otros como «serio» o «algo a ser tomado en serio», incluso, «noble». Esta amplitud de significados ayuda a comprender también la dificultad para traducir *mímesis* como mera imitación, pues el contenido de la acción a imitar está pidiendo algo más que una mera reduplicación. Y es que, como apunta la revisión más actual del concepto, más que imitación, *mímesis* debería traducirse como «representación». En esta línea el interesante artículo de Iker Martínez Fernández, «Imitatio e intertextualidad»<sup>459</sup>. Kaufmann toma partido, e interpreta que la imitación de una acción «noble» significa que se trata de acciones verosímiles, «del algo que *podría* pasar y que es de importancia universal».

(γ) *Éleos* y *phóbos*. Después de una alusión al verdadero sentido de la afirmación aristotélica de que la acción imitada debe ser una acción completa, es decir que tenga comienzo, desarrollo y desenlace, no que sea más o menos larga, ni que transcurra en una determinada unidad de tiempo, afronta la cuestión de esencial de lo que caracteriza esa acción como algo verdaderamente trágico: tiene que suscitar *éleos* y *phóbos*. Aquí, la discrepancia en la traducción de los términos, todavía es más enconada. Tradicionalmente se han traducido como «piedad» o «compasión» y «miedo». Como ya hemos visto, en su opinión, *éleos* significaría más bien lo que en inglés se traduce por el término *ruth*, humanidad, algo que implica una simpatía o implicación del espectador mucho más directa y decisiva que la compasión. Y tampoco «miedo» o «temor» reproducen bien el

---

<sup>458</sup> O su propio fin, *telos*, que bien pudiera referirse al tipo más logrado de tragedia, de los cuatro señalados por Aristóteles (1456a); o bien a la consecución satisfactoria de sus seis elementos constitutivos (1450a). Vid. S. Mas, en Aristóteles, *Poética* (2004) n.45, 73-74.

<sup>459</sup> Iker Martínez Fernández, «Imitatio e intertextualidad», Ricardo Gutiérrez Aguilar (coord.) *Ser y deber (de) ser en lo público* 2017: 285 – 305.

sentimiento profundo que infunden las acciones terribles que les acontecen a los sujetos trágico. Kaufmann apuesta directamente por «terror» o algo a medio camino entre el miedo y terror. Si uno ha leído la novela de Dann Simons, *The Terror* (2007), o incluso visto la serie del mismo título dirigida por Ridley Scott (2017), podrá comprender mejor y coincidir con Kaufmann en la traducción que él propone. Se trata de algo que, como en el caso de *éleos* y por la «simpatía» que supone, te afecta directamente, es sobrecogedor y que, a pesar de la definición de Aristóteles («un tipo de dolor provocado por la visión de un mal, mortal o penoso que tiene lugar a una persona que no lo merece; un mal que podría caer sobre nosotros o nuestros amigos, y que está a punto de ocurrir») está más allá de nuestra opinión sobre la catadura moral de los personajes. Por todo ello, cualquier obra de teatro que nos despierte estas respuestas emocionales, podrían reivindicar la denominación de origen de tragedia.

(δ) *Kátharsis*. El efecto de la tragedia, según Aristóteles es «la purificación», «la purgación» de las mismas emociones que produce, esto es, del terror y la humanidad. Acudiendo a la *Política* (231) se podría demostrar que Aristóteles, en realidad, no ve con buenos ojos que las personas sientas esas emociones y las explica por la *kátharsis* y cierto alivio placentero, como si fuera una debilidad tenerlas, una «sensiblería». También en esto hay desacuerdo con Aristóteles. Pero, en la *Poética* no aparece tal valoración peyorativa de las emociones. Aquí, frente a la idea platónica de las emociones como corrupción de la recta y preferible sobriedad en la compostura, Aristóteles estará más por el efecto liberador, que sería el verdadero sentido de la *kátharsis*. Y con esta interpretación sí estaría de acuerdo Kaufmann, que además la califica (en línea con lo que vimos decía también Martha Nussbaum) como «medicina»: «Platón habló de la poesía de manera poética; Aristóteles habló de ella más bien como un médico». Al autor le parece que se trata de una de las ideas más sugestivas de la *Poética*.

(ε) *Espectáculo, música y pensamiento*. Como ya vimos en la primera parte de la tesis, Aristóteles consideraba seis elementos constitutivos de la tragedia: el argumento (*mythos*), los personajes (*ethei*), la dicción (*lexis*), el pensamiento (*dianoia*), el espectáculo (*opsis*) y la música (*melopoiia*). Ya ha aparecido tres de ellos a cuenta de la definición aristotélica de la tragedia y ahora se dispone a hacerlo de los otros tres. De la música dice, y con razón, que apenas se dice nada de ella en la *Poética*. Y, respecto al pensamiento, le parece a nuestro autor que se trata del mayor fracaso explicativo de su obra. Aristóteles se refiere al pensamiento de los personajes e ignora el de los autores de



las obras trágicas. En cuanto al espectáculo, se trataría de la producción y Aristóteles se atreve a afirmar que no se trata tanto de la poesía o la representación de los actores sino de otros efectos, más propios de la producción. Esto podría deberse a que Aristóteles se está fijando más en los textos de las tragedias, en su lectura, con una perspectiva más del filósofo que las estudia que del espectador que las contempla. Y con todo, también aquí Aristóteles, explicita que el espectáculo trágico «remueve las emociones», que en definitiva era lo que se trataba. Aquí, Kaufmann nos advierte que nuestra sensibilidad de espectadores y lectores está muy marcada por el cine, en el que sobresale la actuación sobre el guion y la dirección. Bueno, de eso se podría hablar mucho y habría opiniones para todos los gustos, aunque las zanjaría de un plumazo quien dijera que, tal vez hoy, no es el cine el que dicta la educación estética, sino las series televisivas. Pero este es otro cantar.

(ζ) *Argumento y personajes.* Llegamos al que Aristóteles considera el principal elemento de la tragedia, su *arché* y *psyché* (su principio y alma), el *mythos*. Ya se encarga Kaufmann de advertirnos de que no se trata del mito sin más. Se trata de lo que el autor hace con esa historia que le sirve de argumento. También hemos visto en la primera parte la relación tan flexible que los autores de las tragedias tenían con los mitos que, en la mayoría de los casos, les suministraban los argumentos. Pero, Aristóteles no acaba de explicar por qué es tan importante el argumento, nos reenvía a la *Retórica* y a lo largo de la *Poética* señala solo algunos procedimientos que conformarían el argumento, así, la correcta ordenación de los sucesos o episodios, como se hace magistralmente en *Edipo rey*. O los reconocimientos (*anagnórisis*) de cosas, acciones o personas. Pero, también están los cambios de suerte, de buena a mala y viceversa. Estos cambios pasan de dos a cuatro si distinguimos la catadura moral buena o mala del personaje que experimenta el cambio. Para Aristóteles, el menos trágico sería el caso de los perversos a los que les sonríe la suerte y el mejor cambio es que el malvado vaya de mejor a peor. Los argumentos pueden ser simples y complejos (contra la pretendida exigencia aristotélica de la unidad de argumento), si bien, él prefiere los complejos. Para todos estos casos, Kaufmann da sobradas muestras de su conocimiento directo de las tragedias y va poniendo ejemplos que le sirven, *again*, para insistir que nunca se dan en una sola tragedia todos los elementos que Aristóteles reclama para su correcta composición, o al menos para lograr su máxima calidad trágica. Y siendo tan importante el argumento, como ya ocurriera con

el pensamiento, es inseparable de los personajes, si bien la caracterización de estos es secundaria respecto a la composición de un buen argumento.

(*η*) *Hamartía e Hybris*. Aristóteles llega a la *hamartía* dentro del cuarto caso de los argumentos posibles, el de un personaje intermedio, ni virtuoso, ni perverso, que pasa de la felicidad a la desgracia, precisamente por la *hamartía*. De nuevo, Kaufmann tiene que precisar la traducción más correcta de este término. El significado, según varios autores, se debate entre «imperfección» (debilidad moral, de carácter o intelectual), «falta», «error»... pero hay tres precisiones que pueden ayudar a aclarar este nuevo entuerto léxico: que Aristóteles usa muy poco este término y lo explica todavía menos; que ambos significados —defecto y error— eran magnitudes inseparables para los griegos; y que lo importante de su uso en la *Poética* estriba en la información de que «los héroes de las grandes tragedias no se destacan ni por sus virtudes, ni por sus vicios» (TF 112). Respecto a la *hybris* que, por cierto, no se menciona como tal nunca en la *Poética*, hay que tener también en cuenta que, para los griegos y la tradicional moral heroica homérica, el orgullo no se consideraba defecto en sí mismo, sino un ingrediente consustancial al heroísmo. Pero, además, tampoco su traducción como orgullo (en el sentido que le da la tradición cristiana) o arrogancia es la más correcta. Se trata de un desenfreno, de la pérdida de control, de la acción que se desboca más allá de los límites tolerables. Kaufmann pone el ejemplo de la acción de los persas en la invasión de Grecia, tal y como la describe el espectro de Darío (*Los persas* 489ss). Para comprender mejor el sentido de *hybris* hay que contraponerla a la justicia (*diké*) y la templanza o autocontrol (*sofrosyne*). Y, en cualquier caso, no es un valor moral, sino la actitud o caracterización de una acción. Por eso, hoy no se traduce *hybris* por orgullo sino por la acción misma: crimen, ultraje... Es muy esclarecedor el repaso que Kaufmann hace del uso de *hybris* en las propias tragedias.

(*ι*) *Final feliz*. Steiner, contra cuya obra *La muerte de la tragedia* se posiciona Kaufmann, había dado por buena la idea de que la tragedia parte del hecho de la catástrofe. Con ello, pretendía ser fiel a la *Poética*, pero esa interpretación es solo una hipótesis y Kaufmann la desmiente. Lo que parece claro «es que Aristóteles en ningún caso se adhiere a lo que podríamos llamar una ‘visión trágica del mundo’» (TF 123). Ya hemos visto que, por lo menos él consideraba cuatro argumentos diferentes que suponían, igualmente, desenlaces diferentes. Aquí, como en otros lugares, las tesis de Aristóteles se contradicen. Al final del c.13 (1453a 30-35) apuesta por el final catastrófico como el mejor. Y en los tipos de argumentos ya vistos, del c.14 se decanta por los finales felices y esa sería su verdadera

preferencia, que es por lo que salva a Eurípides como el autor más trágico. Kaufmann repasa la opinión de varios autores sobre esta flagrante contradicción y se decanta, en la línea de lo que para él mismo es la tragedia, por salvaguardar la producción de *éleos* y *phobos* como la verdadera seña de identidad de la tragedia, por encima de visiones trágicas de la vida. Esta concepción teleológica le cuadra tanto a Aristóteles, como a Kaufmann que está más interesado en el sentido final de la tragedia y su rédito humanizador que en los aspectos formales. Dicho lo cual, Aristóteles sí que se preocupó de los aspectos formales, de hecho, esa sería su perspectiva sobre la tragedia en la *Poética*, con la que inaugura un nuevo saber que dará mucho de sí, la rama propiamente literaria de la crítica literaria, lo que sería la ciencia poética.

En cuanto a Aristóteles y Shakespeare, no es poca cosa que afirme Kaufmann: «Todas las tragedias de Shakespeare producen temor y piedad», sentencia Kaufmann. Sobre todo, *Hamlet* y *El rey Lear*. Y aunque el autor inglés no cumple siempre con las seis características que Aristóteles prescribiera para la tragedia en su *Poética*, solo por la presentación de los personajes y la calidad poética, está a la altura de los griegos. Si bien Aristóteles prefería el final feliz, el final catastrófico es una constante de las tragedias de Shakespeare. En el caso del reconocimiento, estaría presente si ampliamos este concepto más allá de hijos y padres. El resultado no es inevitable, sino que se debe a errores de juicio. En cuanto a la *hamartía*, ya resulta difícil aplicarla con los criterios de Aristóteles, pero, sorprendentemente, se entiende mejor a partir de Shakespeare: todos sus personajes, cuya construcción es más profunda y matizada de lo que lo eran en la tragedia griega, adolecen de una culpa que contrasta con su nobleza, la ambición en *Macbeth*, los celos de *Otelo*, la indecisión de *Hamlet*, *Coriolano* es demasiado orgulloso, *Ricardo II* resulta blando y, no sé bien si esto es sorna, *Antonio y Cleopatra* ;demasiado enamorados! Pero, el caso es que tuvo que llegar Shakespeare para que este criterio aristotélico de la tragedia tuviera mejor aplicación y comprensión. Y, sin embargo, esta *hamartía* se complementa con el efecto de la identificación del público con ellos, algo que Shakespeare lograba con notable maestría, porque sabía insertar los defectos de los personajes con el conjunto de sus perfiles, siempre más complejos que la exclusividad del peso de la culpa, porque ellos son y todos somos, como cita Kaufmann de *Lear* (III, 2): «hombres contra los cuales se ha pecado más de lo que ellos han pecado».

A partir de este repaso, se atreve Kaufmann a pronunciar un veredicto de preferencia aristotélica sobre las tragedias de Shakespeare: *Macbeth* sería la que hubiera

preferido Aristóteles, porque su argumento es más unitario, frente a los argumentos con dos centros de atención que abundan en su obra.

*Hegel acerca de Shakespeare*

Lo que diga Kaufmann sobre Hegel viene avalado por haberlo estudiado a fondo. Es autor de una de las monografías sobre Hegel que más difusión tuvieron entre nosotros. Por esa introducción general a Hegel, sabemos que para él fue decisiva la lectura de *Ifigenia* de Goethe. Pero, también nos informa Kaufmann de que, siendo asiduo a la lectura de los clásicos, de Sófocles y Eurípides, la tragedia de la que más se ocupó, fue *Antígona*, hasta el punto de que «a lo largo de toda la vida permaneció constante su entusiasmo por la sublimidad y gracia del *pathos* ético en esta tragedia»<sup>460</sup>. Pero, Hegel mirará a los griegos siempre con ojos alemanes educados en la escuela de Lessing y Winckelmann y, sobre todo, de Goethe.

De hecho, el capítulo dedicado a la moralidad (*sittlichkeit*) de la *Fenomenología del Espíritu*, se centra casi en *Antígona*. Kaufmann da importancia al detalle de que, fuera de los nombres de filósofos y personajes históricos, las únicas figuras literarias que Hegel menciona por su nombre en esta obra, sean Hamlet y *Antígona*. Es cierto que la perspectiva de Hegel respecto a *Antígona* y la moralidad, se centra en cuestiones que no son filológicamente demostrables: el amor de los hermanos y la consustancial moralidad femenina, consideraciones que él piensa representan la concepción clásica griega, extremo que podría contradecirse con ejemplos de otras tragedias del propio Sófocles, e incluso dentro de la misma *Antígona*. Pero, más importante si cabe, es que la influencia de la tragedia en Hegel, influyó en su concepción de la moralidad, evitando que ésta se convirtiera en un absoluto que regía toda la realidad ética humana. La tragedia le había hecho comprender que, limitando el sentido rector de la *moralidad*, se dan de manera inevitable, sobre todo en los momentos de cambio, «conflictos trágicos» que desbordaban la seguridad de las tradiciones y de las normas asumidas como parte de la *moralidad*.

En capítulo dedicado a Sófocles (c. VII, § 42 – 43) de *Tragedia y filosofía*, Kaufmann resume la teoría de Hegel sobre la tragedia. Lo hace aquí, porque Hegel, en efecto se centra sobre todo en *Antígona*, aunque con conocimiento de causa, Kaufmann también dirá que, en realidad, Hegel, en lugar de apoyar en Sófocles, como hizo Aristóteles, toda su visión de la tragedia, también se fijó especialmente en Esquilo. De

---

<sup>460</sup> W. Kaufmann, *Hegel*, 1985: 32.

hecho, según nuestro autor, «el poeta trágico cuya visión del mundo se parecía más a la de Hegel fue Esquilo» (TF 310). Y ello, porque el más viejo de los tres grandes trágicos, representaba en sus obras actitudes enfrentadas y personajes rivales que las defendían, y nos brinda un verso de Esquilo que bien podría ser la definición misma del conflicto trágico: «Ares con Ares luchará; la justicia con la justicia» (*Coéforas* 461:). Por eso pone de ejemplo *Prometeo* y la *Orestíada*, pero también se podría ver en *Las suplicantes* o en *Los Siete contra Tebas*. Aquí, y lo hace a lo largo de toda esta obra, Kaufmann aprovecha, una vez más, para recordarnos que todas las tragedias no eran iguales, ni tampoco la colisión trágica es central en todas las tragedias de Sófocles. Por eso mismo, reivindicando un sentido más histórico que el gastado por Hegel, Kaufmann nos previene de hablar de una manera absoluta o cerrada de «toda la tragedia» o del «hecho esencialmente trágico».

Hechas estas precisiones, dos serían las principales contribuciones de Hegel a la comprensión de la tragedia. Por un lado, el ya citado «conflicto trágico», que supone, en definitiva, la interpretación dialéctica del ser de la tragedia. Y, por otro lado, la idea del sufrimiento trágico, ligado a la responsabilidad culpable del héroe. Hegel habría superpuesto la centralidad de la *colisión trágica* sobre el protagonismo del héroe. Dicha colisión no es maniquea, no es unívoca, entre el bien y el mal, entre la razón y la sin – razón, sino que supone la existencia de razones en ambos extremos de la polaridad, algo así como en la famosa serie de televisión, *Juego de tronos*, que todos los personajes y todas las posturas tienen sus propias razones. Vamos, como la vida misma y la imprescindible ambigüedad de los dilemas morales.

La negación de esta idea de Hegel por algunos de sus comentaristas, la relaciona Kaufmann con varias causas posibles, empezando por el rechazo a considerar la dimensión filosófica de Sófocles, así como el abandono de la visión del autor de *Antígona* como un hombre feliz que para nada quería inquietar la tranquilidad de sus destinatarios, en lugar de reconocer en sus obras una visión aterradora de la vida, extremo pesimista sobre Sófocles, con el que tampoco el propio Kaufmann comulga. Kaufmann relea *Antígona* para demostrar que su argumento brinda el ejemplo perfecto para la colisión trágica entre razones parciales, sin necesidad de estar completamente de acuerdo con Creonte, postura criminalizada por la unanimidad de los críticos.

Respecto a la causa del sufrimiento trágico, que es también el tema de la *hamartía* o culpa trágica, frente al predominio del destino y la inevitabilidad del fatal desenlace,

Hegel es partidario de la responsabilidad de los personajes. Por encima de las circunstancias externas, citando la *Estética*, Hegel estaría a favor de otorgarle todo el peso del sufrimiento a los actos de los individuos y, por lo tanto, cargar la consecuencias a la cuenta de la responsabilidad del héroe. De nuevo, el buen lector de las tragedias que es Kaufmann, nos señala que esa visión sería solo aplicable a algunas tragedias, las construidas sobre la estructura de la colisión trágica, como sería el caso de *Las Coéforas*, *Prometeo*, *Hipólito*, *Las Bacantes* y *Antígona*. De esta segunda línea de interpretación hegeliana de la tragedia, Kaufmann subraya que, aunque discutible, sirve para profundizar y precisar el concepto de *harmartía*.

Habría que distinguir entre *culpa trágica* y *falta moral*, puede haber la una sin la otra, como pueden darse las dos, pero, aunque sean diferentes, en ambos casos puede seguir defendiéndose la idea de la responsabilidad y la vinculación de las consecuencias con los actos. A este respecto, Kaufmann cita de manera esclarecedora pasajes de la *Filosofía del derecho* de Hegel, en el sentido de que las figuras antiguas, como las de la épica de Homero o los héroes de la tragedia, se configuraban de un modo completo, de manera que se atribuyeran la responsabilidad de sus acciones más allá del sentido de culpa. La idea de la falta moral no se ignoraba, pero no era imprescindible para asumir la plena responsabilidad, para sentirse «dueño de sus actos». A uno se le viene a las mientes aquella frase de don Quijote que tanto dará que hablar a Unamuno: «Yo sé quién soy»<sup>461</sup>.

En el capítulo IX, el dedicado a Shakespeare, aunque la idea central de Hegel sobre lo trágico, la del conflicto trágico o la colisión de razones enfrentadas, cuadre bien con las tragedias griegas, también se podría aplicar a Shakespeare. Hegel, que ha estudiado en sus lecciones de estética la tragedia griega y luego las ha comparado con la tragedia moderna, vamos, con Shakespeare, insiste en que, frente a esos personajes de la antigüedad con una individualidad conformada por un «sentimiento ético completo», los personajes de la tragedia moderna, pertenecen a un mundo más diferenciado y catalizan más todas las pasiones como efectos del carácter del personaje. De hecho, afirmará que los grandes maestros en la descripción de los personajes son los autores ingleses y, sobre todo, Shakespeare, de quien diría: «Este curso y progresión de una gran alma, su

---

<sup>461</sup> Pertenece esta expresión al c. V de la Primera Parte del *Quijote* y don Miguel de Unamuno la comenta en su *Vida de don Quijote y Sancho*, 1966: 37 -40. Y ahí dice Unamuno algo que bien podría aclarar esta idea hegeliana sobre el carácter «inconsútil» del heroísmo antiguo: « ‘¡Yo sé quién soy!’ —dice el héroe, porque su heroísmo le hace conocerse a sí propio. Puede el héroe decir ‘yo sé quién soy’, y en esto estriba su fuerza y su desgracia a la vez» *Ibid.* 38.

desarrollo interno, la descripción de su lucha autodestructiva contra las circunstancias, condiciones y consecuencias, es el mayor contenido de las tragedias más interesantes de Shakespeare»<sup>462</sup>. Como también sobresalen los británicos en la adaptación de los personajes históricos. Mientras que los franceses e italianos harían de los personajes tipificaciones de determinadas pasiones y fallarían en cuanto a la verosimilitud histórica.

Kaufmann solo menciona que Hegel hace «una breve y general caracterización» de la tragedia española. Y tan breve, pero veámoslo nosotros directamente. Hegel dice: «Principalmente los españoles han desarrollado en su poesía dramática esta casuística de la reflexión sobre puntos de honor y la has puesto como razonamiento en boca de sus héroes de honor»<sup>463</sup>. El honor personal también cualificaría el modo de la poesía española para tratar del amor. Y, de nuevo, cuando aborda la relación de la obra dramática con el público, Hegel opina que el teatro de los españoles, en sentido contrario al de Shakespeare, no capta bien la participación del público por el modo en que «tratan una y otra vez el motivo del honor personal con una abstracción de sutileza y consecuencia cuya crueldad ofende profundísimamente nuestra representación (*Vorstellung*)»<sup>464</sup>. Cita como ejemplos tres obras de Calderón: *A secreto agravio, secreta venganza*; *El médico de su honra* y *El príncipe constante*. De esta última dice que le perjudica también «su principio rígida y abstractamente católico».

Y, más adelante, dentro de la caracterización de la tragedia moderna (o romántica que la llama indistintamente Hegel), a cuenta del lugar central que en ella tiene la subjetividad de los sufrimientos y pasiones, para cualificar el tipo de individualidad, frente al carácter más universal de la misma, relacionado con los derechos humanos y la mejora del mundo en el Schiller juvenil, dice que, en «esos héroes españoles del honor y del amor el contenido de su fin es en y para sí de índole tan subjetiva que los derechos y deberes del mismo pueden inmediatamente coincidir con los propios deseos del corazón»<sup>465</sup>. Por lo demás, a Calderón lo cita más por cuestiones formales que del contenido y el sentido propio de su dramaturgia trágica.

En cuanto a la valoración general de las opiniones de Hegel sobre la tragedia, ya queda dicho que para Kaufmann no constituyen una teoría, sino una suma de opiniones: «Las valoraciones detalladas de los comentarios, generalmente muy sensibles, de Hegel,

---

<sup>462</sup> G. F. Hegel, *Werke* 570 – 572, cfr. W. Kaufmann, *TF* 424.

<sup>463</sup> G. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* 1989: 412.

<sup>464</sup> *Ibid.* 843.

<sup>465</sup> *Ibid.* 875

tanto sobre Shakespeare como sobre otras obras, sirve de muy poco puesto que simplemente son observaciones incidentales» (TF 426). Sin embargo, valora muy positivamente su amplia información literaria y, sobre todo, el respeto que presta a la tragedia misma sin intentar forzarla para que convenga con sus propias tesis, «sino que combinó sus amplios conocimientos y su visión profunda con tendencias pluralistas» Tal vez, como fruto de esta orientación «pluralista», Kaufmann también pondera de Hegel que haya sabido ver que muchas de las obras consideradas tragedias no lo son, de ahí, la existencia de formas intermedias entre la tragedia y la comedia. En definitiva, a Kaufmann la parece que Hegel estuvo más cerca de los clásicos griegos que muchos críticos que, sin embargo, le reprochaban falta de sensibilidad con la tragedia.

#### *Schopenhauer antes de Nietzsche*

Fue Schopenhauer quien habría marcado en Nietzsche, y bien que se arrepintió de ello, los parámetros de optimismo y pesimismo para encuadrar filosófica y vitalmente la tragedia. Parámetros que Kaufmann reencuentra en la tesis de «algunos» sobre la muerte de la tragedia. Nosotros ya sabemos que entre esos «algunos» se refiere a Steiner. Entre otros y como otros muchos, Goethe influyó sobre su concepción trágica. También acusa recibo de la influencia del budismo, con el que compartiría la visión trágica de la vida, marcada por la realidad universal del sufrimiento, aunque antes esa constante el budismo y la tragedia representen respuestas contrarias. Como Hume y Hegel, y a diferencia de Nietzsche consideró a Shakespeare de manera pareja que a los clásicos griegos. Es más, llegará a la conclusión de que la tragedia moderna, Shakespeare, es superior a la griega. Lo cual, podría ser cierto en lo que se refiere a equiparar la tragedia con la desesperación. En cualquier caso, para Kaufmann, las ideas de Schopenhauer, expuestas en unas pocas páginas de *El mundo como voluntad y representación* (1819 y 1844), no constituyen una auténtica teoría de la tragedia.

Sabemos que Schopenhauer leyó a Calderón de la Barca y en el segundo volumen de la segunda edición de su obra maestra, una cita suya de *La vida es sueño*, del soliloquio inicial de Segismundo, ilustra lo que sería para él el verdadero sentido de la tragedia: *Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido*. (cfr. TF 433). No hay justicia poética que pueda explicar la naturaleza de la tragedia, porque su naturaleza es esa consustancial falta de un sentido positivo intrínseco la hecho de vivir. En el volumen primero, cuando habla del origen de la catástrofe trágica y de la posibilidad de que sea la maldad de los personajes, Schopenhauer pone indistintamente ejemplos de Shakespeare (*Ricardo III*;



*Otelo, El mercader de Venecia*) o los griegos (*Hipólito, Antígona*), pero también de Schiller (*Los ladrones*). Pero, Kaufmann, también le reprochará una pobre comprensión de algunas de esas tragedias.

Tal vez lo más original de Schopenhauer sea su adscripción de la fruición trágica al espectro de lo sublime, más allá de lo bello. Lo cual supondría, como efecto propio de la tragedia, la suscitación de una actitud receptiva por parte del espectador, también superior a la mera comprensión o disfrute estético, la pura contemplación de la vida en lo que ella misma es (sufrimiento inevitable, imperio del azar y el oprobio del justo). El fruto de esta contemplación es la actitud de desapego hacia la vida y la resignación por vivirla tal y cual ella es. Y no es que Schopenhauer desconociera que no todas las tragedias acaban mal. Pero halla en algunos ejemplos (*Edipo, Ifigenia en Áulide, Agamenón, Las Traquinias, Hipólito*) diferentes modos de reconvertir en resignación, más que en solución o superación, la situación trágica de sus protagonistas.

Pero, al fin y al cabo, Kaufmann evalúa negativamente la perspicacia lectora de Schopenhauer en cuanto a la tragedia se refiere. Cree que no lee bien los autores griegos y que, para nada está a la altura como crítico de Hegel: «Parece bastante claro que Schopenhauer carecía del sentido necesario para la comprensión de la tragedia» (TF 436). De hecho, no sabe rastrear, ni en Shakespeare ni en los clásicos griegos, sus propias tesis, pues sí que es fácil encontrar ejemplos en todos ellos de héroes que desesperan de la vida. Lo cual tampoco sería la cuestión determinante, pues dependería de cada caso y aún así no tendría por qué significar de manera irrevocable que la vida no merece nuestro deseo de pervivencia. Porque, en definitiva, lo que le interesaba a Schopenhauer era responder a la pregunta por la causa última del placer que proporciona la tragedia. Su respuesta será que desencanto hacia la vida y resignación para soportarla. Y Kaufmann no lo ve así.

Ya vimos, a propósito de Aristóteles, concretamente en lo que toca a la *kátharsis* (§12) que la tragedia puede ser fuente de emociones y reconversión de otras emociones, en un sentido curativo y emocional que va mucho más allá de la mera resignación, pues se traduce en nuevas motivaciones para afrontar la vida, incluso en su lado más amargo. Por otra parte, en el §18, dentro de la propia caracterización con la que Kaufmann elabora su definición de la tragedia, con el propósito de ir más allá también de Aristóteles, se defiende una idea de arte que rebasa la *mímesis*. El arte no es imitación, sino «el triunfo de la forma sobre la finitud, de la abstracción concreta sobre el caos». Lo cual, en el caso de la tragedia supondría un modo efectivo de hacerle cara a los límites de existencia,

llegando a descubrir aspectos y horizontes que están más allá de lo dado, de lo sabido o conocido. Esta visión propositiva y «optimista», por usar las coordenadas de mismo Schopenhauer, encontraría otra explicación posible al hecho de por qué sentimos placer con las tragedias. Y, en esta dirección, también Nietzsche se situará contra Schopenhauer.

### *Nietzsche contra Schopenhauer*

De Nietzsche, del cual era gran conocedor, traductor y difusor en el ámbito anglófono, Kaufmann habla a lo largo de toda esta obra. Ya el capítulo VI, dedicado a Esquilo, titula el §34 «Nietzsche y la muerte de la tragedia» y el capítulo VIII, sobre Eurípides, lo titula «Eurípides, Nietzsche y Sartre», si bien lo que hace en el §51 es analizar la influencia de Nietzsche en *Las moscas* de Sartre; pero este punto lo vimos ya antes. Y, como estamos viendo, en el capítulo IX, el de Shakespeare, también le dedica un apartado (el §58: «Nietzsche contra Schopenhauer»).

Kaufmann comienza el capítulo dedicado a Esquilo con la toma de posición contra la idea de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* sobre la muerte de la tragedia. Y lo hace así, porque una consecuencia de la tesis de Nietzsche sería que solo Esquilo escribió auténticas tragedias. Los principales motivos por los que Nietzsche argüía el final de la tragedia era su optimismo, el racionalismo y la apuesta a favor de la inevitabilidad de los finales trágicos. Pero, en opinión de Kaufmann, aparte de que no podemos partir de un concepto unilateral de tragedia, pues las hay de diferentes tipos, con finales felices y todo lo contrario, con dimensión especulativa o dialéctica y sin ella, ocurre que el propio Esquilo representaría todos los aspectos por los que Nietzsche propugnaba que la Tragedia «se había suicidado». Así las cosas, no tendríamos casi ninguna tragedia auténtica o, a lo sumo tres o cuatro. Frente a lo cual, Kaufmann se descuelga con que la tragedia es más optimista que la comedia y que, en cualquier caso, debemos dejar de creer —y exigir— «que una tragedia tiene que nacer necesariamente de una visión trágica del mundo que envuelva una profunda desesperanza o ideas de fracaso inevitable» (TF 258). Y, precisamente para ello, recomienda y él lleva a cabo la suya propia, la lectura atenta de Esquilo.

Al hilo de Esquilo y de Nietzsche, Kaufmann hace una proclamación de fe en el sentido positivo e históricamente transformador de la tragedia. Es más, considera que la opinión a favor de la muerte de la tragedia, propia de la cultura posterior a la Segunda Guerra Mundial, se debe en parte al peso de la desesperación en nuestro pensamiento. Porque, «la tragedia está inspirada por una fe que puede sobrevivir a cualquier

catástrofe... pero no la de Auschwitz. Es compatible con las grandes victorias de Maratón y Salamina... pero en modo alguno es compatible con Dresden, Hiroshima y Nagasaki» Y, aquí viene la opción hermenéutica de Kaufmann y nuestra: «La tragedia depende de la compasión, la piedad y la implicación con los seres humano» (TF 258).

En el capítulo IX, a propósito de Shakespeare y el repaso que hace de diferentes filósofos que se han ocupado de la tragedia, Kaufmann deja constancia de que, la influencia de Schopenhauer en *El nacimiento de la tragedia*, es un caso de psicología inversa, pues parte de ideas suyas, pero con la intención de manifestarse en contra de ellas. La opinión de Kaufmann es que Nietzsche se emancipó muy pronto de la influencia de Schopenhauer. Puede que sea así, pero también hay datos para opinar lo contrario. En su artículo sobre la genealogía de su obra sobre la tragedia, Joan B. Llinares cita una carta de Nietzsche, fechada el 28 de septiembre de 1869, cuando preparaba una de las conferencias previas a la publicación de esta, en la que Nietzsche profesa su profunda afinidad con Schopenhauer<sup>466</sup>.

De lo que no cabe duda es que, después, sí que Nietzsche se distanciará de esa posible influencia, llegándola a calificar como de estorbo. De hecho, como el propio Kaufmann alega, ya en el prólogo a la segunda edición del *NT* (1886), Nietzsche dice que a él Dionisos le ha inspirado en un sentido muy contrario al de la resignación que propugnaba Schopenhauer, y ahí vendría la famosa cita en la que lamenta haber «oscurecido y echado a perder las premoniciones dionisiacas con formulaciones schopenhauerianas», así como en *Ecce Homo* dice que «los griegos no eran pesimista: Schopenhauer estaba equivocado». (TF 441).

Y, entonces, ¿cuál era la verdadera opinión de Nietzsche sobre la tragedia y los griegos? La misma que la de Kaufmann, pero no del todo. La misma que, según Kaufmann profesa Esquilo, las tragedias pueden gustar y proporcionar placer porque, con sus argumentos y diferentes desenlaces, pero siempre bajo la profunda conexión con lo que a todos nos pasa (*mea res agitur*, cual mantra), afirma la bondad y belleza de la vida a pesar de la parte inseparable de sufrimiento, horror y crueldad. Por eso, Nietzsche se opondrá luego a la idea del pesimismo griego y verá en la tragedia un «sí» a la vida. Este «sí» sería propiamente el elemento dionisiaco que Nietzsche propugna como el puente hacia el pensamiento trágico. No en el sentido aristotélico de la *kátharsis*, como purgativo

---

<sup>466</sup> J. B. Llinares, «Gestación y estructura de la gestación de *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche», *Estudios Nietzsche* 17 (2017) 67.

del horror por la vía de la piedad, sino para ser nosotros mismos. Porque la parte terrible de la vida es afrontada como un acto de valor.

Nietzsche confiesa que todo esto lo descubrió por primera vez en *NT*, aunque allí lo dijera todavía bajo ciertas categorías que luego superaría. Y es en el *NT*, donde comparará al hombre dionisiaco con *Hamlet* (y en opinión de Kaufmann, aquí Nietzsche es un gran comentarista de Shakespeare) porque su conocimiento le lleva más allá de la acción, a la náusea que detiene toda acción por inútil. Y la tragedia es el arte que convierte, curativamente, los sentimientos suscitados por el horror y el absurdo de la vida, en preciosas «naciones que nos permiten vivir». Pero, aquí está la discrepancia entre Kaufmann y Nietzsche. Mientras el autor del *NT* aborrece de la piedad y dice en *Más allá del bien y del mal* que «lo que constituye la voluptuosidad de la tragedia es la crueldad». Kaufmann, sin embargo, apuesta por la piedad, la simpatía última con los que sufren, fuerza humanizadora que suscita el valor para la acción. Y deja la crueldad para la comedia.

#### *Max Scheler y «lo trágico»*

A Max Scheler sí que se refieren, y con una valoración más aséptica —y más justa, creo yo—, Gentili y Garelli. Kaufmann, sin embargo, lo denuesta sin piedad, por no partir de los textos mismos de las tragedias, por recaer en el idealismo psicologista de los universales transfigurados en valores. Le reconoce el valor de haber afrontado la tarea de explicar si hay y por qué acontecimientos intrínsecamente trágicos. Cosa que habría hecho en *Sobre el fenómeno de lo trágico* (1915), escrita bajo la influencia de Husserl. La repuesta de Scheler estribaría en la diferencia de rangos sociales y morales, hay hechos trágicos donde hay nobles y cobardes. Pero esta afirmación, dentro de los parámetros fenomenológicos, no es un argumento probatorio, sino que solo pretende mostrar el hecho en sí de lo trágico.

Para Kaufmann, Scheler no va más allá de lo que ya puede verse en Hegel, pero sin la ilustración que él aportaba con los ejemplos que muestran su gran erudición, también en literatura. Hegel ya habría relacionado el fenómeno trágico con el carácter sublime de los personajes o poderes y sus derechos enfrentados, «derechos igualmente sublimes, y parecen tener y asumir deberes igualmente sublimes» (*TF* 451). Otro aspecto de la teoría de Scheler que ya habían sido afirmados previamente por Hegel es, el enfrentamiento de los héroes «éticos» con sus contemporáneos. Solo cuando los nuevos valores se convierten en patrimonio social, serán reconocidos como tales héroes éticos.

Por otra parte, Kaufmann señala que la caracterización que Scheler hace de los fenómenos trágicos, dejaría de nuevo fuera muchas de las tragedias griegas y del mismo Shakespeare. Lo cual supondría una severa valoración sobre la verdadera relevancia o superfluidad de los argumentos de Scheler sobre lo trágico. Lo cual afecta también a otra idea de Scheler, la de que los conflictos trágicos desembocan en una destrucción de los valores que se presenta como algo del todo incalculable, esto es, imprevisible. Y, de nuevo, Kaufmann es de la opinión de que en las tragedias ocurre lo contrario, el resultado trágico es previsible, sin que supongamos que sea necesario. Pero, es que, la idea de necesidad, aquí desmentida por Kaufmann, también había sido utilizada por Hegel para aquellos hechos que no eran arbitrarios.

Por todo ello, las afirmaciones de Scheler le merecen la calificación de «excesivamente inútiles». Y por eso mismo hay que conocerlas, para evitar usarlas sin cuestionarlas. Scheler, como Platón, habla de la tragedia sin molestarse en leerla y comprobar lo que dice sobre ella con ejemplos que le avalen. Y Kaufmann reivindica un tratamiento de la tragedia y lo trágico más serio, cotejado con los testimonios literarios y argumentado en un serio debate con las diferentes opiniones. Lo contrario no le parece filosofía, sino tautología. Para concluir, y ese es «su libro» sobre la tragedia, que «no hay ninguna esencia de lo trágico o de lo filosófico. Simplemente hay distintas maneras de usar el término y no todas son tan arbitrarias como las de Scheler» (*TF* 457). Ahí queda eso.

### **c. La tragedia de los trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides**

Y como Kaufmann sostiene que no se puede hablar de manera genérica de la tragedia, ni de lo trágico, sin «una detallada atención a los grandes poetas y filósofos que han escrito sobre el tema», él sí que les dedica a Esquilo, Sófocles, Eurípides (ya hemos visto que también a Shakespeare) esa «detallada atención» y, lo hace, siempre en diálogo con otros poetas y filósofos. No nos extenderemos demasiado, solo damos cuenta de las valoraciones que nos parecen más importantes y originales, siempre sobre la base del rigor de quien habla de obras y autores, citándolos expresamente, como prueba de lo que sobre ellos diga.

En cuanto a Esquilo (c. VI), del que ya hemos visto que habla en diálogo con Nietzsche y la idea de la muerte de la tragedia, su lectura le lleva a decir que en su tragedia también hay optimismo y, lo que es más importante, pensamiento reflexivo, filosofía. De hecho, reclama por todavía inexistente, un estudio explícito sobre la filosofía de Esquilo.

No en vano, Esquilo es el autor de la frase, ya citada en otra parte, que une la tragedia con la filosofía y que aparece dos veces en *Agamenón* (176ss y 250: Cfr. *TF* 287):

*Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza la ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento.*

*Justicia facilita el aprender a quienes hayan sufrido.*

Destaca Kaufmann el hecho de que en su primera obra —conservada— Esquilo pusiera en el centro el sufrimiento de los persas, así como la posibilidad de haberlo evitado, para mostrar así una perspectiva impresionante de la miseria humana. De su relectura de la *Orestíada*, Kaufmann destaca tanto la dependencia como la libertad de Esquilo para con Homero, suministrador de sus principales argumentos. Si bien, es el trágico más próximo a la épica. Pero también acomete la cuestión de si Esquilo es antitrágico por la ausencia de finales catastróficos (como es el caso de *Las Euménides*). Una vez más, y van muchas, Kaufmann vuelve a insistir en que lo trágico está más allá de los finales felices o infelices, así como también va más allá de la dicotomía entre optimismo o pesimismo. También resalta la primacía de la acción sobre la definición de los personajes.

En el c. VII, «Sófocles, poeta de la desesperación heroica», Kaufmann mostrará, sin reconocerlo explícitamente, su preferencia por este autor. Aunque también dirá que «la tragedia, en el sentido moderno o shakespeariano de la palabra, fue modelada por Sófocles» (*TF* 324) De hecho, como muestra de su hermenéutica, dedica a *Edipo rey* todo un capítulo (el IV). Y en ese capítulo, a cuenta del «enigma» de Edipo, adelantará los temas que le interesan de Sófocles o que destaca en su visión de este autor: la inseguridad radical del ser humano, la ceguera humana, la maldición de la virtud (especialmente la honradez) y la inevitabilidad de la tragedia como expresión muy cuestionable de la justicia. Estos rasgos de Edipo, que no tienen por qué ser los de la tragedia en general, los comunes a todas las tragedias, sí que podrían condensarse en dos elementos esenciales de la tragedia: la finitud y la falibilidad moral. Pero, todos ellos dibujan la perspectiva que Kaufmann tiene de Sófocles como «el poeta de la desesperación», valoración en la que difiere de Nietzsche, Hegel y la opinión común, que consideraban a Sófocles la quintaesencia de la felicidad, pero más por su biografía que por su obra.

Otros temas propios de Sófocles que Kaufmann subraya son: una mejor caracterización de los héroes y del tipo heroico en sí mismo, si bien todos son héroes desesperados; el contraste de la inhumanidad divina frente a la magnanimidad humana

(la piedad atribuida a Sófocles le parece otro lugar común muy discutible). Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, Kaufmann cuestiona el supuesto «humanismo» de Sófocles, ni siquiera contando con su distanciamiento de la religión tradicional. De un análisis léxico sobre el uso abundante de *deina* (terror) y muy escaso de *sofrosyne* (prudencia), Kaufmann concluye que el héroe brilla más por su tesón y coraje que por la sabiduría.

Por último, en el c. VIII, al alimón con los comentarios que ya hemos visto sobre Nietzsche y Sartre, Kaufmann nos habla de Eurípides. Kaufmann propone el hecho de la conservación de más obras de Eurípides (19) que de los otros dos autores (7 cada uno) como posible causa de su cierta mala fama, pues a más material, más posibilidad de irregularidad. Una vez más, hay que enfrentarse a la idea nietzscheana de que con Eurípides murió la tragedia, extremo que Kaufmann desmiente: Eurípides tiene, como Esquilo y Sófocles, tragedias que cumplen y no cumplen con el supuesto patrón anti-trágico que Nietzsche señalaba: el optimismo socrático.

Kaufmann se centra en *Electra* que, si bien no le parece la mejor de las tragedias de Eurípides, sí que es instructiva porque permite comparar el tratamiento del mismo tema por Homero, Esquilo, Sófocles y el propio Eurípides; pero también Sartre aborda este mito en *Las moscas*. Lo que se aprecia en esta obra es que, si bien Eurípides puede despertar las emociones como cualquier otro poeta trágico, le mueve más una intención didáctica y por eso corta en ocasiones las escenas más emocionales para lograr que el público piense y no solo se emocione. Sin embargo, tampoco esto daría derecho para afirmar que los diálogos de Eurípides son socráticos. Tiene cierta intención educadora y se siente comprometido con la *paideia* de la polis, por eso Kaufmann dice de él que es el primer autor *engagé*, como luego lo será Sartre:

Eurípides no creía que su audiencia abandonaría el teatro siendo más sensitiva, crítica y mejor. Sus obras sugieren que tenía pocas esperanzas como la Antígona de Sófocles; pero también, como ella, estaba convencido de que tenía que hacer lo que debía, aun en el caso de que desapareciera el éxito (TF 378)

#### **d. Kaufmann y la tragedia**

Como se ve, hemos dedicado espacio y tiempo a esta obra de Kaufmann, primero porque lo merece la seriedad con la que aborda el estudio de la tragedia y lo trágico, con amplitud de conexiones literarias y filosóficas, así como con la *parresía* de elaborar sus propias conclusiones sobre las distintas cuestiones que afectan al tema. Pero, sobre todo porque no se merece el olvido «olímpico» que ha relegado la obra y su autor a la práctica

inexistencia en el debate y la recopilación de ideas sobre la filosofía de la tragedia. Él, que había sentenciado que la filosofía de la tragedia todavía estaba en pañales. Como muchas de las afirmaciones propias de Kaufmann han ido apareciendo en todo lo anterior, nos limitaremos a una sistematización de sus conclusiones.

Pero, siempre hay un «pero» y lo verdaderamente dialéctico es mantener esta regla, antes de abordar el Epílogo de la obra que venimos comentando, para sintetizar la postura de Kaufmann ante la tragedia y lo trágico, debemos retomar su relectura de las respectivas posturas de Platón y Aristóteles, pues ese es su punto de partida e inspira, a la par que condiciona, la propia de Kaufmann. Platón (c. I), sería el heredero y la alternativa de los trágicos. Influido notablemente por Esquilo y Sófocles, está convencido de que su filosofía hace innecesaria la tragedia. Como imitación poética de la parte más emocional —más débil en el sentido concupiscente de la debilidad— la tragedia para Platón pertenece al reino de la imaginación, no es conocimiento, ni pensamiento, ni opinión. Por eso, además de proscribirla de la república ideal (y aristocrática), propone un medio para sustituirla:

He aquí una respuesta al problema del sufrimiento diferente de la de los poetas: no se trata de un estímulo para descubrir nobleza, belleza y poder en donde, sin arte, es posible que hubiésemos visto únicamente miseria, sino que se trata de una invitación a transformarnos a nosotros mismos en obras de arte que contrarresten la injusticia humana y el sufrimiento natural (TF 55).

Walter Kaufmann, como venimos viendo, es mucho más riguroso en la lectura de las fuentes, tanto literarias como filosóficas, de lo que nos acostumbran otros comentaristas y pensadores. Lleva a cabo una lectura pormenorizada de la *Poética* de Aristóteles (c. II) y no desconoce sus otras referencias a la tragedia (la *Retórica*, la *Política*, o la *Ética a Nicómaco*). Frente a la visión más metafísica y política de Platón, Aristóteles se mueve más en el campo de la crítica y técnica literarias<sup>467</sup>. Tal vez por eso, y sería la más importante conclusión filosófica respecto a la comprensión aristotélica de la tragedia, no supone una «visión trágica del mundo» (TF 123). Lo cual no quita que, como ha ido apareciendo aquí y allá, a lo largo de este trabajo, sus reflexiones a propósito de algunos elementos de la tragedia, como es el caso de la *kátharsis*, la *hybris*, la *hamartía*, o el «final feliz», le lleve a extraer de la tragedia argumentos en favor de su propia filosofía ética. Y,

---

<sup>467</sup> Contra esta interpretación, Pierluigi Donini apuesta por una continuidad entre la *Poética* y la *Política*. P. Donini (editor), en Aristóteles, *Poética* (2008); también: «Origini e trasformazione della Poetica di Aristotele» *Rivista di storia della filosofia. Nuova serie* 74 (2019) 21-34.



en esta línea, práctico sin abandonar su enfoque analítico, Aristóteles, al centrar su comprensión de la tragedia en las emociones que produce (*éleos* y *phóbos*), así como en su efecto beneficioso, abandona la moral platónica de los ideales y se coloca, muy pragmático él, de parte de la digestión sana de lo incontrolable por la razón, digamos, de la función purgativa de la tragedia.

Más allá de Platón y Aristóteles, como ya hemos visto, Kaufmann elabora su propia poética de la tragedia (c. III). Pero, todavía más allá de la influencia de ambos filósofos en la interpretación de la tragedia, Kaufmann llega a algunas conclusiones que son el precipitado de todo este recorrido por la historia de las relaciones entre la filosofía y la tragedia. Son pocas, pero sabrosas. La primera, que haremos nuestra al final de esta tesis, es la relación entre la muerte de la tragedia y la muerte de la filosofía. Muertes que el autor niega, pero cuya declaración (sobre todo por parte de Steiner, pero ya por Nietzsche), plantea el reto de la reivindicación honesta de la no disolubilidad del sufrimiento y la injusticia en sus múltiples niveles. Y, por ello, de cara a la supervivencia de la filosofía, reclama nuestro autor, despertar del canto de sirenas de las construcciones teóricas que ignoran o niegan la consistencia de esta realidad tan universal como imperecedera, la de que, como diría la «primera noble verdad del budismo», todos sufrimos, siempre hay algún sufrimiento activo, nunca desaparece del todo el sufrimiento pasado. La filosofía que ha muerto es la que ignora o acalla estas verdades, que son también, como diría Raymond Williams, «estructuras de sentimiento».

La verdad de la tragedia, además de su efecto estético, es que, una y otra vez, con formatos y géneros distintos, contempla y pronuncia esta realidad insufrible. Pero, y esto es de importancia para evitar clasificar la postura de Kaufmann como mero «emocionalismo», forma parte de esta latencia trágica, el cuestionamiento también para el procedimiento analítico, para la función crítica y racional de la filosofía, que lejos de ser sustituida por una mera «inteligencia emocional», es interpelada para afrontar el interrogante que mantiene viva la verdadera brecha del pensamiento dialéctico.

#### **IV. Como *enfants terribles*: Marxistas y libertarios en tiempos postmodernos**

Tienen en común los cuatro autores cuyas obras sobre lo trágico releemos de manera más breve a continuación, ser de izquierdas, con toda la vaguedad o amplitud que se le pueda conceder a esta adscripción. Más fieles al marxismo Raymond Williams, Terry Eagleton y Slavoj Žižek (este en su variante leninista y con cierta reivindicación también de Stalin); constructor de una vía libertaria no nihilista el británico Simon Critchley. Filósofos que hacen filosofía de la literatura, Critchley y Žižek; teóricos de la literatura que hacen crítica cultural, Williams y su discípulo (o epígono) Eagleton. Los cuatro con una visión muy amplia y no menos crítica de la cultura occidental moderna, sobre todo en sus registros literarios, y ante la cual despliegan un esfuerzo crítico por conectar el saber metaliterario y filosófico con los grandes problemas sociales: la desigualdad, el poder supranacional del capital y las efervescencias pre o anti ilustradas de los fundamentalismos, la alienación de masas o el machismo, así como la posible fuga o manipulación de esos problemas que pueda suponer la cultura postmoderna. Pero también con profundas sondas a la tópica filosófica propia de la modernidad: el sujeto y su desdoblamiento psicológico y político; la sociedad en clave de transformación liberadora; la estética sometida a un *tour de force* respecto a su identidad y finalidad; el conocimiento deconstruido por una especie de «tomografía axial» para revertirlo a su conexión con los anteriores nodos filosóficos citados, la subjetividad, la sociología y el arte.

También les une un carácter no menos crítico con los saberes establecidos, aunque los tres sean profesores de universidad y conferenciantes profesionales. No podemos aquí hacer un balance crítico riguroso de la recepción de estos cuatro autores en el conjunto de la academia (filosófica y de las ciencias de la literatura), pero no ignoramos que, para muchos críticos literarios y profesores de teoría literaria, las apreciaciones de estos autores resultan difusas, poco sistemáticas y nada científicas. No obstante, el tribunal de las ventas de libros y la relevancia mediática les da su beneplácito y consagra su obra con el éxito y la fama, sobre todo a los tres más jóvenes, Williams ha envejecido mal salvo para la izquierda intelectual británica, vamos, para la *New Left Review*. Referencias bibliográficas no les faltan en sus estudios, y tal vez en algunos casos, como ocurre con Eagleton, son tan amplias que aturden. Sus valoraciones no son gratuitas, resultan «falsables», pero no sin argumentos que las fundamenten. Concretamente a un servidor,

su visión de lo trágico apunta en una dirección que suscribo fervientemente, la resistencia a la liquidación de la tragedia ya sea por la vía racionalista (la tendencia más profundamente moderna) o autocomplaciente (el precipitado de la atomización e individualismo postmodernos). Sin rechazar las sólidas referencias que los estudios más técnicos e histórico – críticos nos hayan podido legar sobre el origen, funcionamiento y sentido de lo trágico, creemos que estos enfoques políticos y socio – culturales aportan una acertada vía de esclarecimiento sobre la opción en favor de la pertinaz duración de lo trágico.

### ***1. Precursor: Raymond Williams***

Precursor, no tanto porque estuviera solo en Gran Bretaña en la dirección marxista del estudio de la literatura y la cultura, también estaba, por ejemplo, Christopher Caudell (irónicamente dice de él Terry Eagleton que sería «el principal crítico marxista inglés»<sup>468</sup>) y Richard Howart, el fundador del Centro de Estudios Culturales que, entre otros, acogería al propio Williams. Es verdad que en el continente esa senda estaba más trillada, con nombres de la influencia de Lukàcs, Althusser, Gramsci, Lucien Goldmann (especialmente influyente en Williams) y, antes que ellos, el mismo Walter Benjamin. Pero, además de que Raymond Williams sea autor de una monografía sobre las relaciones entre literatura y marxismo (*Marxism and literature* 1977), fue el maestro reconocido de Terry Eagleton, lo cual ya nos valdría para dedicarle nuestro interés, así como para reivindicarlo frente a la constatación de que su obra «ha envejecido mal», hecho éste que debiera ponerse en relación con la crisis de la orientación marxista en la crítica literaria (y no solo en ella), pero que sirve también para considerar que, si un autor, obra o tendencia, no están de moda en un momento determinado, no por ello debiéramos suponer de manera fehaciente la muerte total de su posible relevancia. De hecho, los autores que estudiaremos a continuación de Raymond Williams así nos lo parecen sugerir.

#### ***A. Raymond Williams recordado por Terry Eagleton***

A pesar de que, como discípulo y compañero en las tareas de la investigación y la docencia en Cambridge, Terry Eagleton mantiene sus diferencias críticas con Raymond Williams (las veremos más adelante), hay que reconocerle la generosidad y honradez con

---

<sup>468</sup> T. Eagleton, «Criticism and Politics: The Work of Raymond Williams», *New Left Review*, 95, enero-febrero (1976) 7.

la que hace una semblanza personal e intelectual del maestro y amigo<sup>469</sup>. Le reconoce el irlandés que Williams tenía una familiar naturalidad para hablar desde la profundidad de lo que era él mismo. Destaca su humanidad y el hecho de que sus planteamientos teóricos también fueran coherentes con ese fondo de sinceridad y coherencia para con las propias raíces familiares y existenciales, como verdadero trasfondo de sus opciones ideológicas. Precisamente, son sus antecedentes sociales los que, en su opinión, marcaron decisivamente la trayectoria intelectual del hijo de un obrero de Gales, que había trabajado previamente a su incorporación en la universidad en la educación para adultos.

Ya en Cambridge, Terry Eagleton comenta que Georges Steiner decía que el problema de Raymond Williams era que no reconocía el carácter fustigador, de castigo, que tenía la tragedia humana. Pero, toda la obra de este sociólogo metido a profesor de teoría de la literatura rezuma precisamente eso, la tragedia cotidiana de la vida de los trabajadores, de la vida ordinaria y la cultura ordinaria; así se titula uno de sus primeros ensayos<sup>470</sup>, y ésta será una de sus ideas motrices para defender la existencia de la tragedia moderna: que lo trágico no es es solo cosa de reyes y grandes héroes, sino de la gente corriente, de la *common people*, esa de la que con parecido reconocimiento habla la famosa canción de Pulp<sup>471</sup>. Por eso, junto a la literatura estudiada en las instancias académicas, Raymond Williams también dedicó su labor crítica y teórica al cine, la televisión, el lenguaje periodístico y popular, y al ensayo socio – cultural que le permitió introducir ese término, el de «cultura», en el *parquet* intelectual de Cambridge.

Casi sin ayuda de nadie, transformó los estudios culturales de la relativa crudeza en la que los encontró a un cuerpo de trabajo maravillosamente rico e ingenioso. Al hacerlo alteró irreversiblemente el mapa político e intelectual de Gran Bretaña y puso en deuda a cientos de miles de estudiantes, colegas y lectores. Podía hacer esto porque nunca abandonó su creencia en la centralidad absoluta de lo que le gustaba llamar «significados y valores»<sup>472</sup>.

Precisamente, estos son dos de sus conceptos más reiterados: «significado» y «valor». Pero, en detrimento de un formato más academicista, la teoría literaria y cultural de Raymond Williams se desplazó permanentemente hacia la izquierda política, dejando atrás el reformismo leavisista de su primitiva proximidad a *Scrutiny*. Y en esa línea fue

---

<sup>469</sup> Terry Eagleton, «Resources for a Journey of Hope: The significance of Raymond Williams», *New Left Review* 168 (1988) 3-11. Es también el editor de la obra colectiva *Raymond Williams: Critical Perspectives*. Cambridge: Polity; Boston: Northeastern UP, 1989.

<sup>470</sup> «Culture is ordinary», se trata de un artículo de 1958 recogido posteriormente en su libro *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Londres 1989: 3-14.

<sup>471</sup> Pulp, «Common People», del álbum *Different Class*, Deluxe Edition 1995.

<sup>472</sup> T. Eagleton 1988: 11. La traducción es mía.

precursor de muchos argumentos y causas, como la feminista, o el materialismo cultural, aunque como le suele ocurrir a todos los adelantados a su tiempo, desapareciera después de los inventarios de tales logros teóricos y políticos. Que abandonara la primacía del análisis meticuloso, del comentario de texto plagado de tecnicismos y pegado al detalle del texto, no quiere decir que no sirviera para ello, según Terry Eagleton era muy bueno en esas lides críticas, sino para no sacrificar la primacía del contexto al que se debían las obras comentadas, así como el contexto social de quienes las leían y comentaban. Para no pagar el precio de la postergación o disolución del significado y el valor político de sus análisis en conceptos abstractos («que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto» dice en primera acepción la RAE) y abstrusos.

En otro artículo más centrado en el ejercicio teórico de Raymond Williams<sup>473</sup>, Terry Eagleton lleva a cabo un recorrido crítico del conjunto de su obra, que también lo es, en paralelo, de la historia de la crítica literaria británica de la época, empezando por la etapa del elitismo pequeño – burgués de *Scrutiny* (la revista de crítica literaria fundada en 1932 por L. C. Knights y F. R. Leavis y que se editaría hasta 1953), que en opinión de Eagleton, suponía la toma de opinión por parte de una clase tradicionalmente desheredada y opuesta a la élite académica universitaria, pero que combinaba el vanguardismo de esta oposición con la autoconstitución en una nueva élite espiritual que no dejaba de ser cómplice de la situación económica y política imperante en su momento. Por esta complicidad, el experimento fundacional de la crítica literaria británica de orientación social careció de la explicitación de sus bases teóricas.

Más allá de este arranque experiencialista de la crítica literaria asociada con *Scrutiny*, los antecedentes de la estética marxista inglesa deben remontarse a Christopher Cawdell (1907-1937), del que también Williams es seguidor, pero en una clara línea superadora. Eagleton es muy crítico con Cawdell, y aunque le reconoce la función pionera y el atenuante que suponía la ausencia de una tradición conceptual de la que partir y en la que apoyarse, afirma que sus grandes carencias, que se verían corroboradas por el *sorpasso* ideológico y crítico que supondría la obra del propio Williams, no le permitían ser «el modelo a seguir» para una estética marxista. También respecto al legado del *Scrutiny* —y por tanto de Leavis, del que sería más deudor—, Williams marcaría una ruptura. El sensualismo experiencialista, como sustituto de la ideología, es desplazado

---

<sup>473</sup> Terry Eagleton, «Criticism and Politics: The Work of Raymond Williams» *New Left Review* 95 (1976) 3-23.

por una ideología que parte de la experiencia. Lo cual no quiere decir que Williams fuera acrítico con la orientación marxista, de la que aceptaba plenamente la prioridad de la incardinación histórica de los hechos literarios, pero sin recibir del todo el conflicto de clases como un absoluto que dirimiría por encima de cualquier otro factor, la funcionalidad liberadora y crítica del arte en general y de la literatura en particular.

Nuestro guía en la valoración y reconstrucción de la obra crítica de Williams nos habla de tres periodos<sup>474</sup> en su trayectoria de progresivo acercamiento al marxismo, hasta llegar a *Marxism and literature* (1977). Uno inicial, centrado en las obras *Reading and criticism* (1950) y *Drama from Ibsen to Brecht* (1952) que podría caracterizarse como de «leavisismo» de izquierdas. La fase intermedia tendría su epicentro en *Culture and Society* (1958) que adopta el concepto de cultura como puente entre la crítica literaria y la teoría social. Y la tercera etapa, que arrancaría precisamente con *Modern Tragedy* (MT 1966)<sup>475</sup>.

Con esta obra, el lenguaje teórico de Williams se hace más frío, más cortante. El gradualismo político que subyace a *The long revolution* (1961) se convierte ahora, con *Modern tragedy*, en la acción trágica —y trágicamente aplazada— contra la violencia imperialista. La revolución, como la «única acción trágica», puede permitir disolver la irreversibilidad de lo trágico por la vía de la transformación colectiva, por muy gradual y lenta que sea. Pero, antes de abordar el tratamiento que Williams hace de lo trágico en *Modern tragedy*, nombremos siquiera los principales «peros» que Eagleton pone a la obra de Williams.

La primera carencia no es achacable a su responsabilidad y pudiera servir en descargo suyo. Como Caudell, Raymond Williams, educado en la escuela de Cambridge, no tiene a su disposición una tradición marxista, con su bagaje conceptual y el recorrido que permite corregir y reescribir los intentos fallidos. Eagleton dirá que, como Caudell, es presa de su provincianismo intelectual. Cuando rompe con la línea crítica de *Scrutiny*, en *Culture and society* (1963), la única tradición a mano es la del romanticismo conservador del XIX para extraer de ella los elementos radicales susceptibles de conectar con un humanismo socialista más social y menos idealista que el que imperaba en *Scrutiny*<sup>476</sup>, pero que no por ello dejaba de ser igualmente idealista. Y es que el

---

<sup>474</sup> Ibid. 20-21.

<sup>475</sup> R. Williams, *Modern Tragedy* (1992) Versión electrónica, citamos por la posición. Las traducciones son mías.

<sup>476</sup> Ibid. 9-12.

gradualismo político necesita una confianza idealista en la capacidad humana de ir encontrando nuevos «significados y valores». Todo lo cual, en opinión de Eagleton conduce a un populismo romántico.

Esta falla de partida conduciría, igualmente a una contradicción implícita en su idea de cultura común, hecha por personas comunes. Porque a la postre, la creación de «significados y valores» no puede ser el resultado paulatino de la suma de experiencias individuales, hay grupos determinados que están en el origen del cambio de esos «significados y valores». Lo que él reivindicará es que también las clases sociales deprimidas son creadoras de cultura, como se muestra en su estudio sobre el lenguaje ordinario: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1975). Pero, para esta ampliación del sentido de cultura, para su «globalización» por la vía de su popularización («populismo residual» lo llama Eagleton), Williams necesita una visión del hecho cultural lo suficientemente versátil y móvil. Es lo que busca con su concepto de «totalidad» (*wholeness*) y con su enfoque, digamos que integral o transversal de los hechos culturales que emergen en cualquiera de sus manifestaciones, sobre todo en la literatura, y especialmente en la novela.

El artilugio conceptual para hacer esta «sublimación» por la que se pasa del estado sólido de unos textos, unas obras literarias con sus argumentos, contexto, intenciones... a esa totalidad en la que consiste la cultura es la «estructura del sentimiento». Nos quedamos con la definición que nos da Terry Eagleton: «organización firme pero intangible de valores y percepciones que actúa como una categoría mediadora entre el 'conjunto' psicológico de una formación social y las convenciones encarnadas en sus artefactos»<sup>477</sup>. En opinión de Eagleton, y no le falta razón, de lo que se está hablando aquí es de ideología, pero con un sentido activo, creativo, por el que los individuos captan, comprenden y emplean los elementos dispersos, subliminales, pero no menos influyentes, de su entorno cultural y los convierten en factores de cambio, de transformación social, en cuanto momentos de un proceso. Para Eagleton, esta construcción conceptual de Raymond Williams, las «estructuras del sentimiento», que son expresión de su ascendente idealista (hegeliano de izquierdas reconocerá el propio Williams) con el que combatía la herencia empirista típicamente británica, está directamente influida por Lucien Goldmann y su «estructura trans - individual».

---

<sup>477</sup> Ibid. 16.

Vaya de antemano que, a un servidor, le parece especialmente productiva esta categoría conceptual de la «estructura del sentimiento» aplicada a la interpretación de la tragedia. Si comparáramos más arriba este concepto con el proceso químico de la sublimación, en su sentido progresivo (de sólido a gaseoso, de lo concreto y material a lo general intangible) nos parece especialmente adecuado, cuando de la tragedia se trata, también en el sentido de la sublimación «inversa»: del estado gaseoso al sólido. Pues, una de las dificultades más duras de roer en la comprensión de qué cosa es lo trágico tal y como en las tragedias se muestra es la disparidad que se da en la manifestación de sus elementos constitutivos: final feliz, infeliz; destino inevitable o no; resignación o rebelión; conciencia responsable o víctima inconsciente... y, a pesar de esa profunda diferencia en el modo de actualizarse en cada obra trágica, sin embargo, hay tragedia. ¿Por qué? Pudiera ser que haya una «estructura de sentimiento trágico» que opera por encima o por debajo de dichas diferencias, o a través de ellas, y se produce la misma emoción o conmoción. Un conglomerado o nudo experiencial que reacciona y genera el sentido de lo trágico ante diferentes situaciones y con muy distintas modulaciones. En este caso iríamos del estado gaseoso (la sensación y sentimiento de lo trágico) a su emergencia sólida en esas diferentes maneras, incluso contradictorias, de articular los mismos elementos, pero en un orden tan dispar. Puede que no fuera a eso a lo que se refiriese concretamente Raymond Williams, pero el hecho es que, como veremos más adelante, también aplicó la «estructura del sentimiento» a la tragedia.

En síntesis, la teoría social de Williams, en opinión de Eagleton incurre en tres confusiones conceptuales. Por un lado, el rechazo del concepto de «masas» frente a la defensa de las personas individuales, le haría intercambiar el instrumento fundamental de la lucha revolucionaria por un humanitarismo liberal. En segundo lugar, estaría la confusión entre «realidad política» y «humanidad esencial», lo cual también suponía diluir el sujeto revolucionario por un concepto cuasi metafísico. Por último, y aquí entra en escena *Modern tragedy*, la negativa a reducir lo trágico para una élite privilegiada, es decir la democratización de la categoría trágica; junto con la propuesta ya enunciada de que lo trágico se resolvería por la acción revolucionaria, desemboca de nuevo en una contradicción: si la tragedia universalizable y apropiable por las personas y los acontecimientos particulares, resulta difícilmente que sea compatible con la salida política de lo trágico. La vida común no siempre coincide con la revolución y las revoluciones no son tan ordinarias ni accesibles para el hombre ordinario: «Una vez más,



el generoso impulso democrático de Williams está en contradicción, al menos parcial, con su estimación de la realidad política»<sup>478</sup>.

Al final, podríamos resumir todas estas contradicciones, confusiones y carencias de la teoría social de la literatura de Raymond Williams con una constante sobre – subjetivación de la formación social, muy acorde con su punto de partida experiencial y su oposición frontal a una especulación social y literaria meramente conceptual y deshumanizada. Por eso, se le adscribe al materialismo cultural. Y aunque el marxismo le sugiere tener siempre presentes las inevitables implicaciones sociales y económicas, no dejará de ver en la cultura una totalidad de relaciones de las que la literatura se nutre y da cuenta.

Desde el punto de vista más técnico de la crítica literaria de Williams, Eagleton le achaca también que, como Lukàcs, descuida la poesía para centrarse casi exclusivamente en la novela (*The English Novel from Dickens to Lawrence*, 1970) y el drama (*Drama From Ibsen to Eliot*, 1952, *Drama in performance*, 1954). Sobre todo, el drama. Esta preferencia también era coherente con ese primado de la experiencia y de la vida personal históricamente contextualizada: en el drama, los personajes están insertos en la historia y la historia es el escenario para la vida de los personajes. De hecho, además de sus estudios sobre el drama, la última sección de *Modern tragedy* es un drama del propio Williams: *Koba*.

Se trata de una obra en la que entran en liza los protagonistas de la revolución soviética, Stalin (Koba era su seudónimo) y Lenin, o Joseph y Peter en la ficción de Williams. Un Stalin que reivindica que «la historia está hecha por hombres ordinarios, y los hombres ordinarios necesitan una causa que puedan ver», postulado acorde con el principio de la teoría trágica de Williams, pero que denuncia ya la polémica justificación implícita del dudoso balance de la acción histórica del dictador soviético. También pertenece a la orientación general de toda la teoría literaria y socio – política de Williams, la preponderancia de lo social y colectivo sobre el individuo hasta el punto de que sea la acción de este en la sociedad la que realmente le define: «Mi nombre no es Koba, Koba es mi trabajo... generación tras generación, pobres y hambrientos y sedientos. Esos hombres son mi semilla y yo soy semilla suya» Y durante toda la obra se repite el argumento de que el nombre no importa, porque lo que nos caracteriza individualmente

---

<sup>478</sup> Ibid. 15.

es irrelevante para el verdadero escenario que es político, social y comunitario: «Ciertamente, yo por mí mismo no soy nada. Estoy aquí para hablar por el partido y el partido habla por el pueblo...» Incluso se llega a apelar la sangre justificada por la libertad.

En este disparadero, hoy más que disparatado por ser una tragedia todavía hoy negada por algunos, Lenin (Peter) es la encarnación de la estructura del partido, de la materia que hace posible la revolución: «Orden, disciplina, obediencia. Estas tres sobre cualquier cosa». En fidelidad a los hechos, Lenin representa el alegato por la unidad que el partido debe aportar al pueblo para pasar de la revolución al gobierno efectivo. Y es a este principio pragmático para el que Peter reclama a Koba su fidelidad, expresada como la imposibilidad de contradecir al partido, que sería el primer fruto de la revolución. Los sacrificios que estos principios irreversibles exijan estarán justificados: «En el juicio de la historia, tú sólo serás perdonado porque serás completamente olvidado. La historia, al final, es racional». Lenin solo aparece en el primer acto, para dejar paso a la jefatura única de Koba en el partido y el gobierno.

Cuando aparecen las muertes (Jordan, Ruth mujer de Koba) y las disensiones (Mark, George), cuando se formula el personalismo que ha cooptado el partido y en nombre del cual existen mecanismos de vigilancia y represión, los artículos de fe formulados al principio de la obra sostienen los hechos: el partido es el pueblo, lo mejor del pueblo, el hombre nuevo, y en su nombre y por sus fines se paga cualquier precio. El camino del poder, aún para la justa causa de la revolución, se bifurca del camino de los ideales. Es lo que reconoce uno de los personajes: «Y me advirtió [Jordan, que ya ha muerto], directamente, que no me hiciera ilusiones, cuando las ilusiones que tenía eran de libertad inmediata, de dignidad inmediata, de respeto inmediato. Pero cuando tomamos el poder, en aquellos días, tomamos un camino diferente» (MT 4214) Al final, también la muerte le llega a Koba, en este trance, se desdobra la identidad del dictador entre su acción como tal, Koba, y el hombre real que es quien muere, Joseph. De manera que pareciera que, a pesar de lo expuesto en su teoría sociológica y cultural, Raymond Williams acaba aterrizando el sentido último de lo trágico en lo personal, en el destino individual como si pesara más que todas sus implicaciones socio – políticas. Contradictorio, cuanto menos.

El juicio de Terry Eagleton es demoledor. Lenta, documentalista, intelectualista, poco creíble: «Koba falla como drama porque no puede hacer una ruptura decisiva con

los modos realistas y naturalistas... Un drama de armario académico»<sup>479</sup>. El realismo cede ante las formas teóricas preconcebidas y la innovación experimental en las formas no consigue invocar el verdadero *pathos* trágico de la historia representada. Valga como confirmación de que se puede hacer mejor, la reciente película *The death of Stalin* (Armando Lanucci, 2017), que empleando el registro cómico logra, sin embargo, activar toda la carga trágica, tanto histórica como personal, tanto en el registro social como biográfico, del mismo argumento. Pero, centrémonos desde ya al resto de esta obra de Raymond Williams sobre la tragedia y veamos por qué, más allá de las consideraciones críticas de Terry Eagleton, merece ser atendida para tener un visión más completa de la lectura moderna, incluida la del propio Eagleton, de lo trágico y de las tragedias.

### **B. *Modern Tragedy* (1966)**

Pero, además de la impronta que haya podido dejar en Terry Eagleton, y que él mismo se encargará de precisar<sup>480</sup>, Raymond Williams fue el primero en contestar, por supuesto en sentido contrario, a la tesis de Steiner en *La muerte de la tragedia*. Y lo hizo con una obra que reseñamos aquí, *Modern tragedy* (1966). Ambos autores coincidieron en Cambridge. George Steiner, proveniente de la docencia universitarias en Innsbruck, aterrizó el año 1961 en Inglaterra para participar como profesor en la fundación del Churchill College de Cambridge y ese mismo año publica, sobre la base de su tesis doctoral en Oxford, *La muerte de la tragedia*.

Raymond Williams, que había estudiado en el Trinity College de Cambridge, tras un periodo de tutor para la formación de adultos en Oxford, comienza en 1961 también, su docencia en Cambridge, en el Jesus College. Para entonces, Williams había publicado ya *Culture and society* (1958) y en 1961 publicó *The long revolution*. Pero, no tardó mucho en contraponer a la lectura humanista y literaria de Steiner sobre el destino de la tragedia, su visión políticamente comprometida, donde, más que el género literario y su historia, será la experiencia existencial y el valor revolucionario de lo trágico los que determinen su verdadera naturaleza y la hipótesis de su continuidad en nuestra época. Aunque publicada en 1966, Raymond Williams escribió *Modern tragedy* entre 1963 y 1964.

---

<sup>479</sup> T. Eagleton, «Criticism and politics. The work of Raymond Williams», *New Left Review* 95 (1976) 19.

<sup>480</sup> Además del artículo citado, hay que completar esta influencia con la semblanza necrológica que escribió tras la muerte de Raymond Williams: «Resources for a journey of hope. The significance of Raymond Williams», *New Left Review*, 95 (1976).

Vaya por delante que la lectura de la tragedia y lo trágico que propone Raymond Williams está decididamente orientada hacia su motivación y repercusión política. En este sentido, Raymond Williams está en la estela de las reflexiones de Georg Lukács en *Alma y Forma* y *La teoría de la novela*. La idea de Lukács es que la revolución sí es trágica, porque la tragedia, como síntesis de todas sus valencias, crea formas (estructuras de sentimiento, diría Williams). Y la revolución no deja de ser el proceso de transición hacia otras formas. La tragedia daría forma y sugeriría, a su vez, nuevas vías de salida, para la colisión entre el sujeto y la imposibilidad para actuar en un sistema (el capitalista, claro) que lo niega y condena a suprimir la fractura entre los ideales y la realidad.

Es en esta orientación del valor político y social de la tragedia donde hemos de encuadrar la reflexión de Raymond Williams en *Modern Tragedy*. Pero, al igual que antes Lukács, y después Badiou (y a través de él, Slavoj Žižek), nuestro autor parte de esa consideración tan moderna sobre la crisis del sujeto y su escisión respecto a la sociedad. También reacciona a una concepción liberal burguesa de la tragedia como la antesala del desorden o el caos en curso. La tragedia sería la plena asunción de lo que ese desorden, tanto en el punto de partida como en su transcurso, tiene de implícito en el actual «orden» social como en su resolución revolucionaria. Para él, incluso los aspectos terroríficos y el sufrimiento forman parte de la dimensión trágica de la revolución. Pero no como mera fatalidad, de hecho, es muy crítico con el aspecto mecanicista propia del naturalismo y el realismo, que imprimirían al devenir social una impronta evolutiva, pero en un sentido cuasi determinista.

Más concretamente, Williams reivindicará, frente a su carácter nobiliario y heroico, la tragedia del individuo anónimo, obrero, ciudadano y habitante de una sociedad de masas. Hay en esta consideración una huella biográfica, un homenaje a su padre y la clase social trabajadora de Gales. Por otra parte, estaría la afirmación del carácter trágico de la revolución como acción que concreta, que culmina lo que en el utopismo romántico de ciertas teorías políticas de izquierdas se quedaría siempre en el limbo de la ideología, sin asumir el sesgo trágico de la revolución.

*Modern tragedy*, tiene tres partes. La primera, «Ideas trágicas», donde reflexiona sobre algunos conceptos definitorios de la comprensión teórica de la tragedia. En la segunda parte, «Literatura trágica moderna», hace un repaso de las obras, dramáticas y narrativas de la literatura moderna que encarnarían en esta época lo trágico. Y la tercera y última parte es la obra dramática *Koba*, del propio Williams, y que ya hemos

comentado. Se trataría de un colofón práctico que, a modo de muestra, escenificara una tragedia moderna y el sesgo trágico de la modernidad ilustrado por uno de sus casos más espeluznantes desde el punto de vista del terror y la violencia; pero también de cara al cuestionamiento doloroso para los seguidores del marxismo de la viabilidad histórica y real de sus postulados en el caso de la revolución soviética. Intento que, como ya hemos visto, pareció fallido a Terry Eagleton y no dejó contentos ni a estalinistas ni antiestalinistas, pero, sobre todo, mostró las dificultades de Williams para invocar el verdadero sesgo trágico de las relaciones históricas, así como el auténtico valor experiencial de la acción trágica.

El elenco de autores y obras modernas que a Williams le merecen el reconocimiento de trágicas en la segunda parte, «Literatura trágica moderna», es amplio y matizado, principalmente dramaturgos, pero también novelistas (Tolstoi, D. H. Lawrence, Boris Pasternak). Los agrupa por caracterizaciones que a él le parecen descriptivas de la orientación particular en el modo de abordar lo trágico: «Del héroe a la víctima: la fabricación de la tragedia liberal, de Ibsen a Miller»; «Tragedia privada: Strindberg, O'Neill, Tennessee William»; «Tragedia social y personal: Tolstoi y Lawrence»; «Punto muerto y estancamiento trágicos: Chejov, Pirandello, Ionesco, Beckett»; «Resignación y sacrificio trágicos: Eliot y Pasternak»; «Desesperación y revuelta trágicas: Camus, Sartre» y concluye con un taxativo «El rechazo de la tragedia: Brecht». Como se ve, alternan la consideración de aspectos o elementos transversales de la tragedia de siempre (el héroe y la víctima, lo público y lo privado, el individuo y la sociedad, resignación y sacrificio, desesperación y rebelión) con apuntes sobre el declive de lo trágico (estancamiento, rechazo) que parecieran contradecir su propia afirmación de que la modernidad es trágica por definición. A nosotros, más que las especificaciones críticas por autores y obras nos interesan las líneas de desarrollo que los unen y los separan y que, a la sazón, aclaran la visión que de la tragedia tiene Raymond Williams.

Una definición clave para abordar la tragedia moderna es la de la tragedia liberal, que para Williams tiene en su centro una situación simple: «la de un hombre en la cima de sus poderes y los límites de su fuerza, aspirando y siendo derrotado a la vez, liberado y destruido por sus propias energías» (MT 1287). Esta demarcación tan amplia de lo trágico lo hace casi universal, antropológico. Su capital no es el héroe, sino el hombre. Y la cruz de la tragedia liberal sería el individualismo: en su lucha contra la falsedad de la sociedad, el héroe es el mártir liberal que sucumbe siempre en su esfuerzo por reivindicar

su mundo aparte, su mundo propio. Y la anagnórisis propia de esta tragedia es que el yo es puro deseo, que aleja al sujeto de su propia realización y lo aboca a su destrucción. Y en esas lides se desenvolverían, con sus matices, tanto Ibsen como Artur Miller, con una acentuación, si cabe, mayor del victimismo del héroe en el norteamericano.

Y una prolongación en clave todavía más existencial de la tragedia liberal, sería la «tragedia privada» (Strindberg, O'Neill, Tennessee William). La tragedia no es la muerte, la persecución o el derrocamiento, tampoco la oposición de una sociedad arbitraria, sino el propio sujeto abocado indefectiblemente a la autodestrucción. Y concluye el crítico de la tragedia moderna que, en el caso de la tragedia individual, el campo de batalla son las relaciones, la familia, el sexo... donde las heroicas aspiraciones del sujeto parecen devenir en fuerzas animales, en cuyo choque la comunicación parece imposible. Al final, la lucha no es tanto con la muerte sino con el ritmo mismo de la vida al que ésta pertenece como fin de todo lo demás.

Resulta cuanto menos curioso que sean precisamente dos novelistas, Tolstoi y D. H. Lawrence, los exponentes elegidos por Raymond Williams para ilustrar la aparición de lo trágico social y, con ello, de lo que a nuestro autor le parece más moderno: la dicotomía entre individuo y sociedad. De hecho, en su opinión «la más profunda crisis en la literatura moderna es la división de la experiencia en las categorías personal y social», división que también conformaría la tragedia. Por un lado, estaría la tragedia social, la del hombre destruido por el poder y la miseria. Y, de otra parte, la tragedia personal, la de las relaciones personales sin más salida que la muerte o el aislamiento espiritual. Concretamente, Williams se fijará en *Anna Karenina* de Tolstoi y *Women in love* de Lawrence. En ambas novelas, las relaciones acabarían en tragedia. Y en ambas hay un duelo contra una moralidad externa, social, hipócrita y la auténtica exigencia moral, insobornable y decisiva que Lawrence siempre reconoció en *Anna Karenina*. Lo cierto, añadido yo por lo que he leído de Tolstoi, es que todavía se aprecia más si cabe esa moralidad y su componente de crítica social en *Resurrección*. Pero, fiel a su propia apuesta teórico – crítica, sociológica y filosófica, Raymond Williams concluye que la creencia en la división entre personal y social es irrelevante, pues lo verdaderamente moderno es la pérdida de fe ambas categorías, lo cual supondría, en definitiva, la pérdida de fe en toda la experiencia real, tal y como la pueden vivir los hombre y mujeres de hoy. Y sentencia: «Esta es la más profunda y característica forma de tragedia en nuestro siglo» (MT 2203).

Como prueba de este aserto, en el siguiente capítulo, los análisis críticos de Williams se encaminan a mostrar el estancamiento de la tragedia moderna tal y como él los ve en autores como Chejov, Pirandello, Ionesco y Becket. Lo que uniría a todos estos autores, aún a pesar de que, por ejemplo, el método dramático de Becket es incomparable al resto, es que la verdadera materia trágica sería la misma condición humana, su incapacidad para la comunicación, el carácter impenetrable de los mundos personales. Tal vez a esto se refiera Williams como punto muerto de la tragedia.

Pero discrepamos seriamente al respecto. Pues ya sea por la condición humana, en el sentido más genérico, como en las relaciones más concretas y carnales, personales y sociales, lo trágico emerge con las mismas señas de ruptura inevitable y amarga aceptación. Por otro lado, las innovaciones formales de estos autores llevan implícitas en sus modulaciones lingüísticas y dramatúrgicas las marcas de lo trágico, convertido en disonancia, extemporaneidad o desdibujamiento de los personajes, los espacios y el tiempo. Creo que estas huellas trágicas no pueden borrarse con tan solo mencionar una etiqueta: expresionismo, surrealismo o la que fuera.

«Es sabido que el ritmo de la tragedia es el ritmo del sacrificio. Un hombre se ve desintegrado por el sufrimiento y es arrastrado hasta la muerte, pero la acción es más que personal y otros se completan donde él se rompe» (MT 2542). Se trata de algo que estaría ya presente en el origen histórico de la tragedia griega y que, por cierto, ya había dicho también Walter Benjamin. Con este motivo principal del sacrificio, Williams trae a colación a Pasternak y Eliot. Ambos autores unidos por el par trágico sacrificio / resignación. En el caso de T. S. Eliot, las obras analizadas son *Murder in the Cathedral* y *The Cocktail Partys*. En ambas habría un martirio y como estamos dentro de la tradición religiosa cristiana, la intención consciente del mártir no es la salvación de uno mismo sino del mundo.

Pero, es en la primera parte («Ideas trágicas») donde encontramos la que sería propiamente la teoría de la tragedia de nuestro autor y, por tanto, la que más nos interesa. Williams analiza aquí los elementos constitutivos o íntimamente relacionados con la tragedia y su interpretación a lo largo de la historia de la literatura y de la filosofía: tragedia y experiencia, tragedia y tradición, tragedia e ideas contemporáneas, tragedia y revolución. En el primer capítulo («Tragedia y experiencia» fija la idea de una experiencia trágica que sería común a muchas obras y autores. Luego, no estamos en un estudio filológico del género literario, sino más próximo a la interpretación filosófica del mismo,

dando por buena la existencia de una realidad universal previa y subyacente a dicho género: la experiencia trágica, que también supone convenciones e instituciones sociales. Dicha transversalidad, la de «la experiencia trágica», consistiría en una «estructura de sentimiento», concepto fundamental en la crítica literaria y socio – cultural de Williams, que ya hemos visto más arriba.

Sin embargo, como era de esperar, lejos de la tentación del subjetivismo (burgués lo llamaría la escuela marxista) para R. Williams, la experiencia trágica se funda en el cambio, la transformación de la condición «worldly»: mundana. Y la ilustra con la definición más clásica de la tragedia en la tradición inglesa medieval, la de Chaucer en el *Prologue of the Monk's Tale* (versos 1973-1977) y que recupera algo de Aristóteles: la historia de una caída de la prosperidad a la miseria, para terminar miserablemente. No son pues los caracteres nobles, las historias de la realeza o de las grandes gestas lo que caracteriza la experiencia trágica, sino la transformación, el cambio<sup>481</sup>. De aquí a la idea de la tragedia como revolución, hay una transición suave, por no decir internamente necesaria.

Esta sería la apuesta más personal de Raymond Williams, tanto sobre el sentido de la tragedia como sobre su actualidad. Crítica el efecto ideológico, procedente del romanticismo, agudizado con el liberalismo y reeditado por la ideología del progreso propia del naturalismo, de la reclusión de lo trágico en lo individual (el mal, la muerte...) y su exilio de lo histórico hacia la esfera psicológica y existencial. La separación de entre revolución y tragedia, entre pensamiento social y tragedia, por la cual la revolución haría innecesaria la tragedia, pues supone una solución a sus causas, ignora que tan trágicas son las condiciones de los conflictos sociales históricos, como la acción que intente hacerles frente y lograr una transformación.

Otro reduccionismo ha consistido en identificar siempre la revolución con una crisis de violencia y desorden. Orden y desorden serían términos relativos. Con la revolución, el orden se recrea. El agotamiento de las visiones propias del romanticismo, el naturalismo y el liberalismo hace necesaria y urgente la relación entre revolución y

---

<sup>481</sup> A este respecto, merece la pena retener la siguiente apreciación de Kitto sobre la figura del héroe: «No pensamos de inmediato que, en lo que respecta al drama moderno, el héroe trágico más significativo es una idea del Renacimiento, bastante ajena al drama medieval, y que, en la medida en que Shakespeare todavía estaba en contacto con la tradición medieval, también le es ajeno; y que, dado que en lo que queda del drama griego del siglo V no funciona, la mayoría de las veces, su aparición en Aristóteles podría estar relacionada con el equivalente griego contemporáneo de nuestro Renacimiento». H. D. F. Kitto, *Greek tragedy* 2011: 83. Ver también p. 84. La traducción es nuestra.



tragedia. Para Williams, el socialismo es «el centro activo e interior del impulso hacia la liberación humana» y desde ese centro, tragedia y revolución se reconcilian tal y como habría pasado ya en Marx, pero de un modo integral, como transformación total, dentro de una «revolución humana».

Dentro de esa perspectiva más amplia de una «redención total de la humanidad» pues todo sufrimiento deshumaniza, y con la tensión inherente entre orden y resolución de cambio, a Williams le parece que se puede afirmar que el mundo concreto, histórico, es esencialmente trágico. Por eso decía que, si la experiencia del mal, que aflora en las colisiones y conflictos que se generan en la sociedad por la desigualdad y la violencia, es trágica en su origen, también será trágica la acción que se opone al mal. El reto está en explorar las posibilidades de una revolución sin violencia, pero, las más de las veces, esta postura es algo meramente intelectual y noratlántico; la ignorancia eurocéntrica de la complejidad planetaria también es trágica. Y la contrarrevolución en aras de evitar la violencia también tiene funestas consecuencias y oculta complicidades con determinados intereses y sus futuros alternativos, que no suelen ser los de la mayoría. Por eso, la revolución basada en el intercambio de argumentos y el consenso procesual, la cataloga Williams como una experiencia meramente nacional y con una dosis de inconfesada mala conciencia.

Luego, la revolución es trágica tanto por su relación con las condiciones que sostienen el carácter conflictivo de las sociedades, como por el esfuerzo y las consecuencias que supone su acometimiento (la violencia, sobre todo, pero no solo). Williams reconocer estos parámetros, pero indica también que lo trágico ya se da en el origen del conflicto, por lo cual, la única opción es participar en esa colisión y hacerlo con otra colisión. Todo lo cual no resta para que también Williams reclame para la praxis revolucionaria la plena conciencia y salvaguardia del propósito revolucionario que es la liberación de lo más humano. Una mala praxis revolucionaria supondría estancarse en un momento del proceso de liberación y absolutizarlo hasta convertirse en enemigo de la misma revolución. Creemos que habla sin nombrarlo, entre otras circunstancias históricas, del estalinismo. La mejor manera de resumir esta compleja y arriesgada disquisición sobre el sentido trágico de la revolución y el carácter revolucionario —en cuanto ruptura del orden y establecimiento de un nuevo orden— es reproducir el párrafo con el que concluye todo este capítulo 4:

La acción trágica, en su sentido más profundo, no es la confirmación del desorden, sino su experiencia, su comprensión y su resolución. En nuestro propio tiempo, esta acción es general y su nombre común es revolución. Tenemos que ver el mal y el sufrimiento, en el desorden fáctico que hace necesaria la revolución, y en la lucha desordenada contra el desorden. Tenemos que reconocer este sufrimiento en la experiencia cercana e inmediata, y no taparlo con nombres. Pero seguimos toda la acción: no sólo el mal, sino los hombres que han luchado contra el mal; no sólo la crisis, sino la energía liberada por ella, el espíritu aprendido en ella. Establecemos los vínculos, porque eso es la acción de la tragedia, y lo que aprendemos en el sufrimiento es nuevamente revolución, porque reconocemos a los demás como hombres y tal reconocimiento es el comienzo de la lucha, como la realidad continua de nuestras vidas. Ver la revolución en esta perspectiva trágica es la única manera de sostenerla<sup>482</sup>.

Para terminar esta visión de Raymond Williams y su idea de la tragedia y la revolución, nos hacemos eco de un reciente artículo de Álvaro Ramos Colás<sup>483</sup>, con el que coincidimos en que el impacto de la obra de George Steiner iba más allá de una valoración sobre un género literario, que se trata de un modo de ver la vida. Y es en reacción a aquella tesis sobre la muerte de la tragedia donde hay que ubicar la relectura de lo trágico en clave política, como harán Raymond Williams y Terry Eagleton (y T. J. Clark, añade Ramos Colás; y Slavoj Žižek, añadimos nosotros). La tragedia desentraña las dinámicas internas por las que la revolución permite esa transformación hacia un orden nuevo y que, como hemos visto, en Williams tiene alcance humanista, pues acoge en su interior la aspiración de llegar a «seres humanos completos». En opinión de Ramos Colás, la aproximación de Terry Eagleton a la tragedia y la revolución, recaerá en un pesimismo alejado del optimismo humanista de su maestro Raymond Williams, más receptivo para con la capacidad humana de reaccionar al sufrimiento. Acerquémonos, pues, a este nuevo acto de la teoría sobre la tragedia desde el pensamiento de izquierdas que protagoniza Terry Eagleton.

---

<sup>482</sup> R. Williams, *Modern Tragedy*, 1992: pos. 1259 – 1266. La traducción es nuestra, en la versión traducida al castellano traducen continuamente *disorder* por «disturbio», nosotros, a lo largo de este apartado lo hemos traducido unas veces como «colisión», otras como «conflicto» o, como aquí, directamente «desorden».

<sup>483</sup> A. Ramos Colás, «Larga vida a la tragedia: ensayo sobre la tragedia y la revolución» *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 77 (2019) 121 – 134.

## 2. Reivindicativo: Terry Eagleton

Casi tan exitoso y polémico como Slavoj Žižek, el crítico norirlandés Terry Eagleton (Salford, Reino Unido, 1943) es actualmente profesor de Teoría de la Literatura en la universidad de Lancaster. Ya hemos visto su relación con Raymond Williams, que a tenor de lo que es citado por él, debe ser considerado como su influencia más inmediata en la interpretación de la tragedia. Pero, más allá de las clasificaciones ideológicas (izquierda, marxista) estéticas (post – estructuralismo, influido por autores como Walter Benjamin o Bajtin) o filosóficas (defensor de la productividad crítica de la teología cristiana, crítico con la postmodernidad y el sentido liberal de la democracia), Terry Eagleton reivindica la actualidad de la tragedia para seguir articulando en el discurso literario y filosófico la realidad universal de lo contradictorio e insoportable: el sufrimiento, la injusticia existencial, la muerte.

De hecho, la misma incomodidad de la cultura moderna con la tragedia, le parece a Eagleton un síntoma de su variante post – moderna, con dificultades para hacerle cara a los rasgos horrorosos de la existencia. Le parece que, en parte, esta resistencia a mirar de frente lo que niega el ideal naif de un eudaimonismo acrítico, se debe a la dificultad para pensar reflexivamente, para leer detenidamente. El relativismo postmoderno tiene más de alegre huida que de desplante nihilista. Frente a él, en el contexto de 2003 (la crisis económica que a nosotros en España nos llegaría con toda su fuerza en el año 2008) Eagleton defiende la validez de la democracia y sus valores éticos, pero sin disolverlos en modas que camuflen los conflictos económicos y sociales ante los cuales, la transigencia, la diversidad, el ecologismo o el feminismo, no deben convertirse en alternativas a la lucha contra el modelo económico que está en el fondo de todas las causas estructurales. En esto abundará Žižek. Tanto las crisis profundas de nuestra sociedad, como la búsqueda de respuestas, siempre complejas y traumáticas, bien pudieran reclamar el registro trágico como su medio de expresión y comprensión.

Eagleton ha reflexionado ampliamente sobre el sentido cultural y social de la literatura, así como de la propia teoría literaria, de la que tiene un manual ya clásico: *Literary theory. An introduction* (1983). Tiene una prolija bibliografía, de la que aquí nos interesa sobre todo *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, publicada en el año 2002<sup>484</sup>.

---

<sup>484</sup> T. Eagleton, *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, Madrid 2011.

Pero haremos alguna referencia a otros títulos que puedan ampliar, confirmar o contrastar esa «idea de lo trágico».

En su obra *After theory* (2003)<sup>485</sup> hace un balance de la teoría literaria tras el auge de la teoría cultural y otras de corte postmoderno (como el deconstructivismo). Su veredicto es que nos hemos quedado huérfanos de una teoría crítica que permita hacer frente al desarme político de la sociedad por desaparición de las ideas y tradiciones — como el marxismo o el catolicismo— que vertebraban una visión de conjunto y a su través permitían un frente común. Este diagnóstico le permite predecir la superación de la postmodernidad, así como la necesidad de la teoría crítica, con su referencia a la verdad y los valores morales. Esta reivindicación de la teoría y de la crítica literaria, por su función social, que no deja de ser el campo del saber práctico al que pertenecen la filosofía y el presente trabajo, nos parece que refuerzan la justificación de nuestras reflexiones sobre otras tantas interpretaciones de lo trágico.

Pero, además, como parte de la crítica de la postmodernidad que desarrolla Eagleton en *Después de la teoría*, hay también algunas afirmaciones sobre la tragedia. Le parece al autor que la tragedia es incompatible con la cultura postmoderna, «por terribles que puedan ser los acontecimientos» porque «la tragedia, al igual que su compañera la comedia, se basa en el reconocimiento de la naturaleza imperfecta y defectuosa de la vida humana, aunque en la tragedia hay que viajar a través del infierno»<sup>486</sup>. Y enfrenta a ese reconocimiento trágico, que exige la sujeción a valores y principios no relativizables, la idea del poder omnímodo de la voluntad, típicamente norteamericana (el *self made man* o la ideología del «secreto», que postula que, si quieres, puedes<sup>487</sup>) que no sería lo mismo, sino todo lo contrario que la voluntad de poder de Nietzsche.

Tampoco comulga Eagleton con cierto historicismo nostálgico (aquí incluye al mismísimo Ricoeur) que, teñido de no poco esencialismo, condena a la tragedia al pasado de su pureza griega, pureza que no pudo reeditarse bajo condiciones diferentes a las de su tiempo pretérito. Y, sin embargo, Eagleton se preguntará por qué, entonces, sigue habiendo tragedias modernas, como *Un tranvía llamado deseo* (Tennessee Williams, 1947), por ejemplo; u otros muchos ejemplos que irán salpicando sus obras.

---

<sup>485</sup> T. Eagleton, *Después de la teoría*, Barcelona 2005.

<sup>486</sup> Ibid. 192.

<sup>487</sup> Resulta sugerente, si no inquietante, que tras la publicación de *The secret* (2006), su autora, Rhonda Byrne publicó *The power* (2010), confirmando el tenor de estas valoraciones de Eagleton.

Algunos críticos de Eagleton le reprochan, no sin razón, la vaguedad, por la prolijidad de los datos y la escasez de conclusiones, que siempre puede ser achacada a la teoría de la cultura. Pero nos parece que son atinadas, en su dirección general, estas valoraciones que, a nuestro juicio, a la postre no niegan la existencia de la tragedia en tiempos modernos, sino que, de alguna forma la reclama como parte de esa oposición a la no menos vaga y meliflua postmodernidad cultural. Este enfoque será el que marque el compás de la obra que nos interesa más aquí.

Y ya, por lo corto y lo derecho, cuando estudia la tragedia, como en las dos obras que veremos a continuación (*Dulce violencia. La idea de lo trágico*, 2002; *Tragedy*, 2020), la lectura que propone es ética y política. El método es el de la demolición previa de las teorías de la muerte de la tragedia y los supuestos ideológicos que la sostienen, para entresacar de los escombros, elementos originales y revitalizadores de la necesidad de un pensamiento y un arte trágico. Deja constancia de que la tragedia se lleva bien con diferentes periodos históricos, porque sus temas son transversales, empezando por la muerte, la finitud, aunque no sean homogéneas su forma de abordarlos en las distintas épocas. No está, por supuesto, con la visión martirial de la tragedia como escuela para el endurecimiento del ánimo y el coraje. Pero sí que cree que en el espíritu trágico como contrapunto del idealismo utópico y en la necesidad de asumir el sufrimiento, no de manera masoquista, sino como medio transformador de la realidad, en la línea del marxismo y el cristianismo, con su lucha de clases uno, y su crucifixión que desemboca en la resurrección, el otro.

Igualmente da la vuelta a la idea de la desaparición de la figura heroica para democratizarla o universalizarla, para redescubrirla en la responsabilidad que todos tenemos ante los problemas de nuestro tiempo. Es original este giro al individualismo nietzscheano: todos somos «nobles» pero solo si afrontamos nobles causas, si no, el apogeo antropocéntrico moderno se queda en algo irrelevante. Y, en esa dirección, como ya propusiera Raymond Williams, hay que contar con la revolución, la cual, es trágica de cabo a rabo.

#### A. *Dulce violencia*

*Dulce violencia. La idea de lo trágico* comienza con un capítulo recopilatorio de las definiciones de la tragedia, «Una teoría en ruinas», agrupadas en dos grandes corrientes, las que se ajustan al género literario, empezando por el propio Aristóteles y aquellas que se abren a un universal transhistórico. Pero ambas vertientes tienen su quicio

en la idea de lo triste, diferenciado en su confusa generalidad por esa ocurrencia verdaderamente brillante de que «trágico» difícilmente puede ser sustituido por otra palabra. El autor se decanta, como nosotros también lo hacemos, por el reconocimiento de algo que, con final triste o no, aunque haya estoica aceptación o heroica rebelión, está inscrito en lo invariable de la humanidad, por más que esa invariabilidad pueda ser atribuida a cuestiones particulares o universales, pero en cualquier caso, reinciden con la tenacidad de lo que es esencial, constitutivo o, cuanto menos, reiterable hasta la saciedad: la muerte, la contrariedad hasta el extremo, la incompreensión de las causas o el desajuste inconmensurable de las consecuencias.

A pesar de que el campo de batalla queda bien delimitado entre los detractores y defensores de la vitalidad de lo trágico, la obra avanza de manera poco resolutiva. En el resto de los capítulos, hasta sumar diez, cual Bolero de Ravel, se van repitiendo temas, definiciones y citas que, en círculos concéntricos someten lo trágico al mismo censo de peritos sobre sus diferentes *topica*: los héroes, la libertad, el destino, la novela, la razón, la culpa, la piedad, los demonios, la modernidad... La nómina de autores literarios, pero también de filósofos (muy interesante su visión de Pascal, c. 8, además de Spinoza, Simmel y Kant), es prolijo hasta la saciedad. Lo cual no asusta cuando uno viene de leer a Steiner y otros críticos literarios. Pero sirve al menos para dejar constancia de que, como se postula de la vida fuera de la tierra, siendo el universo literario vislumbrado por Eagleton tan vasto, raro será que alguna de las obras no sea trágica. Yo, al menos, pienso con él que así es.

Como concordamos con él (y con Adorno, al que cita), en que el sufrimiento, esa «comunidad de significado», es trans – histórico, la particularidad de su contextualización no le resta universalidad, mal que le pese a los historicismos y postmodernos. Sería la misma conclusión a la que llegaba Raymond Williams sobre la tragedia cotidiana del vivir a duras penas y morir sin remedio; o también Pascal: «en el centro de la existencia humana radica el monstruoso drama de la muerte». Terry Eagleton irá desgranando ejemplos literarios de esta tragedia cotidiana que, en lugar de significar la muerte de la tragedia supone su democratización, algo que, por cierto, ya estaba en Schopenhauer.

Y por esta vía, lo trágico residiría en la existencialista aceptación de la finitud, de «lo perecedero, limitado, frágil y lento» (2002: 17-21). Es por aquí es donde también da con el cristianismo, que, a pesar de sus duras secuelas, le parece al autor que «también hay ideas teológicas que pueden ser políticamente iluminadoras» de lo que irá dando

cuenta en lo que sigue, especialmente cuando se refiera a la piedad (c. 6) o al *farmakós* (c. 10), el chivo expiatorio, donde las referencias a Jesucristo le parecen pertinentes, pero desde la óptica inversa: en el cristianismo, Dios mismo se ofrece como víctima. Respecto a Jesús, cita el aspecto más cómico que trágico que Žižek le encuentra al mesías subido en un asno, pero también afirma su carácter verdaderamente trágico (2002: 70-71). Aunque, dicho lo cual, llegue a la conclusión interesante de que «la tragedia es, en este sentido —se refiera a la víctima propiciatoria y al sacrificio— un desplazamiento humanístico de la religión, ya que el valor que ahora emerge de la destrucción no es tanto el de los dioses como el de la víctima misma» (2002: 349). Por eso, la humanización del héroe, separado de su rango de nobleza y excepcionalidad, no sería, ni mucho menos, negación de lo trágico en la literatura moderna.

Otra línea de reflexión, más filosófica ésta, toca la cuestión del ser mismo de la tragedia. Frente a la «esencialización» ilustrada que supondría la lectura hegeliana de la tragedia (también del marxista Lukács al ver en la tragedia la realización de un ideal antropológico), Nietzsche y Kierkegaard, desde supuestos contrarios, desde el paganismo y el fideísmo evangélico, se oponen a su racionalización. Entre ambos frentes, el apolíneo ilustrado y el dionisiaco desbocado, se daría una tercera vía, que no es intermedia, sino un punto de fuga: el escepticismo irónico irlandés de un Beckett y de Joyce, pero también de Kafka. Es la ambigüedad de lo «postrágico». No sabemos si esta es la postura del propio Terry Eagleton, nos parece que la mira con simpatía. Él mismo dice que la tragedia, al fin y al cabo, siempre tiene que ver con la ambigüedad y el enigma, porque la acción desborda las preguntas y las respuestas. No en vano, corroborando esta sospecha nuestra sobre el tenor de la postura del autor, termina con una cita de *El proceso* de Kafka.

Sin embargo, el resultado final de esta obra también es fatigosamente ambiguo. Después de la enriquecedora cosecha de afirmaciones sobre la tragedia procedente de un amplísimo espectro de épocas y corrientes, de especialidades y géneros, no nos queda del todo claro cuál es la apuesta decidida del profesor Eagleton sobre la tragedia. Otro caso es el de sus rechazos, esos están muy bien precisados y argumentados desde el principio al final de la obra: el escepticismo postmoderno y el historicismo post – estructuralista. También es una constante la reivindicación de algunos argumentos diferentes a favor del *pathos* trágico, como es el valor de lo cotidiano y su seriedad, tal y como ya lo reivindicara Erich Auerbach<sup>488</sup>. De hecho, y acudiendo a su propio método de lecturas cruzadas y

---

<sup>488</sup> E. Auerbach, *Mímesis*

acopio incesante de referencias, es en otra obra suya, *Razón, fe y revolución*, donde hallamos una toma de postura más firme. A propósito de una reflexión sobre la pertinencia de la religión a pesar de sus detractores de última hora, Richard Dawkins y Christopher Hitchens (o como él los llama con desparpajo: los *Ditchkins*), Terry Eagleton nos revela su verdadera pose: el humanismo trágico, categoría a la que pertenecerían tanto el cristianismo, como el marxismo y el psicoanálisis (el deseo es la tragedia de la vida cotidiana, 2002: 271) <sup>489</sup>.

Si no hemos entendido mal a Eagleton, el humanismo trágico resiste a la descomposición de lo humano por la vía del auto renunciamiento y la tragedia es la reserva y el medio expresivo para postular el valor de la fragilidad, el sufrimiento y la irreversibilidad de algunas situaciones. En esta línea se atisba a lo largo de la obra una crítica de algunos extremos de la modernidad y cierta nostalgia del absoluto. Porque, aunque da por sentado que la modernidad liquida a Dios y cualquier absoluto, supeditados al fin de la fatalidad que supone la libertad trágica (libres para actuar y condenados a asumir el resultado de nuestra acción) suspira, no obstante, por la necesidad de una «metaposición» que rompa el círculo vicioso de la violencia, la misericordia (2002: 205) Y, por otra parte, constata que la modernidad afirma un sujeto del que se ignora su condición de «incalculable o el factor fuera de lugar que permite que el campo exista en primer lugar. Lo que nuestro conocimiento nos dice es que estamos más allá de su alcance» (2002: 277). Esta «excentricidad» nos recuerda lo dicho por Reinhardt a propósito de los personajes trágicos de Sófocles. Para el sujeto como héroe trágico de la modernidad, la muerte de Dios consuma su propia tragedia. No estaríamos, pues, totalmente de acuerdo con la idea del artículo citado de Álvaro Ramos Colás sobre la recaída de Eagleton en una visión pesimista de la tragedia. En cuanto tal, lo trágico mantiene la capacidad humana de resistencia, no siempre heroica, pero siempre digna y significativa. Sin embargo, permanece la ambigüedad y esto le vale a Eagleton las censuras de la crítica conservadora como desde la izquierda»<sup>490</sup>.

### ***B. Tragedy***

En su segunda y reciente obra sobre la tragedia, *Tragedy* (2020) Terry Eagleton deja claro desde el principio su propósito de oponerse al «secuestro» de la tragedia por

---

<sup>489</sup> T. Eagleton, *Razón, fe y revolución*, 2012: 202.

<sup>490</sup> A. Saxton, «Terry Eagleton and Tragic Spirituality» *Science and society* 76/1 (2012) 95-105. El varapalo, a cuenta de la recaída religiosa y espiritual de T. Eagleton es de cuidado, sin embargo, tampoco entra Saxton en profundidades respecto al tema que nos ocupa.



parte de la concepción aristocrática del arte. Y, así lo explicita en el prefacio, reivindicando con ello la democratización de la tragedia llevada a cabo por su amigo Raymond Williams. Hay también una motivación biográfica: el impacto de la muerte de su padre. La monografía se divide en cinco capítulos, de los cuales, el primero está dedicado a la consabida pregunta por la muerte de la tragedia y el último a la que sería su idea sobre el sentido último de lo trágico, «lo inconsolable». Conclusión esta, valga subrayarlo, en la que Eagleton estaría en la línea interpretativa del olvidado Walter Kaufmann, para el cual, el valor de la tragedia residiría en la «negativa a permitir que ningún consuelo, fe o alegría ensordezcan nuestros oídos ante los gritos torturados de nuestros hermanos»<sup>491</sup>. En este capítulo último hace un repaso de las principales teorías filosóficas de la tragedia, nos centraremos en los enfoques que nos parecen centrales y fontales para los desarrollos posteriores.

Los otros cuatro capítulos, funcionan a modo de ilustraciones parciales de los múltiples significados de la tragedia. El capítulo tercero está dedicado a *Edipo rey* y la cuestión de las relaciones incestuosas. Los capítulos 3 y 4 pueden relacionarse como una tesis, la transición entre el mito y la política (c. 3) y su desarrollo ampliado en un sentido de profundización y universalidad, el capítulo cuarto, en el que hace un suculento repaso de la sinuosa distinción entre verdad y falsedad, a cuenta de la no menos fluctuante demarcación entre fe e ideología. Es cierto que, como se ve también en *Dulce violencia*, el método del autor consiste en enhebrar de manera incesante un sinfín de autores y obras que pueden despistar al lector. Pero ese otro gran lector que es Terry Eagleton, hace de esta catarata de referencias una corriente que merece la pena el esfuerzo de navegarla, pues los nombres propios van punteando su línea argumental hasta un resultado final, que no es una conclusión definitiva, sino un precipitado de aportaciones diversas pero concurrentes.

A nosotros nos interesan especialmente el primer y último capítulo, los referentes a la vitalidad de la tragedia, y por tanto a su relevancia funcional a nivel social, político y filosófico. Y el último capítulo, con el desconsuelo latente y sustentante del sentido permanente de la tragedia. Arranca Eagleton con la consabida pregunta por la muerte de la tragedia (c. 1: «Did tragedy die?»). La pregunta que planteó George Steiner y todo el capítulo será un diálogo crítico con él y su enfoque de la tragedia como crítica de la modernidad. Inseparable de esta cuestión es la diferenciación entre lo trágico como

---

<sup>491</sup> W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* 1978: 182. Cfr. T. Eagleton, *ibid.* 112.

término coloquial y la tragedia como género literario, diferencia que va de la ausencia de una categoría estable de lo trágico y la sobreabundancia de su uso lingüístico. A ello se le añade que también su dimensión política es un lugar común (aquí cita a Hannah Arendt), pero la concreción de la tragedia como institución política requiere ulteriores consideraciones. Entre ellas, las de la doble función política que fungía la tragedia en la vida de Atenas: legitimación y cuestionamiento, como una forma de «homeopatía política». Pero con el giro de la modernidad, la tragedia no resiste el desencantamiento del mundo, las éticas pragmáticas y la racionalización de la política. Y así, lo que comenzó siendo una institución política, acabaría siendo una forma de lo anti – político (recordamos nosotros aquí la transición que va de Vidal – Naquet a Nicole Loraux o a Martha Nussbaum).

Hasta aquí el «status quaestionis». Avanzando un poco más, Terry Eagleton denuncia el sesgo elitista de la versión de lo trágico de este enfoque y, con su maestro Raymond Williams, afirma los registros populares —de la «common people»— de la tragedia y lo trágico. Y, sorprendentemente para los tiempos que corren, Eagleton señala a Schopenhauer como quien apunta en una dirección de la universalidad de lo trágico, por encima de acontecimientos extraordinarios y clases sociales elevadas. Y también se apoya en unas consideraciones de los hermanos Goncourt que, nosotros, ya hemos citado a través de Erich Auerbach. Prolijo, como suele ser, Eagleton va haciendo un repaso de las visiones sobre lo trágico y lo político, de Lessing a Lacan, con la intención de oponerse al monopolio aristocrático de lo trágico, en una dirección, por cierto, muy afin también a Walter Kaufmann, con quien coincide casi literalmente cuando apostilla: «Desde el punto de vista conservador, Esquilo es trágico, pero Auschwitz no»<sup>492</sup>.

Frente a Steiner y su larga descendencia de «esencialistas y nominalistas», Eagleton se apoyará en Raymond Williams para ampliar el radio de acción de la tragedia a la experiencia humana general, con sus convenciones e instituciones<sup>493</sup>. Con Walter Benjamin retomará el arraigo histórico de la tragedia para evitar su vaciamiento de contenido, su des – historización: «lo “trágico” no existe», porque lo que existen son tragedias reales y concretas. La conclusión de este esfuerzo por ampliar el horizonte de

---

<sup>492</sup> T. Eagleton, *Tragedy* 2020: 14. La traducción es nuestra.

<sup>493</sup> Aunque también se hace eco de una variación sobre lo trágico en Raymond Williams: el concepto de tragedia sigue representando un pensamiento razonable difícil de agrupar obras de un cierto modo en torno a la muerte y el sufrimiento extremo y la desintegración. R. Williams, *Politics and letters* 1975: 212; cfr. T. Eagleton *ibid.* 24.

la tragedia será que la que ha muerto es la tragedia griega, pero no la tragedia, que habría mutado en nuevas formas condicionadas por los cambios históricos. Una mutación que, al menos en su comprensión, es evidente, y lo que para Aristóteles era acción, para Schelling será conciencia y en Kierkegaard absoluta auto – responsabilidad. Y por esa pendiente, lo trágico se condensará, *more* freudiano, en los deseos insatisfechos y su colisión con las convenciones sociales (Arthur Miller) o, como dice Eugene O’Neil: «La Tragedia del hombre es quizás la única cosa significativa para él... La vida individual se vuelve más significativa solo por las dificultades»<sup>494</sup>. En cualquier caso, a pesar de la muerte de los dioses, lo que sí sería olímpico es el desprecio, pasar por alto las siempre reales y actuales cotas de infamias sufridas por los inocentes y la pregunta por la tragedia de los gulags permanece intacta.

Y es en este punto donde Eagleton concluye el capítulo, lo cual a nosotros nos conviene porque también lo tratamos más adelante, con una referencia a lo trágico en Slavoj Žižek. ¿Por qué para Lacan y Žižek el Gulag y el Holocausto no pueden considerarse trágicos? Según Žižek, calificar de trágica la situación de los presos en los campos de concentración nazis sería una obscenidad moral, porque estaríamos situándolos bajo la sublimación del horror que lleva a cabo la tragedia. Supondría un modo de hacer comprensible el absurdo de estos hitos de la crueldad. Aquí, uno se acuerda de la difícil y polémica posición de Hannah Arendt respecto al proceso de Eichmann<sup>495</sup>. Posición que, por cierto, conviene a la cuestión de la universalización de la tragedia, pues Arendt defiende que Eichmann no era un psicópata, sino un hombre corriente que, como tal, también puede participar en acciones que concitan la más ominosa maldad. De esto y más cosas trata Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén. La banalización del mal*, que, en ese sentido de universalidad o extensión general del mal, que no se limita solo a personalidades excepcionales, también podría aplicarse a la tragedia: la banalización de lo trágico.

Siguiendo con Žižek, Eagleton alude a su *Antígona* y ve en esta versión la continuidad de la interpretación lacaniana del personaje de Sófocles. Una interpretación que a Eagleton le parece conservadora por cuanto remite el conflicto a una dimensión psicoanalítica y existencial. Llega a decir que la versión de Žižek es una muestra del

---

<sup>494</sup> Cita que Eagleton toma de Raymond Williams, *Modern tragedy* 1992: pos. 1818.

<sup>495</sup> Una película reciente de Margarethe von Trotta, *Hannah Arendt* (2012) recuerda este debate provocado por el libro de la pensadora judía *Eichmann en Jerusalén*.

«elitismo de izquierda», «una versión radical del steinerismo». El conflicto de Antígona es el de la irrupción de la otredad y «la cosa», la objetividad exterior al sujeto... El aislamiento, no menos sublimante, de la acción como un todo, como epifanía estética de lo absoluto... y, sigue Eagleton, en detrimento del reconocimiento de los actos corrientes de compasión. Pero, la modernidad no es tiempo de héroes, ni deja resquicio para lo sublime. La crisis visita todas las vidas y constituye, en parte, su identidad compartida. Defenderse («acolcharse» dice Eagleton) de esta realidad sería un distintivo de buena parte de la teoría tradicional sobre la tragedia.

Muy someramente dejamos constancia del último capítulo de este breve ensayo de Eagleton sobre la tragedia: «Lo inconsolable». Terry Eagleton comienza por abordar la tensión entre estabilidad y conflicto que polariza la lectura de la tragedia de los liberales y los radicales. La reconciliación, negada por los segundos y defendida por los primeros, sigue siendo una aspiración que planea siempre sobre la lectura de la tragedia. Pero, también planea sobre ella la posibilidad del terror que se sobrepone a la piedad. Difícil balance de contrarios entre los que se debaten las distintas líneas de interpretación. Al final, prevalece en nuestro tiempo, la renuncia a la posibilidad de una sublimación que diluya estas oposiciones y la prevalencia de la discordia parece ser uno de los motivos del interés por la tragedia. Y es aquí donde, de manera sorprendente para nosotros, que a duras penas hemos encontrado rastros de la influencia de Walter Kaufmann en los lectores de lo trágico posteriores a él, Eagleton lo cita en una de sus sentencias sobre el valor de la tragedia: «la negativa a permitir que ningún consuelo, fe o alegría ensordezcan nuestros oídos ante los gritos torturados de nuestros hermanos», sin que ello suponga, añade Eagleton, que Kaufmann sugiera que no hay consuelo alguno en ninguna forma de arte. Pero, con esta cita, estamos ya en la vía de vislumbrar como sentido de la tragedia su trasfondo de compasión y solidaridad. En dirección opuesta están los defensores a ultranza de la estabilidad y el consenso que, de Schiller a Heidegger, pasando por Wittgenstein, podrían llegar a encajar la tragedia como una pieza del progreso.

Tras unas consideraciones sobre la libertad y lo sublime en la tragedia, que ahora no nos interesan por redundar en la presentación de los límites de lo humano frente a la visión moderna del progreso antropocéntrico (y burgués, y colonial, y etc.), nos dirigimos, de nuevo, a la comprensión de la tragedia como una crisis de aquella filosofía que postulaba una idea de lo bueno como la única política factible. Y, en continuidad con este origen, se reivindica el carácter filosófico de la tragedia, tal y como lo habrían visto tantos

otros autores y como lo confirma sentencioso Critchley: «lo trágico es el cumplimiento de la filosofía después de Kant»<sup>496</sup>. Y esta funcionalidad se debería a que puede ayudar a la filosofía a afrontar esas cuestiones de la libertad y la necesidad. Por el contrario, con Nietzsche se inicia la idea de que la filosofía nace con la muerte de la tragedia y debe convertirse en la visión trágica de la vida que fue aquella, es decir, debe convertirse en filosofía trágica, lo cual, a su vez, supone pasar de la estética filosófica a la filosofía como una forma de estética. Vemos, pues, que mirando a la tragedia, la filosofía se ha visto sumergida en su propia autocomprensión hasta fundirse con el objeto que estudiaba.

Esta evolución lleva a Eagleton de la recuperación de lo trágico por la revolución francesa a la lectura trágica de la cruz de Cristo, iniciada por el idealismo alemán (Schelling). Aunque sería Hölderlin el máximo exponente de la teoría idealista de la tragedia, con su idea de que la realidad en su conjunto (el «todo») solo es accesible negativamente y por la vía de los conflictos entre las partes que la constituyen. Por otra parte, también Hölderlin habla de lo trágico como la afloración de la parte más débil de cada existencia, incluida la de Dios en el calvario de Jesús. Al final, y en línea con Nietzsche, se recupera lo dionisiaco como un medio de reconciliación de todas las partes en una. Es el «sentimiento de reconciliación» del que hablaba Hegel. De este modo, la visión idealista de la tragedia es otra forma de teodicea que busca la justificación última de lo existente. Reconciliación que Hegel llamará dialéctica y que marcará la comprensión de la tragedia y de su lectura filosófica (Szondi).

Frente a esta visión de la historia como cumplimiento de un designio racional a través de la interacción de sus diferentes momentos, se levantó Schopenhauer al introducir su «voluntad» como última instancia de la realidad. Una voluntad malévolamente parecía regir el desarrollo de las circunstancias de manera que concurrieran todas ellas en contratiempos, sufrimientos y la muerte. Y nuestros deseos formarían parte de esa voluntad. La única liberación posible es a través de la estética, como un grado sumo de contemplación por la que nos fundimos con lo contemplado y, por lo visto, dejamos de padecer sus molestias... Frente a lo dionisiaco nietzscheano como afirmación, la voluntad de Schopenhauer como aceptación, resignación. Más cerca de Schopenhauer que de Nietzsche, Kierkegaard no ve en la tragedia la última palabra, sino el reino ético de la responsabilidad (que no deja de ser también aceptación) vivida por fe.

---

<sup>496</sup> S. Critchley, «The Tragedy of Misrecognition», en J. Billings y M. Leonard (eds), *Tragedy and the Idea of Modernity*, p. 253. Cfr. *Ibid.* 121, nota 17.

El repaso de las sucesivas filosofías de la tragedia continúa con Nietzsche, Heidegger, Adorno, Simmel, Rosenzweig, Walter Benjamin y otros muchos, hasta llegar hasta las posiciones post – modernas con su énfasis en la diferencia frente a la identidad, así como su aversión hacia las posiciones absolutas que adoptan en la tragedia la muerte y lo irreversible ... A pesar de este prolijo repaso, a veces atropellado y otras más dilatado, una vez más echamos de menos que se le dedique un párrafo a nuestro autor olvidado: Walter Kaufmann, al que, sin embargo, como hemos visto, sí que cita. Por otra parte, todo este sumario de la historia de la filosofía de la tragedia, que arrancó con una idea conductora, la del choque entre lo inalterable y la mutabilidad que acarrearán los conflictos trágicos, no acaba de rendir cuenta del título de este capítulo: «Lo inconsolable». Salvo, por una valoración última de esa historia de la filosofía de la tragedia, en la que estima de insuficiente y aprovechada la adaptación que la mayoría de los filósofos han hecho de los motivos trágicos a sus propios postulados previos. Esta mixtificación habría llegado a ocultar lo que la tragedia es, hasta suprimirla del sentido común en la vida de las gentes corrientes. «Existe un abismo entre el sentido estético de la tragedia y el cotidiano». Y, en este sentido, de nuevo en línea con lo ya defendido por Raymond Williams, el sentir popular de lo trágico estaría más acorde con el ser mismo de la tragedia. Sentir que, ¡ahora sí!, tiene que ver con lo inconsolable. O, más bien, con «los inconsolables», aquellos cuyas difíciles situaciones no alcanzan ni remedio ni reparación, algo que, al parecer, la filosofía de la tragedia no ha sabido ni ver, ni expresar. Para nosotros, es aquí donde debería empezar el capítulo, pero con autores tan fecundos es posible que nos amenace con otro título, al menos ha dejado este en un ansioso «to be continued»: «Esta ideología de lo trágico... no logra otorgar a los inconsolables el respeto que merecen».

Valga esta cata de la última obra de Eagleton dedicada a la tragedia como muestra de su opción más acorde con el carácter social, democrático y cotidiano de lo trágico, siempre en línea, cada vez más en línea, con Raymond Williams.

### 3. *Oscilante: Simon Critchley*

#### a. Lo trágico, por aquí y por allá: a vueltas con la modernidad.

Como la ardilla de *Ice Age* (película de animación de Chris Wedge y Carlos Saldanha, 20 Twenty Fox: 2002), de nombre Scrat, el filósofo inglés Simon Critchley corre para salvar su bellota, mientras bajo sus pies el hielo se resquebraja y solo mil y una piruetas por encima de los precipicios helados le permitirán lograr su ansiado objetivo. Y como este simpático y corajudo personaje de la ficción animada, el filósofo inglés es tenaz y brillante en su escapatoria del deshielo metafísico, ético y político. Sea su fruto preciado el sentido de la vida sin sentido, escaso, pero algo es algo... (*Very little... almost nothing. Death, Philosophy, Literature*<sup>497</sup>); o el humor amargo (*The humor*); o la fundamentación improbable de la ética (*Infinitely demanding. Ethics of Commitment, Politics of resistance*<sup>498</sup>); o la fe del ateísmo (*Faith of faithless. Experiments in Political Theology*<sup>499</sup>); el viejo rockero, filo anarquista y profesor de filosofía en Nueva York y Essex, no se rinde y lo defiende con un sólido ejercicio de conocimiento de la historia de la filosofía y genio propio en su interpretación. Inevitables las referencias a la filosofía germánica (Kant, Heidegger), sin despreciar a los anglosajones como Cavell, pero Critchley apuesta por los franceses para su diálogo crítico, sobre todo Levinas, pero también Blanchot, Derrida y Alain Badiou. Marx, en lo político y Lacan en cuanto a la psicología; Becket por su absurda mueca tragicómica; algún nórdico y nórdica en la ética post-kantiana... el autor británico filosofa con los clásicos, pero también sobre literatura y apuesta por el compromiso político post-liberal y anti-capitalista, compromiso éste que tiene mucho que ver con su resistencia al nihilismo como única vía de la modernidad.

En fin, que de todo y muy bueno, fresco y al tiempo con solera, ofrece el pensamiento creativo y creacional de este autor, que aquí nos interesa por el posible retorno de lo trágico. Retorno que se hace inminente con su última obra sobre un espacio protegido de lo trágico, el personaje de Hamlet, al que Critchley le dedica un ensayo en colaboración con su esposa<sup>500</sup>.

---

<sup>497</sup> Routledge, Gran Bretaña 1997 [*Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Barcelona 2007]

<sup>498</sup> Verso, 2007 [*La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*, Barcelona 2010]

<sup>499</sup> Verso, London - New York (2012).

<sup>500</sup> Simon Critchley - Jamieson Webster, *The Hamlet Doctrine. Knowing Too Much, Doing Nothing*. London - New York (2013).

Como desencadenante de nuestra encuesta, en el galicista sentido de investigación, se nos ofreció en un primer momento la feliz iniciativa de la traducción de un artículo y una entrevista de Critchley al respecto (*Tragedia y modernidad*, 2014<sup>501</sup>), con un magnífico, por sumamente informado y motivador, estudio de Ramón del Castillo, que seguiremos con gusto. Pero, comenzado ya el trabajo de redacción de la presente tesis doctoral, nuestro autor ha publicado su anunciada obra monográfica sobre la tragedia: *La tragedia, los griegos y nosotros* (2020)<sup>502</sup>, a la que dedicaremos nuestra atención después de nuestro diálogo con la ya citada *Tragedia y modernidad*.

A cuenta de *Tragedia y modernidad*, antes que nada, es de justicia reconocer que en tiempos contrarios a la filosofía es alentador que se publiquen trabajos actuales de filósofos contemporáneos, un meritorio esfuerzo que agradecemos tanto a su promotor intelectual, el profesor Ramón del Castillo, como a la editorial (Trotta). Los artículos en cuestión son: «Filosofía de la tragedia. Tragedia de la filosofía» (2012) «Tragedia y modernidad. La lógica del afecto» (2011). El último título es una entrevista a Simon Critchley. En estas dos intervenciones expresas sobre la tragedia, Critchley se decanta por su actualidad y niega su desaparición:

Lejos de afirmar, como lo hace George Steiner, que la tragedia está muerta, yo diría con Raymond Williams [*Modern tragedy* 2006] que la tragedia ofrece el marco más poderoso para diagnosticar los conflictos aparentemente insolubles que definen nuestro presente y encontrar recursos éticos que nos permitan pensar en alternativas<sup>503</sup>.

Pues, si no hemos leído mal del todo a Critchley, y el estudio de Ramón Castillo a la obra que comentamos así parece indicarlo, hemos de constatar que lo trágico, aun como interlocutor, está siempre en el horizonte de su comprensión de las salidas racionales a los atolladeros existenciales, políticos y morales. Primero con muchas reticencias, luego de manera reinterpretada y como opción segunda y peor, pero en un movimiento que se va desplazando de la negación a la aceptación subrepticia, parece ser que nuestro autor cuenta con la tragedia como una de las formas de afrontar lo excesivo de la vida. Y así lo confirma el hecho de que, tras anunciar un libro al respecto, postergado en su día, según parece por la dedicación a su último trabajo (en colaboración con

---

<sup>501</sup> *Tragedia y modernidad*. Trotta, Madrid 2014. Presentación de Ramón del Castillo. Contiene Filosofía de la tragedia y tragedia de la filosofía, conferencia en el Simposio Internacional *Frames of Ethics*, Madrid 2012, y Tragedia y modernidad, la lógica del afecto, conversación con David Kettelman (2011)

<sup>502</sup> Simon Critchley, *La tragedia, los griegos y nosotros*, Turner Noema, Madrid (2020).

<sup>503</sup> *Ibid.* 50.



Jamieson Webster), sobre Hamlet<sup>504</sup>. Pero, como dice al principio de su entrevista, Todd Kesselman, «la relación de Critchley con la tragedia ha sido ambigua»<sup>505</sup>. Ambigüedad que nosotros creemos que ha sido más bien un proceso progresivo de «conversión», si bien perfectamente coherente con el decurso de su obra sobre el posible sentido de la vida y la acción humanas tras la dieta de adelgazamiento de la modernidad y siempre en relación con la literatura, la ética y lo político. Eso sí, «conversión» *faithless*.

Si hacemos un somero repaso, vemos cómo las apreciaciones sobre la tragedia y lo trágico en la obra de Critchley, al contrario de lo que ocurre con el color de las estrellas, experimenta un corrimiento al azul (*blueshift*) que nos habla de un movimiento de aproximación a nosotros, en lugar del alejamiento al rojo (*redshift*) que significaría su alejamiento. Como la galaxia de Andrómeda, en las referencias de Critchley sobre la tragedia, se aprecia un continuo acercamiento al punto de vista de este observador crítico y perspicaz, contrario al extremo de su fallecimiento o desaparición. Si bien, esta aproximación, en ocasiones es explícita, porque aborda o cita la tragedia y lo trágico, pero no menos importante es que en general subyazca como cariz en el trasfondo de los temas que estudia.

Como decimos, antes de publicar la monografía ya citada, *La tragedia. Los griegos y nosotros*, Critchley publicó junto con su esposa, Jamieson Webster una obra sobre Hamlet, *Stay, illusion! The Hamlet doctrine* (2013). Se trata de una relectura crítica de la tragedia de Shakespeare en relación con la propia cultura británica tan influida por el dramaturgo de Avon. Una crítica en la que Hamlet representaría una actitud de indiferencia e inhibición y Ofelia la verdadera locura de quien sí expresa la realidad que siente. Pero, más allá de su interés específico como tal relectura de la figura de Hamlet y esa cultura hamletiana que es la inglesa, debemos dejar constancia de que este libro prelude en un registro de suma de poquedades (muchos capítulos breves —37— más la introducción y el epílogo), algunos temas de los que abordará más detenidamente en *La tragedia. Los griegos y nosotros*. Por ejemplo, el interés por Gorgias (incluso con un neologismo que no sé si marcará tendencia: «gorgiástico») y la idea de Atenas y su democracia como una «teatrocracia», la contradicción interna de Nietzsche respecto a la tragedia, tras cuyo velo se oculta la repugnancia de la violencia vivida con vergüenza a pesar de uno mismo. En fin, se anticipan temas que serán tratados posteriormente pero

---

<sup>504</sup> Simon Critchley y Jamieson Webster, *Stay illusion! The Hamlet doctrine*. Verso, 2013.

<sup>505</sup> Simon Critchley, *Tragedia y modernidad*, 2014: 51.

que, aquí, a propósito de Hamlet, bien pudieran servir de predicción de un abordaje que no por más profundo, sigue resultando algo confuso y oscilante. Y valga como muestra un botón de la conclusión: «El teatro, en su mejor engaño gorgiástico, actúa como una máquina demoníaca que produce vergüenza en el espectador, quien, solo en la oscuridad, se sonroja o tal vez muerde la alfombra»<sup>506</sup>.

De más calado, tanto por la seriedad de su contenido como por su posible afinidad con nuestra investigación, es *The faith of unfaithless* (2012), obra en la que, como ya ocurriera también en *Almost nothing...*, la cuestión que da lugar a esta reflexión tiene de sí un sesgo trágico a nuestro entender. Con ecuanimidad que personalmente le agradecemos, Critchley se desmarca de la descalificación *in toto* de la fe como absurda y sin razón alguna del ateísmo militante de autores como Richard Dawkins o Christopher Hitchens (aún añadiríamos nosotros a Daniel C. Dennett), aunque con vistas a la reivindicación de una religión civil inspirada en Rousseau. Nuestro hombre sí le ve un estatuto de validez y sentido práctico a la fe, pero como actitud previa a creer o no en Dios, como algo que tienen en común creyentes religiosos y creyentes ateos<sup>507</sup>. El penacho trágico de este planteamiento asoma en la inevitable inestabilidad (como la del ya mentado personaje de animación) de una afirmación que baila entre dos orillas bien separadas, por no decir antagónicas. Prueba de ello la tenemos en el curioso, o tal vez irónico sesgo de los encabezamientos de algunos capítulos de esta obra: el catecismo del ciudadano, anarquismo místico, en la naturaleza de la fe, violencia no violenta... Tal vez el mejor resumen de cómo lo trágico se cuele por el entramado de argumentos en favor de una fe laica contra el autoritarismo, la violencia y la despolitización del individualismo nihilista sea la sentencia de Ramón Castillo: «aunque la tragedia tenga algo de cómico, se trata de tragedia; y aunque tener fe sea algo cómico, se trata de fe»<sup>508</sup>.

En su lucha contra un sentido construido, un relato ficticio, como alternativa a la madura aceptación de los resultados de la modernidad, esto es, al desencanto religioso y político, *Muy poco... casi nada* postulaba «la falta de sentido como logro de lo cotidiano»<sup>509</sup> y eso, en línea con Samuel Beckett estaría reñido con la «absurda tragedia de la civilización occidental»: sólo hay meros, vulgares, pero definitivos particulares. Sin

---

<sup>506</sup> S. Critchley – J. Webster (2013) 213. La traducción es nuestra.

<sup>507</sup> Nos extraña que en esta dirección no cite a Ronald Dworkin, que lo llama por su nombre: «religión sin Dios». *Gaceta* Fondo de Cultura Económica, México, Enero (2014) 11-13.

<sup>508</sup> Ramón del Castillo, presentación a Simon Critchley, *Tragedia y modernidad* (2014) 27.

<sup>509</sup> *op.cit.* 24.

embargo, la herida todavía supura y por eso Critchley se agarra al «poco», al «casi nada» como último bastión contra un incontestable y castizo «nada de nada». Y ese poco, ese casi que resta después de ser «salvados de la salvación» no es otra cosa que un digno «ir tirando», pero eso sí, ilustrado, que no logra, pero «conoce» la felicidad<sup>510</sup>. Lo contrario sería permanecer en una modernidad romántica a su pesar. El romanticismo le proporcionaría a la modernidad una ingenuidad con la que hacer frente a los resultados que ella misma ha cosechado, al desencanto que ella desencadena. Pero se trata de un proyecto fracasado porque su escapatoria, el absoluto estético, no se ha consumado, como la realización de lo cotidiano o el ideal de una comunidad ética. Vanos intentos de consuelo.

Frente a ello, Critchley reivindica el sincero y realista escepticismo de Cavell, una superación de ese romanticismo moderno por la vía de la negación de los criterios y la aceptación de la finitud. Pero, esto ya es «sabiduría trágica», «*la necesidad de aceptar la finitud humana como aquello que puede ser superado*»<sup>511</sup>. Cuando rastreaba los moldes románticos de nuestra modernidad, Critchley citaba entre otros a Stevens, el cual hace decir a su «Ángel necesario»: *Y en mis oídos oís su trágico zumbido*. Y eso es lo que a nosotros nos parece que ocurre con este duelo que es *Muy poco... casi nada*, que por debajo de su propuesta de la cotidianidad sin trascendencia, se escucha un «trágico zumbido» que persiste más allá de las anclas de Beckett en el lógamo del ahora sin futuro. Y este zumbido es confirmado por el mismo Critchley cuando concluye este ejercicio de autopsia de la modernidad romántica con la consignación de la «condición trágica de la modernidad»:

La forma de nuestras preguntas acerca del sentido y del valor de la vida humana es todavía religiosa, aunque los supuestos de la religión nos resulten cada vez menos creíbles y por tanto desplazamos nuestra fe a otro terreno, a lo estético, a lo filosófico, a lo económico o a lo político, sin que ninguna de estas esferas pueda proporcionar el tipo de respuesta que precisamos. En este sentido, la terapia no silencia la voz crítica, y además un silencio de esta naturaleza no sería terapéutico: ¿Qué perdón cabe esperar después de este conocimiento?<sup>512</sup>.

Pues esa es la cuestión, que el conocimiento lo tenemos y el perdón lo necesitamos para seguir viviendo y seguir muriendo. Y por ello, Critchley, en *La demanda infinita* también sucumbe al desplazamiento, en este caso no estético sino ético y político, y busca

---

<sup>510</sup> *Ibid.* 323-325.

<sup>511</sup> *Ibid.* 245.

<sup>512</sup> *Ibid.* 358.

su terapia. Pero, todavía no es la tragedia, por más que el planteamiento siga siendo trágico. De hecho, cuando abordando la interpretación lacaniana del psicoanálisis, se presenta lo trágico como posible terapia, nuestro autor se decanta más por la comedia. Y al humor le dedica un libro Critchley: *Sobre el humor* (2010). En palabras del autor, se trata del reverso cómico de *Muy poco casi nada*, que fue concebido dentro y como una experiencia de duelo. Todo el libro está atravesado por un enfrentamiento dialéctico con Slavoj Žižek. Diatriba que continuará a cuenta de la comedia y la teoría respecto a la misma que Critchley aborda en uno de los capítulos de *La demanda infinita*<sup>513</sup>. En *Sobre el humor* se aborda lo cómico como una brecha transgresora contra una realidad indeseada, propia o ajena. En ese sentido, tendría, como lo trágico, algo de superación de las constricciones fácticas, pero gracias al super ego irónico del humor, se supera la hybris trágica de lo prometeico, de la heroicidad. Y sin embargo, hasta el humor más transgresor, por ser más amargamente realista, el de Becket, resulta trágico<sup>514</sup>. Con lo cual, vemos cierto bucle en la amena reflexión sobre lo cómico como alternativa a lo trágico: lo humorístico es solo el sistema «simpático» de la comedia, porque el «parasimpático» que controla los actos involuntarios de la vis cómica resulta ser algo distinto de lo humorístico, una amargura trágica que Critchley desentraña como la verdadera fuerza liberadora y desencantadora de la comedia.

Humor aparte, *La demanda infinita*, se encara con otra de las dimensiones filosóficas y vitales en jaque por el nihilismo: la ética y, por alusiones, la política. Aquí el «zumbido trágico» se percibe en la *infinitud* de la demanda que supone la injusticia. Infinitud que abarca también la dialéctica entre el fondo soberano de la autonomía kantiana, la insobornable libertad del individuo y el innegociable carácter libre, consciente y auto - refrendado de los valores y de las normas para ser realmente morales. El imperativo moral sigue activo aun cuando le demos respuestas variadas, incluso contrarias. Esa es la demanda y esa es la brecha que permanece abierta y por la que se cuele el dichoso «zumbido trágico», porque aquí ya hablamos de heteronomía:

Este momento de incomprendibilidad que se dan en la ética es precisamente el que me interesa, el momento en que el sujeto se enfrenta con una demanda que no corresponde a su autonomía: es esa situación, el yo no es igual a la demanda que se emplaza sobre él<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> Cfr. Ramón del Castillo, presentación a Simon Critchley, *Tragedia y modernidad* (2014) 17-18.

<sup>514</sup> Simon Critchley, *Sobre el humor* (2010) 139.

<sup>515</sup> S. Critchley, *La demanda infinita* (2010) 54.

Lo cual es trágico de cabo a rabo, pues el sujeto no puede dejar de referirse e intentar configurarse en relación con dicha demanda, pero nunca llega a cumplirla de modo cabal, con el resultado de una escisión interna que Crichtley llama «hetero - afectividad»<sup>516</sup> para no hablar de heteronomía. Y tiene mucha razón. Los adscritos a un sistema moral con apellidos, una moral religiosa, por ejemplo, no viven su fidelidad a los principios de su código ético como mera heteronomía, pues se sienten identificados incluso afectivamente con ellos y, cuenta por tanto con el dichoso «refrendo afectivo» que decía Julio Cortázar en *Rayuela*.

#### **b. Los griegos y nosotros con la tragedia de por medio.**

Por eso no es de extrañar que, a la hora de medirse con lo insondable de la demanda ética, planteada tanto antes como después de cada dilema moral, traducida a las *incomprensibles* alusiones del mal, la culpabilidad, la injusticia, las víctimas, el desagravio... su exigencia de una motivación para la decisión moral suene como algo heterónimo y se aluda a la *sublimación*. Donde ya no alcanza la resolución de los problemas... buena es la sublimación. Y aquí Crichtley vuelve a reconocer que, así las cosas, lo trágico tenía ese efecto, el de la *kátharsis*. Todavía no le convence del todo, pero se va abriendo camino el enfoque más integral, aunque todavía no sistemático, que le dedicará a la tragedia en su obra más reciente (*La tragedia, los griegos y nosotros*, 2020) y, me atrevo a decir que, a pesar de esperada, una vez leída, resulta sin embargo prematura, pues encontramos en ella algunas contradicciones, que todavía resaltan más en el juego de contrapunto entre las distintas obras que aquí estudiamos. Deja claro nuestro autor que no quiere hacer arqueología, vamos, filología, porque renuncia expresamente a un enfoque tradicional de la tragedia... y de la filosofía, porque, como nos dice en el capítulo final de agradecimientos, en el que confiesa «por qué fue tan difícil escribir este libro»:

Mi compromiso con la tragedia tiene el propósito de cuestionar cierto estilo de filosofar cuyos orígenes encuentro en Platón y Aristóteles. Me resultan sumamente cuestionables las asunciones metafísicas y morales vinculadas a este estilo particular de hacer filosofía<sup>517</sup>.

Pero, no obstante la declaración de intenciones, también se atreverá a enunciar su propia toma de postura en lo tocante a cuestiones claramente históricas como son la del origen de la tragedia, su relación (que va a ser que no) con el mito y con Dionisos (que

---

<sup>516</sup> *Ibid.* 60.

<sup>517</sup> S. Crichtley, *La tragedia, los griegos y nosotros*, Madrid 2020: 276.

va a ser que tampoco). Pero veamos el armazón de la obra y atendamos después a sus consideraciones más generales, es decir, a sus valoraciones, hipótesis y críticas sobre lo que es y se ha dicho de la tragedia.

Y si de armazón hablamos, la esperada aportación de Critchley al diálogo filosófico con la tragedia no es una monografía sistemática, ni una obra de ensayo que desarrolla una tesis (hasta doce tesis enumera en el capítulo VIII), sino una especie de *stromata*, de fragmentos que bajo la forma de artículos sueltos, si bien tienen en común el tema, difieren por los enfoques, los puntos de conexión de lo trágico con múltiples referencias literarias, filosóficas y sociológicas, como la polémica sobre el género y su negación por lo *queer*. Nada menos que un total de sesenta y un capítulos<sup>518</sup> agrupados en seis partes (I: Introducción; II: Tragedia; III: Sofística; IV: Platón; V: Aristóteles y VI: Conclusión). Como se ve, la tragedia sirve más como de pretexto para releer las grandes tradiciones filosóficas de la Grecia clásica, que como objetivo único de la obra. Lo cual no quita que, a propósito de todas esas incursiones en la historia de la filosofía antigua, se vayan desgranando una cuantas conclusiones sobre la tragedia y lo trágico que forman un multicolor y tapiz (de ahí lo de *strómata*).

Vaya de antemano la consideración de Critchley a favor de la postura de Raymond Williams frente a George Steiner sobre la permanencia de la tragedia<sup>519</sup>. Por eso una de sus conclusiones es la vitalidad de lo trágico por ser una expresión de la esencia de lo dramático, del ser mismo del teatro: sentirse vivo. Sin embargo, en el desarrollo de esa multiplicidad de cuestiones suscitadas por el tema de la tragedia, las posturas del autor serán más oscilantes que rectilíneas. Aludimos algunos de esos desarrollos más o menos —que va a ser menos— ensamblados entre sí.

Es en la Introducción y en la Primera Parte donde se aborda de manera más pertinente la forma y el sentido de la tragedia griega. Pero dejando claro una toma de postura metodológica: los griegos y su tragedia nos interesan por sí mismos, ni son del todo accesibles en estado puro, son nuestras congojas e interrogantes los que median irreversiblemente entre lo que ellos fueron y lo que podemos y queremos sacar de ellos. Luego, el debate más técnico, de cariz histórico – filológico queda postergado en favor del horizonte interpretativo contemporáneo. Sin embargo, cuando se trate de la propia

---

<sup>518</sup> Por cierto, hay que hacer notar que la edición española de esta obra tiene un error de indexación, el capítulo XXIX aparece como XXIV, tanto en el índice como en el encabezamiento de dicho capítulo.

<sup>519</sup> Ibid. 47.

resonancia griega del fenómeno trágico entre sus principales escuelas filosóficas (la sofística, Platón y Aristóteles) el buen conocedor de la historia de la filosofía que es Critchley hará alarde de una notable intuición, más valiosa que la mera erudición.

Ya en las doce tesis que pudieran darnos un hilo conductor<sup>520</sup>, o al menos un marco de comprensión de lo trágico para Critchley, vemos que no será posible la síntesis. Pues esas doce tesis son otros tantos puntos de fuga en los que la visión sobre la tragedia se hace escurridiza, por no decir que imposible. Empieza por afirmar el carácter de invención de la tragedia (a uno se le viene a la mente el sentido latino de la palabra *invenire*, para desmentir esta primera tesis: encontrar, que nunca es del todo inventar). Pero esta posible piedra angular de la arquitectura de Critchley sobre la tragedia nos explota en las manos al aseverar que dicha invención es, a la vez, «política, literaria y antropológica» para concluir, contradictoriamente, que, por antropológica, «tiene lugar en la subjetividad» ... pero, ¡hombre de Dios! Si es política, y literaria, y antropológica, ¿cómo va a tener lugar en la subjetividad?, ¿de qué le sirve a Critchley dedicar un capítulo (el X, en la segunda parte) a la obra de los representantes de la antropología cultural, Vernant y Vidal-Naquet? Porque, si a pesar de todos los condicionantes colectivos, históricos y comunitarios que concurren en el contexto generador de la tragedia, a pesar de todo ello, es casi una «ocurrencia», un feliz hallazgo más o menos personal, fruto de la genialidad de los autores, entonces, para ese viaje no hacían falta alforjas antropológicas, ni casi filosóficas. Como ya hemos dicho, la suma de aproximaciones a la tragedia que Critchley reúne en esta obra tiende a infinito.

Y en esta línea del *sic et non*, que dirían los teólogos escolásticos medievales, proseguirá Critchley en las siguientes tesis: la tragedia no es ritual, sino meta – ritual; es anacrónica, pero necesita de hechos históricos; es ficcional, pero la mentira es su verdad; el sujeto de la tragedia no es el héroe, sino la polis (y eso que acontecía en la subjetividad), si bien, el héroe, no es la respuesta sino el problema... y así, hasta doce tesis que, cada una de ellas, merecería más de una reflexión y algún que otro desmentido. Tal vez lo más convincente de este precipitado de piezas, como si de un diabólico tangram se tratara, sea la deducción del carácter ambivalente de la tragedia, ya sea por la ambigüedad moral, por el carácter enigmático que le da al ser humano o por la incómoda situación de lo divino y del mito, a medio camino entre su disolución y su continuidad.

---

<sup>520</sup> Ibid. 51-54.

Sin embargo, a pesar de que este apretado haz de vectores discordantes genera cierta confusión sobre lo que el autor quiere decirnos con estas tesis, nos convence, al menos, su negativa a dejar que la tragedia sea lo que las filosofías posteriores (Hegel, Marx, Nietzsche y Heidegger menciona él) hayan querido ver en ella, empezando por el cuestionamiento de que sea un precedente de la modernidad. Y, no obstante, persiste aun la duda razonable de que se pueda asumir la tesis XII y última, basada, presumiblemente, en Eurípides: «el modo de ser de la tragedia es el *escepticismo*». Porque, una cosa es que la tragedia gravite sobre la pregunta «¿qué debo hacer?», que así es; y otra muy distinta que suponga, «la disolución de cualquier tipo de certeza», pues lo cierto es que en las tragedias también hay certezas, aunque sean el disparadero de posteriores perplejidades y frustraciones. Y es que, creo que la verdadera tesis que mueve a Crichtley, la que no aparece como XIII, pero que a mí me parece la más lúcida, es la que enuncia en el ya citado capítulo de agradecimientos y justificación:

Más bien, lo que se sostiene es que la tragedia ofrece una forma alternativa de pensar y de tener experiencias, una modalidad dialéctica de reflexión que, además, resulta más realista, crítica, modesta y devastadora que todas aquellas que han tomado el nombre de filosofía de manera convencional y tienden a confundir el arte con la tutorización moral<sup>521</sup>.

Por eso mismo, porque se trata de una forma alternativa de pensamiento y experiencia, a la hora de entresacar una posible definición de la tragedia en esta obra, nos vamos al capítulo VII: «La tragedia como forma dialéctica de la experiencia» donde dice poco más de lo que enuncia, que la tragedia es una forma de experiencia y, más concretamente, una forma dialéctica de experiencia, un proceso de «revocación, inversión y negación» por el que se pueden, si no armonizar, sí compartir el deseo de reconciliación de los inevitables conflictos y su imposible disolución. Cuál sea la dialéctica de esta experiencia es algo que desarrollará a lo largo del resto de la obra. Aunque, como nosotros ya hemos tenido ocasión de registrar, esa idea ya la enunciara Hegel, Crichtley va a encontrar un apoyo inesperado (al menos para nosotros) en Gorgias. Y ésta es una de las principales aportaciones de esta obra.

En la tercera parte (capítulos XIX - XXIX) y antes de abordar el estudio de Platón y Aristóteles, Crichtley dedica tiempo y espacio, y agudeza también, a la reivindicación de la sofística frente a su desacreditación socrática. Esta desacreditación habría estado en el origen de la filosofía platónica, junto a la expulsión de la poesía y la tragedia de la

---

<sup>521</sup> Ibid. 376



república ideal. La práctica retórica de los sofistas, su capacidad de convencer, de lo que fuera, a su auditorio, activó las alarmas de la filosofía platónica. Frente al repudio del relativismo sofista, hay que valorar la aportación cognoscitiva del argumento de contradicción, las *antilogías*. Y precisamente esta vía argumentativa sería muy conveniente para entender el tipo de conocimiento que desarrolla la tragedia, basado en la *mímesis*, por eso le parecían a Platón tan peligrosas las tragedias y toda la poesía, por su apariencia de verdad cuando no eran sino representación figurada, imitación. Por otra parte, y esto también le parece a Critchley sumamente pertinente para el estudio de la tragedia y para el enfoque actual de lo que debiera ser la filosofía, la sofística se centra en ser humano como verdadera medida de la verdad y de lo justo, frente a una supuesta medida divina, superior a la humana. Este antropocentrismo de la sofística, con el correlato del escepticismo religioso daría a la tragedia su verdadera originalidad como el invento que es de unos griegos en particular, de una época particular.

El principal ejemplo de este enfoque sería Gorgias, «el mejor de los sofistas» (c. XXI) escéptico y «el primer ejemplo de nihilista genuino» (c. XXII). A él le dedicará Critchley la atención más productiva, a mi entender, de este libro. Lo importante de Gorgias es el método, exento de corsés valorativos, pues no es el contenido sino el modo de argumentar lo que cuenta, especialmente la argumentación antitética por la que lo débil se volvía fuerte hasta hacerse convincente. Y cita Critchley como ejemplo del uso de esta línea argumentativa en la tragedia, *Las troyanas* de Eurípides (c. XXV). Se trataría de

una racionalidad que describe los efectos de la fuerza y la violencia, pero que no puede imaginar que estos efectos puedan reducirse mediante el uso de la sola razón. Lo que surge de la tragedia es una noción de justicia como actividad inherentemente conflictiva, situada en un mundo de guerra y de violencia constitutiva, caracterizada por una profunda ambigüedad moral<sup>522</sup>.

algo que abocaría la tragedia a un realismo contextual frente al universalismo monológico de Platón. Realismo contextual que entonces como ahora es el que puede responder a la decadencia de la democracia.

Y como desafío directo contra Sócrates y la identidad entre el pensamiento y la realidad (Platón y neoplatónicos, Badiou incluido), y de paso contra Parménides y toda la filosofía eleática basada en el ser y su conocimiento, en la verdad, interpreta Critchley el gorgiano *Sobre el no ser*. Pero, más allá de la posición anti-ontología, habría que

---

<sup>522</sup> Ibid. 136.

indagar si en esta refutación de la filosofía del ser no se da «una toma de conciencia de la autocontradicción performativa que, quizá, resulte intrínseca a todo acto lingüístico»<sup>523</sup>. Puede, pensamos nosotros que tal extremo, este anticipo del «giro lingüístico» se pueda inferir de las antilogías de Gorgias, pero deducir de ahí un escepticismo radical por parte de los trágicos, me parece un exceso solo permisible a partir de la patente concedida al principio de este libro: que *la tragedia y los griegos* son lo que *nosotros* podamos inventar, como ellos inventaron «felizmente» la tragedia.

Más de acuerdo estamos, puede que, por estarlo también Aristóteles, con la interpretación del discurso trágico como lenguaje poético capaz de motivar experiencias emocionales. Así se podrían entender algunas afirmaciones del otro texto de Gorgias estudiado, el *Encomio de Elena*, donde se habla de la fuerza persuasiva, seductora, del lenguaje. Y en esta dirección, muy acertada, insiste nuestro autor, analizando cómo la persuasión va ganando terreno en el lenguaje trágico, sobre todo en Eurípides, como ganan terreno los discursos a los diálogos. Y por ello concluye que «la tragedia antigua no es para nada antigua; es moderna en su quintaesencia»<sup>524</sup>. Ahora bien, si la racionalidad trágica reside en esta capacidad del lenguaje, se contradice cuando pretende Critchley que el *pathos* trágico sea escéptico, pues las emociones suscitadas lo son como muy reales y nada ficticias, lo ficticio es el argumento, pero su efecto en el espectador era todo menos ambiguo o indiferente.

Tampoco estamos completamente de acuerdo, por cuestiones estudiadas en la primera parte, con que, siguiendo esta orientación racionalista y su «modernidad» podamos desligar totalmente la tragedia de un suelo nutricional ritual y pre – racional. Dice Critchley:

La tragedia es un síntoma del giro lingüístico acontecido en el siglo v a. C. que otorgó un enorme valor a la racionalidad, la argumentación y la persuasión. La razón es consustancial a la experiencia de la tragedia y no el epifenómeno de una presunta experiencia más auténtica relacionada con el mito o el ritual<sup>525</sup>.

Aceptada la presión ilustrada en la evolución interna del desarrollo de la tragedia, reconociendo que no se trata sin más de meros festivales dionisiacos, como Critchley quiere demostrar, tendría razón Nietzsche que esto supondría la muerte de la tragedia, fagocitada por un ejercicio, en forma dramatizada, del discurso sofista. Si así fuera, ¿cuál

---

<sup>523</sup> Ibid. 144.

<sup>524</sup> Ibid. 159.

<sup>525</sup> Ibid. 161.

sería el efecto verdaderamente trágico? Si solo son el despliegue de la dialéctica ilustrada y secularizadora, racionalista y antropocéntrica, ¿cuál es y de dónde viene su impacto supra - temporal e inter - géneros? Con una finta a las que nos tiene acostumbrado el filósofo británico, le da la vuelta a esta conclusión. La razón que triunfaría en la tragedia sería la que reconoce su insuficiencia y fragilidad frente a la fuerza y la violencia. Pero, entonces en qué quedamos. Esta es otra de las ocasiones en las que el discurso de esta obra experimenta bandazos que no podemos sino calificar de contradictorio y confuso.

A cambio, sólido, fresco y sugerente son la tercera y cuarta parte dedicadas a Platón (cc. XXX - XXXVIII) y Aristóteles (cc. XXXIX - LIX). Como a este respecto hemos abundado en diferentes apartados de este trabajo, nos limitamos a consignar las conclusiones de Critchley. Es amplio en el tratamiento de cada uno de los dos grandes filósofos y, sobre todo en el caso de Platón, resulta verdaderamente original la línea que asume, no limitándose a la cuestión de su oposición a la tragedia, sino apostando por el trasfondo metafísico, teleológico y trascendental (el alma, la inmortalidad) como verdadera línea de demarcación con la tragedia: «No veo razón alguna para que alguien tome en serio la crítica metafísica y moral a la poesía, pero ignore el razonamiento acerca de la inmortalidad del alma y la vida después de la muerte»<sup>526</sup>. Él no lo dice, pero es cierto que ese horizonte teleológico de inmortalidad y la universalidad de los bienes inmortales (la justicia) no casan bien con el realismo del sufrimiento trágico, que permanece sin respuesta ni esperanza.

En cuanto a Aristóteles, el motivo principal en el que se centra, aparte de la mimesis y otros aspectos de la *Poética*, es el de la catarsis. Tras reconocer que, a pesar de ser el concepto central de la *Poética*, su significado es confuso, cuestiona su comprensión como purgante moral de las emociones y aboga por una visión minimalista. Por lo pronto, y no me parece poco, la catarsis se basa en sentimientos filantrópicos, lo que es toda una declaración de intenciones para su recta comprensión, por modesta que sea su pretensión. Hay una simpatía esencial y primigenia hacia lo humano, una complicidad de partida que sienta las bases de que los efectos de la tragedia sean, como dirá Critchley en la conclusión del libro, «trans - generacional».

Lo que no comparto es que, a propósito de Eurípides y su *deus ex machina* (c. XL), el autor hable de una «racionalidad de la catarsis» que Eurípides desbordaría

---

<sup>526</sup> Ibid. 241.

encaminándose hacia «lo irracional, lo irrefrenable, lo perturbador y lo moralmente devastador». No entiendo a qué racionalidad de la catarsis apunta Crichtley, cuando el efecto catártico, como el planteamiento trágico que lo desencadena, siempre han estado más allá de la razón, al menos de una racionalidad lógica. Tal vez por eso apunta que en *Electra* (c. LIII) no hay lugar a la catarsis, porque la entiende en ese mismo sentido purgante que dice rechazar. Por ello, es de agradecer que, más allá del reconocimiento del carácter confuso de la catarsis, aborde algún intento de interpretación. Cita el *Tractatus Coislinianus* donde la catarsis consistiría en la eliminación del miedo por los sentimientos dolorosos de la pena y el terror. O la teoría fisiológica de Bernays de la purgación o alivio de nuestras emociones prohibidas. También menciona a Janko contrario a la teoría de la purgación: la catarsis sería una moderación moral en la dirección de las emociones correctas, medidas y pertinentes. Frente a todas estas propuestas, Crichtley aboga por que el efecto de la tragedia no es nada tranquilizador, se trata de un *shok* que, lejos de aliviarnos la fiebre la sube.

Dicho todo lo cual, al final de la lectura y análisis de esta obra de Simon Crichtley, sumamente interesante a pesar de la ambigüedad de su hilo conductor y de la dispersión de su estructura, lo que nos queda es una definición de tragedia con la que concordamos personalmente y que nos parece su mejor aportación:

La tragedia nos presenta un mundo marcado por el conflicto y definido por la ambigüedad, la incertidumbre y lo incognoscible, un mundo que no resulta racionalmente comprensible en su totalidad en función de un primer principio metafísico o de un conjunto de principios, axiomas, tablas de categorías o conceptualizaciones similares. La tragedia es la experiencia de una opacidad trascendental. La experiencia de la tragedia constituye en sí misma una seria objeción a la invención de eso que llamamos filosofía<sup>527</sup>.

---

<sup>527</sup> Ibid. 181.

#### 4. Impredecible: Slavoj Žižek

Este filósofo es una de las sensaciones del momento, prolífico y con mucha recepción mediática. Como el centro de una onda expansiva, de la que algunos críticos quisieran restarle importancia a Žižek, se habla de una «Escuela Eslovena», a la que pertenecerían, además de Slavoj Žižek, Alenka Zupančič y Mladen Dolar<sup>528</sup>. La seña de identidad de esta escuela sería la relectura de la filosofía desde el psicoanálisis de Lacan. Pues sea como su centro o solo como su máximo exponente, o el más conocido de la Escuela Eslovena, Žižek reivindica una izquierda que sea fiel a la ascendencia marxista – leninista, sin que por ello deje de ser igualmente moderna, que no postmoderna como le parece a él que lo son hoy casi todos los partidos izquierdistas europeos. Pero Žižek pasa su matriz política por la criba de los principios del psicoanálisis de Jacques Lacan (ya vimos que también Critchley siente apego por el psiquiatra francés). Así, bajo las estructuras analíticas del marxismo, más allá del capital y la ideología, nuestro autor se fija en el deseo como fuerza motriz de la economía y la política, así como fuerza disuasoria de la capacidad subversiva de la sociedad, anestesiada por la promesa de la satisfacción de todos los deseos. Precisamente en la imposibilidad de realización de esa aspiración colectiva radicaría lo más trágico de nuestra situación. Es un resumen apresurado pero que nos sitúa en las incursiones que este filósofo ha hecho sobre nuestro tema: la vigencia de lo trágico y sus posibles formas de reedición cultural y filosófica.

A nosotros nos interesará este autor porque lo trágico es una categoría y una consecuencia que está presente en el trasfondo de su análisis político – cultural, además de que tiene un diálogo abierto con otro filósofo que está dándole vueltas a la tragedia, Simon Critchley, y porque ha publicado recientemente (2016) una versión de *Antígona*. De todos es sabido que, aunque para Aristóteles el más trágico era Eurípides (*Poet.* 1453a 25-30), sin embargo, el prototipo de tragedia era *Edipo Rey* de Sófocles<sup>529</sup>. Sus razones eran más formales que de contenido y así la citaba en la *Poética* como ejemplo, porque cumplía con muchas de las exigencias del arte trágico bien ejecutado: la imitación, el reconocimiento (anagnórisis), el carácter o intención del personaje... Sin embargo, y a

---

<sup>528</sup> C.Gómez Camarena – S. Aguilar Alcalá, «Café sin leche, Escuela sin concepto: rasgos, operaciones y lecturas en la Escuela eslovena» *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 23 (2020) 305-319.

<sup>529</sup> Y en esta valoración habría creado tendencia, como lo confirma *De lo sublime*, obra del s. I: «Ciertamente, nadie en su sano juicio cambiaría <todas> las obras de Ión por una sola de Sófocles, el *Edipo*» Longino, *Lo sublime* 33, 5. Para las críticas de Aristóteles a Eurípides: vid. S. Mas, en Aristóteles, *Poética* 2004, n. 116, 94.

pesar de su importancia paradigmática para el psicoanálisis, la modernidad siempre ha leído con mayor agrado *Antígona*, también de Sófocles. Así, Hegel da buena cuenta de este *sorpasso* de *Antígona* respecto a *Edipo*: «De todo lo que de exquisito hay en el mundo antiguo y moderno —y lo conozco casi todo, y debe y puede conocerse—la *Antígona* se me aparece por este lado como la obra más excelente, la más satisfactoria»<sup>530</sup>. Cuando dice «por este lado» se refiere Hegel al carácter total o integral de los personajes: «cuando los individuos litigantes aparecen, según su ser - ahí concreto, cada uno en sí mismo como totalidad»<sup>531</sup>. No obstante, también habrá quien defienda que las razones aducidas por Aristóteles en favor de *Edipo* y las de Hegel partidario de *Antígona*, son intercambiables<sup>532</sup>.

Como ya hemos visto, de las razones de esta preferencia o «afinidad electiva» de la modernidad por *Antígona* da buena cuenta la obra interesantísima y bien solvente de Georges Steiner: *Antígonas* (1984): «no es un texto ‘cualquiera’. Es uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política»<sup>533</sup>. En la primera parte de este seguimiento de la actualidad de Antígona a partir del s. XVIII, Steiner daba tres razones. Parece ser que el primer motivo es intra – literario, una escena de la novela *Le Voyage du jeune Anacharsis* (1788) del abate Jean-Jacques Barthélemy, en la que el protagonista asiste a una representación de Antígona, abrió el interés que la puso de moda. En segundo lugar, estaría la coincidencia biográfica de Hegel, Hölderlin y Schelling en el seminario de Tubinga, periodo en el que descubrieron con ardor el ser de la tragedia, sobre todo en Antígona. Una tercera razón histórica, la representación de la tragedia griega de Sófocles el 28 de octubre de 1841 cuyo triunfo supuso un pistoletazo de salida para la recuperación de la tragedia clásica para los escenarios modernos.

Con anterioridad a *Antígonas*, Steiner había dejado constancia de su profunda visión de la tragedia, transversal en lo temático y diacrónica en *La muerte de la tragedia* (1961), donde incluye Antígona entre las tragedias griegas que transmiten la metafísica de la desesperación, si bien le parece que sería *Las Bacantes* de Eurípides la que mejor cumplía con esa función Sin embargo, de nuevo a la par de Edipo, Antígona refleja la condición trágica por excelencia por su entrega al destino aún a sabiendas de lo que le

---

<sup>530</sup> F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 1989: 871.

<sup>531</sup> Ibid. 870 – 871.

<sup>532</sup> W. Kaufmann, *Filosofía y tragedia*, 1978:15.

<sup>533</sup> G. Steiner, *Antígonas* 1987: 13.

espera, pues ambos personajes «se apresuran hacia sus feroces desastres, atezados por verdades más intensas que el conocimiento»<sup>534</sup>.

Pero no es la cuestión del conocimiento por la que Antígona reina en el cielo moderno de la tragedia, sino por su valor ético y su significado político. Son la libertad y la rebelión frente al poder los que pesan más en la supervivencia de esta heroína y su argumento. Steiner estima que entre esas motivaciones de índole socio – política que serían de mayor calado para elevar a Antígona a emblema de la modernidad, estarían el descubrimiento por parte de la Revolución Francesa del papel de la mujer en la liberación de los pueblos, así como la propuesta de una conexión vital entre lo público y lo privado, la «historización de lo personal»<sup>535</sup>. Otros motivos serían el tema del exilio y el deseo del retorno; la relación hermano – hermana como sublimación de la relación dialéctica de los sexos opuestos y sus tensiones; el lugar simbólico del entierro en vida y sus paralelismos con las formas de opresión ejercidas por los poderes tiránicos... Y, sin embargo, todas estas razones no acaban de explicar esta hegemonía de Antígona. Tampoco se consigue con el repaso casi exhaustivo que Steiner hará de sus múltiples versiones modernas. Tal vez por eso ya dijimos que concluye premonitorio: «Nuevas "Antígonas" están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana»<sup>536</sup> y entre ellas, ésta de Žižek.

Pero, aparte de esta incursión como autor trágico, más allá de su título, «Primero como tragedia, después como farsa» (2011) y de alusiones puntuales a las tragedias de nuestro tiempo, empezando por Auschwitz y continuando con el drama de los refugiados («La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror» 2016), Slavoj Žižek (Liubliana, 1949) no trata la tragedia de manera monográfica en ninguna de sus obras, aunque sí que podemos suponerla de forma transversal por debajo de algunos de sus argumentos centrales. Sin embargo, en el año 2016 el autor esloveno ha publicado una versión de *Antígona* que hace más pertinente, la pregunta por la presencia de lo trágico en su pensamiento. Por ello, antes de presentar el «remake» del clásico de Sófocles, haremos un rastreo del carácter trágico, así interpretado y defendido por este trabajo, de algunos de los planteamientos centrales del conjunto de la obra de Žižek. Como se trata de una bibliografía extensa, más de cuarenta títulos publicados en español a fecha de hoy, y muy variada en los temas (sobre todo filosofía política, pero también ética, psicología, crítica

---

<sup>534</sup> G. Steiner, *La muerte de la tragedia* 2012:15.

<sup>535</sup> Ibid. 20 – 22.

<sup>536</sup> G. Steiner, *Antígonas* 1987: 228.

de la cultura y una más que dispersa miscelánea de cuestiones actuales) remito para una visión integral del pensamiento de este autor a las obras de Santiago Castro-Gómez, «Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno» (2015) que afirma explícitamente el carácter trágico de la filosofía política de Žižek y que nos servirá de base para nuestra lectura. Igualmente es muy recomendable la monografía de Antonio J. Antón Fernández, «Slavoj Žižek, una introducción» (2012). En este ensayo, su autor, además de apuntes de la biografía política que nos ayuda a situar dicho pensamiento en su *Sitz in Leben*, a pesar de lo distante de su contexto: primero, la extinta Yugoslavia y ahora Eslovenia, ofrece un mapa más sintético pero esclarecedor de un pensamiento tan misceláneo, pero con cargas de profundidad y creatividad en su conocimiento e interpretación de la tradición filosófica moderna. También sirve de introducción al pensamiento del filósofo esloveno la obra colectiva «Žižek *reloaded*. Políticas de lo radical» (R. Espinosa Lolas y O. Barroso: 2018).

Suponiendo, que no sé si es mucho suponer, un conocimiento más o menos panorámico de las principales tesis de nuestro autor, hay al menos dos líneas de desarrollo que implican un enfoque afín al de la categoría de lo trágico, entendida, por no desviarnos mucho de nuestro objetivo principal, en su acepción hegeliana como estructura dialéctica fundamental y universal. En primer lugar, está la cuestión del sujeto y la crítica del historicismo como paradigma de una modernidad post – marxista, valga decir postmoderna, al que nuestro autor quiere buscarle las vueltas. Muy próximo a la reflexión sobre el sujeto, en diálogo con el idealismo alemán, pero pasado por Lacan, estaría la teoría política de Žižek, dentro de la cual se aborda el problema de la ideología, como marco fantasmagórico, perteneciente al orden de lo simbólico pero que afecta a nuestra posición sobre la realidad (no solo como mala conciencia, ni como conocimiento, sino sobre todo como acción), que hace naufragar las luchas progresistas de una izquierda, de nuevo postmoderna, amén de ilusa por creer que hay un mundo y un sujeto allende la propia ideología.

También se tiñe de un aura trágica la oposición beligerante al capitalismo global, que debiera ser el verdadero enemigo al que enfrentarse para una izquierda que ha despertado del sueño de la ideología sin sujeto trascendental, pero cuya derrota, a través de la revolución, exige sustraerse a la tácita aceptación del sistema capitalista como realidad única. Además de la ideología y el capitalismo, otro argumento de la teoría política de Žižek que tiene un sesgo trágico, es su diagnóstico y pronóstico sobre la



democracia, que para ser tal tiene que radicalizarse por la vía de la revolución contra las democracias liberales, en realidad pseudodemocracias, por ser parte del capitalismo y estar a su servicio. Esta interpretación trágica de la revolución irá un paso más allá y más al fondo de la que veíamos en Raymond Williams. Y su convicción al respecto la confirma en su última obra (*Incontinencia del vacío* 2022<sup>537</sup>) apoyándose en Jeremy Matthew Glik, más concretamente *The Black Radical Tragic. Performance, Aesthetics, and the Unfinished Haitian Revolution* (2016). Constata Žižek que, si para Marx y Lenin lo trágico de la revolución residía en la anticipación del héroe con respecto a su tiempo, para Jereremy Glik y Žižek con él, «la tragedia es inminente al proceso revolucionario, está inscrita en su misma esencia, definida por una serie de oposiciones: líder(azgo) frente a las masas, radicalidad frente a compromiso, etc»<sup>538</sup>.

Pero antes de abordar esa supuesta deriva trágica en algunos de los conceptos fundamentales de la obra de nuestro autor, precisemos en qué sentido entendemos aquí la tragedia y lo trágico. Para ello partimos de una de las definiciones de lo trágico de Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, por la influencia decisiva que, además de Lacan, Marx y otros, incluido San Pablo, tiene también en Žižek:

La acción individual quiere entonces imponer bajo determinadas coyunturas un fin o carácter que, con estos presupuestos, puesto que se aísla unilateralmente en su determinidad para sí acabada, necesariamente suscita contra sí el pathos opuesto y lleva por tanto a inevitables conflictos. Ahora bien, lo originariamente trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*, mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter solo como negación y *violación* de la otra potencia, igualmente legítima, y así mismo incurren por tanto en *culpa* en y por su eticidad<sup>539</sup>.

Retenemos de esta definición no solo la inevitabilidad del conflicto como determinación de la acción humana, sino, sobre todo, la legitimidad de los elementos que entran en colisión, así como su cumplimiento solo a través de la negación y la violencia hacia la parte opuesta. Otra cosa es su precipitado de culpa, que no entraría en el enfoque de Žižek, por seguir él más a Lacan y desviarse de ese derrotero ético más freudiano.

---

<sup>537</sup> S. Žižek, *Continencia del vacío*, Madrid 2022 (versión ebook).

<sup>538</sup> Ibid. 402-403.

<sup>539</sup> F. Hegel, *Lecciones de estética* 1989: 857. Cfr. P. Szondi (2011: 265) que elige esta definición en medio de un rastreo pormenorizado sobre la filosofía de lo trágico y después de haber seguido la pista de la evolución de dicha relación en la obra de Hegel, dejando constancia de su coimplicación con la dialéctica. Hegel evoluciona hacia una progresiva aceptación del carácter abierto de la dialéctica frente a la visión de Schelling más predisuelta a la armonización de los procesos dialécticos (P. Szondi 2011: 262).

Para especificar la afinidad de la categoría trágica con la orientación de algunas de las principales líneas del pensamiento de Žižek y fundamentar la opción por la definición hegeliana como criterio delimitador de lo trágico, conviene calificar esa influencia de Hegel, a cuyo estudio dedicó su tesis doctoral, en orden a la idea lo trágico. Que existe dicha influencia lo reconocen el propio Žižek y sus comentaristas. Pero, más allá de las líneas genealógicas de dicha ascendencia (sobre todo Marx), nos interesa sintetizar el principal efecto del diálogo con Hegel en las propuestas de Žižek. Más concretamente, podemos decir que su visión del sujeto, la ideología, el capitalismo y la democracia, tienen en común una concepción radicalmente dialéctica y, por ello, trágica: antagonismos constitutivos e irresolubles, sin una síntesis posible. Aquí es donde Hegel, y no Nietzsche, es más fiel a la entraña irreconciliable de la estructura dialéctica de la realidad humana<sup>540</sup>. Y por dicha fidelidad, ni Hegel ni Žižek fondean en el nihilismo, sino en la aceptación de esa tensión irresoluble que, en definitiva, es trágica.

No hay más camino que aceptar esa imposibilidad de superación o disolución del enfrentamiento como único paso para no sucumbir ni a su ignorancia (algo típicamente «ideológico»), ni al fracaso que supone pretender disolver los conflictos derivados del vacío que es el sujeto; a la fantasía del goce del gran Otro en que consiste la ideología; al intento de humanizar el capitalismo; al ensueño de lograr que la democracia liberal sea verdaderamente democrática.

Por eso, podríamos apuntalar tanto la definición hegeliana de tragedia, como el carácter trágico del pensamiento de Žižek con aquella definición de lo trágico que ya vimos en el propio Szondi: «Cabe considerar la estructura dialéctica como criterio válido para definir lo trágico». Y, si esto nos parece demasiado vago, el teórico del drama precisa que la dialéctica (y con ella lo trágico) designa «las siguientes circunstancias y procesos: unidad de contrarios, mutación de lo uno en su contrario, negación de sí mismo, escisión»<sup>541</sup>. Dentro de este marco conceptual consideraremos la validez de la interpretación trágica de Žižek.

Dicha interpretación ya ha sido defendida por Santiago Castro-Gómez, quien titula el apartado conclusivo del primer capítulo de su estudio sobre Žižek: «El renacimiento de la tragedia»<sup>542</sup>. Se trata del capítulo sobre el carácter fontal de la categoría

---

<sup>540</sup> S. Castro – Gómez *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*, 2015: 37; 56-59.

<sup>541</sup> P. Szondi *Teoría del drama moderno (1880 – 1950. Tentativas sobre lo trágico* 2011: 253 n. 13.

<sup>542</sup> S. Castro – Gómez, op. cit. 52-61.

del sujeto en la filosofía de Žižek, pero la conclusión respecto al sentido trágico de la filosofía de Žižek afectaría a toda su filosofía política, que incluye como presupuesto el planteamiento anti – historicista de un sujeto trascendental, pero trascendentalmente vacío, carente de contenido: «su tesis básica... es que tanto el sujeto como la realidad misma están marcados por una falta constitutiva, por una grieta ontológica que jamás podrá cerrarse»<sup>543</sup>. Si el sujeto se mueve sobre un vacío, la política es el medio de dotarle de un firme que, sin embargo, también carece un fundamento último, por lo que habrá de ser irremediamente parcial, transitorio y, por lo tanto, también insatisfactorio. Lo verdaderamente trágico es que el antagonismo provocado por la carencia del ser del sujeto y la imposibilidad de una fundamentación absoluta de la política, son constitutivos del sujeto y de la mediación política: no hay política sin tragedia. Lo cual, sigue concluyendo Castro-Gómez, no es una condena a la resignación, «No se nos pide aceptar pasivamente nuestro destino trágico sino ser consecuentes con él; pues la tragedia conlleva también un llamado a la acción»<sup>544</sup>. Esto supone, entre otras cosas, reconocer la inevitabilidad del mal; aceptar igualmente en antagonismo intrínseco a la realidad política y tomar parte por lo que no la tienen; luchar contra el capitalismo, poderosa maquinaria anti – trágica.

Desde otra perspectiva, también Berta M. Pérez<sup>545</sup> habla sobre el carácter trágico de la estética contramoderna, es decir, la que parte de Kant y su postulado de una categoría estética autónoma de la razón. Frente al carácter netamente anti – trágico de la metafísica, y por ende, de la estética modernas, derivado de la capacidad de la razón para disolver los posibles conflictos irreconciliables e inasumibles, la estética kantiana abría la puerta al sentido trágico que asume lo irracional como parte de la realidad y nuestra percepción y expresión de la misma. La autora no solo adscribe a dicha estética, al menos en lo tocante al cine, a nuestro autor, sino que presupone —y nosotros le damos la razón— que dicha estética trágica estaría acorde con el carácter igualmente trágico de la metafísica de Žižek. Constatamos así que la metafísica que subyace al pensamiento de Žižek es trágica, en el sentido de que, justo al contrario que la moderna, afirma lo irracional, el conflicto o el mal, en el corazón de la realidad, lo asume como absolutamente inerradicable. Y es

---

<sup>543</sup> Ibid. 52.

<sup>544</sup> Ibid. 53.

<sup>545</sup> B. M. Pérez «Estética, cine y tragedia». *Daimon. Revista internacional de filosofía* Suplemento 3, (2010) 181-188.

este punto de partida el que explica su reconocimiento de la ficción como lo más verdadero o como la esencia (encubierta) de lo real<sup>546</sup>.

Aunque la autora de este artículo se centra en la estética, su afirmación del carácter transversal o fundante de lo trágico también en la ontología de Žižek nos anima a profundizar en esa línea y buscar los posibles argumentos a favor, que es lo que hacemos a continuación, primero con la cuestión del sujeto y después con la filosofía política, aunque ambos temas están mutuamente implicados, para pasar, por fin a la incursión dramática de Žižek con su propia *Antígona*.

Lo más interesante del sentido trágico que tendrían tanto la ontología del sujeto como la teoría política de Žižek, es su comprensión positiva, afirmativa, de la tragedia. Es cierto que una vertiente de lo trágico del carácter carencial del sujeto y de la interna coimplicación entre ideología y capitalismo, radica en su necesidad, en su constitutiva problematicidad. Pero no menos cierto es que para Žižek, lo verdaderamente trágico no es la inevitabilidad del antagonismo, sino que, solo aceptándolo, sin pretender disolverlo, tendrá el enfrentamiento el valor humano de la verdad. En términos lacanianos, solo aceptando dicha necesidad, la del rigor implacable de la insatisfacción que rige el deseo, saldremos, si no victoriosos, al menos conociéndonos mejor: «en la medida en que todo esto es experimentado en desarrollo temporal de la historia, el sujeto sabe un poquito más que antes sobre lo más profundo de él mismo» (J. Lacan 1988: 384) Otra cosa es que a algunos nos parezca insuficiente que el conocimiento sea la única salida del choque entre los extremos irreconciliables, como la única *kathársis* posible de la tragedia, máxime cuando esta es la de experimentarse a uno mismo o la de hallar la postura más digna y liberadora ante la injusticia y la desigualdad.

#### **a. *Un sujeto eternamente insatisfecho***

La ontología política del sujeto que propone Žižek, así lo reconoce ampliamente el propio autor, se basa en no pocos elementos en el psicoanálisis estructuralista de Lacan; como dice Antón Fernández, es una de sus fidelidades: «Si hay un compromiso que recorra todos los textos de Žižek ese es el de la teoría lacanaiana»<sup>547</sup>. El propio filósofo esloveno confirma y precisa la funcionalidad de esta influencia: «... el núcleo de mi obra

---

<sup>546</sup> Ibid. 188.

<sup>547</sup> A. J. Antón Fernández, *Slavoj Žižek, una introducción* 2012: 83.

completa es el intento de usar a Lacan como herramienta intelectual apropiada para reactualizar el idealismo alemán»<sup>548</sup>.

Aunque discutible, una manera de condensar el precipitado trágico heredado de Lacan podría ser esta síntesis de su pensamiento hecha por el historiador de la filosofía y también francés, Gilbert Horttois:

De ahí que la emancipación conquistada sea exclusivamente simbólica y termine haciéndose nihilista. Nihilista porque quedan borrados todos los Referidos – Significados (comprendido el Hombre) que atan, dan sentido y esperanza, y solo queda el Juego del Se. Nihilista porque es impotente para cambiar «realmente nada» en la condición de este ser puramente simbólico, y a partir de ahí descentrado, juguete y ya no sujeto, que es el hombre. Lo único que le queda a los individuos y a los colectivos es asumir simbólicamente el hecho de ser y de que en toda la vida no podrán ser otra cosa que ludiones simbólicos de un juego simbólico desprovisto de sentido, del que tratarán de obtener, con suerte, el menor mal posible y tal vez obtener algún tipo de goce de su participación en el juego<sup>549</sup>.

Sin embargo, como concluye Santiago Castro – Gómez, la lectura que Žižek hace de Lacan no concluye en el nihilismo<sup>550</sup>. Es cierto que asume la negatividad (en la línea que va de Schelling a Adorno y que ya hemos comentado a propósito de Christoph Menke) como una conclusión consecuente con el vacío que constituye el sujeto a partir del esquema lacaniano: lo real, lo simbólico, lo imaginario. En este esquema, el sujeto desea una realidad inalcanzable, siempre mediada por lo simbólico (que sería como el superego freudiano) y al que solo accede por la construcción de un goce imaginario, sustitutivo, fantasmático, el «Objeto a». Pero en su recuperación del sujeto trascendental, antes de Lacan, Žižek comienza por Descartes, del que extrae la idea del sujeto dividido precisamente por la duda que supone el hecho de pensar, y no solo por la certeza de ser el sujeto pensante. Luego Žižek, está contra la muerte del sujeto que preconizaron autores como Foucault, pero tampoco está por la absolutización de un sujeto auto - fundante. Con Schelling acepta que, como el Dios creador, el sujeto está separado irremisiblemente de la existencia objetiva de la realidad; pero, en línea con el psicoanálisis, también está alienado de sí mismo. Y, así, lo que caracteriza al sujeto es la carencia ontológica, el vacío, la negatividad. Pero, no obstante, por su afirmación del valor de reconocer esta condición contradictoria o antagónica, no resulta una visión nihilista, sino trágica.

---

<sup>548</sup> Cfr. S. Castro – Gómez *op.cit.* 2015: 26.

<sup>549</sup> G. Horttois, *Historia de la filosofía. Del renacimiento a la postmodernidad*, Madrid 1999: 314 – 315.

<sup>550</sup> S. Castro – Gómez, *op.cit.* 2015: 33.

Esta apretada conclusión de la visión del sujeto que se deduciría del juego —no solo lingüístico— entre las dimensiones simbólica, imaginaria y la realidad, bien pudiera ser una definición de la tragedia y su heroica víctima, que aquí ya no sería un individuo particular sino la condición misma del ser humano. De hecho, coincidiría plenamente con una de las tres vertientes en las que el reputado experto de la tragedia griega Albin Lesky concentra las múltiples respuestas a lo que él llama «el problema trágico», concretamente la «visión radicalmente trágica», la cual concibe «el mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no explicable por ningún sentido trascendente»<sup>551</sup>. La otra vertiente, la que él designa «conflicto trágico absoluto» se diferenciaría en que no afecta a la concepción total del mundo, sino a un conflicto concreto que sí podría tener una solución en otro plano más general o universal. Y, en tercer lugar, habla Lesky de la «situación trágica» en la que tampoco la falta de solución tiene por qué ser definitiva. Luego, la dirección a la que apunta la antropología psicoanalítica de Lacan, y en su órbita la concepción de sujeto de Žižek, coincide casi literalmente con la definición de la «visión radicalmente trágica» de la vida y el ser humano.

***b. La política es trágica: ideología, capitalismo y democracia***

Si la frase ya citada de Napoleón a Hegel decía que la verdadera tragedia es la política, con la teoría política de Žižek, sobre la base de la ontología del sujeto que hemos visto en el apartado anterior, podríamos darle la vuelta: la política es tragedia verdadera, o al menos, la política tiene algo trágico. Además de la consabida herencia marxista y su aplicación del psicoanálisis lacaniano, encontramos en Žižek un diálogo directo y muy productivo con las teorías sobre la democracia radical de Ernesto Laclau (quien, por cierto, prologa la edición española de *Sublime objeto de la ideología*) y Chantal Mouffe. Y tan importantes como sus mentores y conmlitones son aquellos a los que se opone con no menos intensidad con la que hace suyas las consignas de la izquierda leninista: los postmodernos, tanto teóricos como activistas. Frente a ellos, la teoría política de Žižek reivindica la universalidad escamoteada por el particularismo historicista de los partidarios del fragmento, de la pluralidad de sentidos y de la fragilidad de la razón. De ahí la polémica posición crítica que adopta frente a las reivindicaciones feminista,

---

<sup>551</sup> A. Lesky, *La tragedia griega* 2001: 51.

ecologista<sup>552</sup> y anti – xenofobia, no porque esté contra ellas, sino porque distraen del fin verdaderamente importante, que es la lucha contra el capitalismo, al que, de un modo implícito, estas luchas dan por supuesto y acaban por aceptarlo como incuestionable.

*El sublime objeto de la ideología* (1989)<sup>553</sup> es la primera publicación de Žižek, pero su abordaje de este tema es transversal a toda su obra. De hecho, su ontología del sujeto en buena medida cumple la función de fundamentar la propuesta de recuperación del concepto de ideología. Para ello, parte de una denuncia: la postmodernidad, que pretendía, con Foucault al frente, proclamar la muerte de la ideología, no es sino precisamente la ideología del capitalismo global. Frente a la muerte postmoderna de la ideología, Žižek considera que a partir de Kant hay que reconocer que el sujeto vive siempre en un mundo ideologizado por el carácter trascendental de la propia mediación subjetiva, luego lo ideológico no es una opción ni un accidente, es un auténtico «trascendental»<sup>554</sup>.

¿Y dónde asomaría el sentido trágico en esta propuesta de ideología? En su misma raíz, que no es otra que el vacío que el propio sujeto es y por el que la ideología tiene la irreal consistencia de la fantasmagoría. La ideología, al contrario de lo que pensara Marx y en línea, una vez más, con Lacan, no es una falsa conciencia de la realidad, ni siquiera una falsa conciencia inducida por el poder dominante. Es una ficción, pero como tal pertenece al orden lacaniano de «lo simbólico», mediación insustituible con «lo real». Y tiene una función inevitable, ayudarnos a relacionarnos con la realidad a través de la imagen que de ella nos hacemos, pues su carga de negatividad (tanto por la vía del vacío del sujeto como de la configuración de la misma realidad como imagen que nos hacemos) sería insoportable. Necesitamos, pues, la ideología y no podemos evitar que sea siempre irrealizable, como inalcanzable es el goce al que, sin embargo, no podemos renunciar: «El nivel fundamental de la ideología no es entonces el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social»<sup>555</sup>.

Como suele ocurrir con todo lo que sea susceptible de lo trágico, la ideología lo es por partida doble, a la ida y a la vuelta. Porque la vía no ideológica en el sentido

---

<sup>552</sup> En esta línea y desmitificando un tipo de ecologismo que desvía el verdadero objetivo marxista de la ecología, R. del Castillo, *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo* (2019).

<sup>553</sup> S. Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires 2003.

<sup>554</sup> S. Gómez – Castro, 2015 op. cit. 28 y todo el capítulo 2º.

<sup>555</sup> Ibid. 78.

marxista para superar el efecto negativo (valga decir *alienante*) de la ideología, requiere «more lacaniano» reconocer la ficción («atravesar el fantasma»), asumir la decepción de sus falsas promesas de satisfacción, de la que la ideología no es sino un «síntoma» y «transferir» nuestras ilusiones defraudadas a otra imagen, que tampoco será real ni plenamente satisfactoria, pero que, al menos, será consciente de no serlo. Sería algo así como la *kathársis* por el reconocimiento (anagnórisis) de la tragedia griega. Sin embargo, como nos confirma la tragedia por excelencia, en la famosa sentencia de Tiresias «¡Ay! ¡Ay! ¡Qué terrible es tener clarividencia cuando no aprovecha al que la tiene!» (*Edipo rey* 315) En esto radicará también lo trágico del concepto de revolución y democracia que, como parte de la ideología, es frustrante saber que si sus oponentes (el capitalismo y la democracia liberal, con su ideología postmoderna) no lograrán nuestro goce más pleno, tampoco lo conseguirán estas otras imágenes de la realidad, porque son también ficción (otra versión del «gran Otro»), por más justas y verdaderas que nos parezcan.

Una novedad, de las muchas que supone Žižek en sus relecturas de lo no tan nuevo (Marx, Spinoza, siempre Lacan), es la reivindicación de lo universal para hacer frente al capitalismo. Un sujeto universal contra una realidad universal, pues en línea con Marx, por debajo de todas las contradicciones sociales hay un mismo mecanismo económico – simbólico, el capitalismo. Esto es lo que motiva su giro anti-postmodernidad, pero con ello el autor se inscribe en la continuidad de la ilustración tanto en su vertiente fundacional (el sujeto, aunque sea un vacío) como práctica, ética: una política referida a un sujeto universal, aunque sea un sujeto sometido: el proletariado víctima del capitalismo y su formato democrático liberal. Ahora se trataría del capitalismo remozado por la aceptación de algunos principios de la revolución cálida del 68, un capitalismo con rostro bondadoso por su complicidad con algunas causas revolucionarias —la supremacía de la libertad individual y la maximalización del disfrute— pero igual de capitalismo por su objetivo último, que es el que siempre tuvo, la rentabilidad económica para mayor beneficio de la clase capitalista. Se trataría de un capitalismo aceptado de buen grado por la vía del goce, del consumo pulsional que funciona como fetiche de nuestro deseo insaciable, y que Žižek llama «capitalismo cultural»<sup>556</sup> por formar un conglomerado globalizado de economía, sociedad y cultura, hasta volverse impensable su desaparición.

Y aquí viene el doble sesgo trágico que supone este análisis del capitalismo. Interiorizada como parte de la ideología capitalista, la resistencia, la oposición militante

---

<sup>556</sup> S. Gómez – Castro 2015 op.cit: 15.



contra este capitalismo forma parte de él y lo refuerza, como Edipo, que al ver la realidad se ciega porque ya se ha convertido en esa misma realidad que hubiera deseado no verla jamás. Aunque este bucle intrínsecamente desmovilizador del capitalismo, en principio, para Žižek, sería una «máquina anti - trágica»<sup>557</sup>, pero en el sentido de hacer irreversible la impotencia y la verdadera revolución, que para Žižek requiere un carácter trágico, el de no borrar el antagonismo subyacente al capitalismo sin exacerbarlo. Estamos en la vieja consigna marxista de «radicalizar los conflictos» y, si lo he entendido bien, esa es la línea práctica que sigue Žižek en sus posicionamientos a favor de ciertas causas, desde la bolivariana hasta el movimiento popular contra los desahucios y los poderes financieros, de Madrid a Wall Street.

Como partes inseparables de la ideología vigente, el capitalismo y la democracia liberal logran que los sujetos que se le resisten, o lo intentan, se instalen en una fantasía feminista, ecologista e igualitaria, que apenas si roza el objeto real del capitalismo. De hecho, dichas luchas pertenecen, como fantasía, a su mecanismo de goce incesante. No «atraviesan el fantasma».

En un artículo aparecido en 2004 en la revista digital Lacan.com<sup>558</sup> Žižek se pregunta: ¿Demasiada democracia?, incluso con un juego de palabras, «deMOREcracy». Las razones de esta duda provocadora se resumen en el carácter formalista de las democracias burguesas, respetuosas con unas normas procedimentales, pero muy desatentas a la divergencia entre la voluntad y los intereses de los intervinientes en el acto democrático. Circunstancias geo – políticas aparte, como el distinto baremo de medir lo calidad democrática según los intereses sacrificados sean los de uno u otros poderes, tal y como lo demostraría la justificación de la guerra de Iraq por parte de algunas «democracias», Žižek baja al fondo de la cuestión definitoria de la democracia. Además del poder “de”, “por” y “para” la gente, lo democrático debe ser consciente de sus propios límites, explicitar cuando la corrección procedimental podría ser puesta entre paréntesis. La libertad sustentante de la democracia liberal es una libertad aparente, pues estriba casi exclusivamente en los derechos individuales (expresión, pensamiento y, sobre todo consumo), salvo el gran derecho de poder cuestionar el trasfondo mismo del sistema democrático por su interesada entrega a los intereses del capital, cuestionamiento prácticamente impensable.

---

<sup>557</sup> Ibid. 56.

<sup>558</sup> «Too much democracy?» <http://www.lacan.com/toomuch.htm> [consultado el 07 de mayo de 2019]

Y esto es lo que nos permite barruntar que también en las entrañas de la democracia se daría una contradicción insalvable que, de nuevo, se nos antoja con cierto sesgo trágico. ¿Y cuál sería la salida viable para los atolladeros de la democracia, que lo son también de la revolución? ¿El liderazgo fuerte y la burocracia? Es cierto que también ha apuntado a un concepto salvador de la democracia: el bien común. Todo ello resulta de una vaguedad que ni siquiera las concreciones que él apunta (el bien común de la naturaleza, la bio – genética, la propiedad intelectual y de la universalidad de lo humano) permiten ver en esta salida algo realmente salvable. La consecución de esta desiderata pasaría por una revolución que incluiría ineluctablemente alguna la violencia, siempre mejor que el aburrimiento del paraíso capitalista, amén del papel de una burocracia omnipotente pero imprescindible para aplicar la revolución<sup>559</sup>.

Bajo el efecto cuasi paranoico del desplazamiento entre el deseo y los sustitutivos, el Gran Otro, que supondría siempre la ideología y la inevitabilidad metamórfica del capitalismo, la visión de Žižek sobre la democracia no podía ser menos movable y cambiante. Y así se lo han hecho notar sus críticos, como G. Boucher y M. Sharpe<sup>560</sup>. Frente a los populismos y las reivindicaciones progresistas de las democracias postmodernas, Žižek postula que es inevitable contar con la figura de un líder que, como en el caso de las tentativas bolivarianas, haga posible el traspaso de poder de las élites burguesas al nuevo sujeto social, por otra parte, siempre en construcción. Polémica postura que, sin bendecir el estalinismo, sí que lo hace comprensivo respecto al lugar político, al momento revolucionario que lo explica. La salida, casi milagrosa, de semejante desfiladero politológico, sembrado de cadáveres en sucesivos genocidios, está en la función de novedad e irrupción del cambio que tiene el concepto de Acto.

Pues trágico se nos antoja un acto que asume como mal menor el precio de la violencia, la burocracia y el caudillismo. Un acto que consistiría en lo que, según el ejemplo que él mismo cuenta en dicho artículo digital, quedó pendiente de la revolución leninista y que, a pesar de sus severas contradicciones (no hay más que leer a Vaisily Grossmann para tener de esas contradicciones algo más que una estadística de muertos), habría que repetir como se duplicaba la efigie de Lenin sustituyendo la de Stalin en la cabecera de *Pravda* tras la «damnatio memoriae» del pasado estalinista. Esta repetición tiene algo de ritual, de actualización mágica de las fuerzas primigenias y se parece mucho

---

<sup>559</sup> A. Ramos Colás «Sólo un burócrata puede salvarnos. Zizek y la relación entre burocracia y revolución» *Oxímora. Revista internacional de ética y política* 13 (2018) 272-288.

<sup>560</sup> Cfr. A.J. Antón Fernández 2012, op.cit. 206; 114 nota 160.

a la descripción que del sacrificio expiatorio hacía René Girard. En cualquier caso, lo trágico de la «democracia radical» es que para ser tiene que dejar de ser, que para lograrse debe negarse, sin ni siquiera un poquito de catarsis que no sea casi más trágica que su propio argumento, la sublimación de la libertad por la vía de su aniquilación.

### *c. Antígona o la ética imposible*

Como prueba de que el tufo trágico no es una mera invención de este lector de Žižek y de las tragedias, nuestro autor se descuelga con una versión de *Antígona*. También el dramaturgo holandés Stephan Hertmann (*Antigone in Molenbeek* 2017) se atrevió a ello recientemente. Y, más adaptativo que Žižek, hace que la heroína, una inmigrante musulmana en Europa, reclame para honrarlo el cuerpo de su hermano, un terrorista yihadista.

También Žižek se incorpora a esta travesía y ha editado (2016)<sup>561</sup> una versión, o más bien tres en una, de esta tragedia, pues como el autor explica en la introducción, ha seguido el hilo de la tragedia de Sófocles, pero al llegar a la confrontación decisiva entre Antígona y Creonte abre tres posibilidades que más adelante precisaremos. Con anterioridad, el autor ya había empleado Antígona como ejemplo para la izquierda progresista. En *El espinoso sujeto*, Žižek argumenta, siempre con Lacan al fondo, contra la interpretación feminista de Butler del sacrificio de Antígona como un modelo de acción performativa, «un desplazamiento repetitivo». Por el contrario, para Lacan Antígona con su transgresión del orden simbólico asume una especie de muerte que expulsa de dicho orden a la heroína. «¿No es esta la tesis de la lectura lacaniana de *Antígona*? Antígona arriesga toda su existencia social... con lo cual “cae en algún tipo de muerte” (es decir soporta una muerte simbólica, su exclusión del espacio simbólico)»<sup>562</sup>. De este modo, Antígona llevaría a cabo el acto ético por excelencia, tal y como ya lo había señalado Lacan. No en vano Žižek alude en numerosas ocasiones al seminario que Lacan le dedicó a esta figura femenina trágica<sup>563</sup>. Este carácter modélico de Antígona lo retoma para valorar el aspecto sacrificial que comporta la acción política y la comunidad social misma, como de hecho ocurre en el caso de la desobediencia civil<sup>564</sup>.

---

<sup>561</sup> Edición española: Slavoj Žižek, *Antígona*, Madrid 2017.

<sup>562</sup> S. Žižek *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires 2001: 281.

<sup>563</sup> Cfr. S. Gómez – Castro 2015, op.cit. 165.

<sup>564</sup> Pérez Tapias, «A propósito de Trotsky o la materialista metafísica de Žižek» en Ricardo Espinoza Lolas – Óscar Barroso eds. *Žižek reloaded. Políticas de lo radical*. Madrid: 2018: 151.

Puede, pues, que no sea este el motivo fundamental de la preferencia de Žižek por Antígona, pero si la influencia de Lacan es tan alargada como ya se ha dicho, algo puede haber tenido que ver la atención que el psicoanalista francés le dedicara a dicha tragedia su VII seminario (1959 – 1960), «La ética del psicoanálisis». En esa misma línea, como ya indicara G. Steiner<sup>565</sup>, la tradición lacaniana ha estudiado y señalado también la *Antígona* de Hölderlin como un prototipo para su trabajo analítico. Y es que, para Lacan, en Antígona se trata de la esencia misma de la tragedia. Pero es que en la siguiente sección de la edición de este seminario lacaniano, se aborda «la dimensión trágica del psicoanálisis», que parte de la conciencia que tiene el propio psicoanalista de no saber qué hace realmente con el psicoanálisis, pero que se hace estructural o antropológica cuando se refiere a la imposibilidad de cumplir plenamente el deseo, hasta llegar al extremo más inquietante de que el deseo, por el hecho de serlo, transgrede los límites y es esencialmente amoral, como también lo sería la tragedia:

Les doy así, de la tragedia y de su efecto, una interpretación casi prosaica, y cualquier que sea la vivacidad de sus aristas, no estoy encantado por reducirla a un nivel que podría hacerles creer que lo que me parece esencial de la catarsis es pacificante. Puede no ser pacificante para todo el mundo. Pero es la manera más directa de conciliar lo que algunos percibieron como la faz moralizadora de la tragedia y el hecho de que la lección de la tragedia, en su esencia, no es para nada moral en el sentido común de la palabra<sup>566</sup>.

Sea por la influencia de Lacan o por el sesgo trágico que tienen algunos supuestos del pensamiento de este autor, de los que hemos adelantado ya cuatro, su «Antígona» requiere nuestra atención para abundar y verificar la hipótesis de un Žižek trágico. En la introducción, se citan múltiples y variadas influencias que le alimentan o inspiran, desde películas, óperas y, de un modo más directo, la propuesta de una Antígona moderna de Kierkegaard, así como las obras de Paul Claudel. También se rinden cuentas de algunas discrepancias en la interpretación de este argumento trágico, concretamente las que ofrece Judith Butler frente a Hegel y Lacan, por parecerles que acaban por aceptar la irremediabilidad de los conflictos parentales, de género y poder que representa la postura de Antígona.

El novel tragediógrafo esloveno manifiesta claramente la intención de su versión de la heroína labdácida: «No pretende ser una obra de arte, sino un ejercicio ético -

---

<sup>565</sup> G. Steiner *Antígonas* 2000: 85, n. 53.

<sup>566</sup> J. Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959 – 1960*. Bueno Aires – Barcelona – México 1988: 384.

político» (Žižek 2017: 41) Y, sobre la base de que una obra clásica, lo es por su carácter de apertura y continua reinterpretación, resuelve dicho ejercicio con un triple final, inspirándose, dice el autor, entre otras, en las obras didácticas de Bertolt Brecht. Pero este final abierto a tres posibilidades no escamotea la elección de su autor: «Mi premisa es que esta solución escénica nos enfrenta con una *Antígona* de nuestros tiempos, que nos lleva a abandonar sin contemplaciones la simpatía y la compasión por la heroína, convirtiéndola en parte del problema y proponiendo una salida que nos saque de nuestra complacencia humanitaria» (Žižek 2017: 40)

Desde su arranque con la intervención del Corifeo (Žižek 2017: 45-47) vemos una paradójica tensión entre rasgos de un destino supuestamente inamovible y el azar expresado con los dioses jugando a los dados. Esta tensión se expresa, por un lado, en que hagan lo que hagan los héroes «yerran sin remedio» y acaban por remover todavía más el cenagal de la existencia. Otro elemento que se apuntaría a la necesidad de lo inamovible, aunque Ismene precisará que no deja de ser una elección, es el de la razón que motiva la desobediencia de Antígona, «el amor verdadero», que «no es un sentimiento que cambia a cada paso. Firme como una roca, no sabe de vaivenes, incólume resiste a todas las presiones» (Žižek 2017: 49) Por el otro lado de esta tensión, además del juego de azar cósmico, Žižek se apunta metafóricamente a la idea de los mundos paralelos o, remedando a Borges, del jardín de los senderos que se bifurcan: «al contar el relato de la vida de un hombre, / vemos que en muchos puntos podía haber tomado / un camino distinto», razón por la cual, «obtenemos una serie de historias que corren paralelas, una encima de otra» (Žižek 2017: 45-46). Por esta multiplicidad de posibilidades existenciales, el autor nos ofrecerá, como en los cuentos interactivos con finales múltiples y opcionales, sus tres variantes para el desenlace de la tragedia. No obstante, persiste algo de lo irreversible, y es el propio caos en que consiste la vida humana, máxime cuando se refiere a su valor ético.

Y hacia ese triple desenlace nos dirigimos rápidamente como lo hace el propio autor. Las tres variantes que nos presenta Žižek se corresponden con otras tantas escenas protagonizadas por Antígona y Creonte, y acotadas por la entrada y salida de escena de este último. Veámoslas.

La primera alternativa (Žižek 2017: 66-76) es la clásica, la que nos refiere Sófocles, en la que la protagonista es reconocida como tal por el coro y como tal muere condenada por Creonte. Pero, ya en esta primera variable, el autor «cuela» el dictamen

negativo que se aleja del reconocimiento de la heroicidad de Antígona por su fidelidad persistente. Así, en los argumentos de Hemon vemos preanunciada la condena de la última variable, aquella que allí proclamará el coro como representante de su propia voluntad y que es la interpretación que, entre otros, asume Castoriadis: «No permitas, por tanto, que solo un pensamiento / ocupe tu cabeza, convenciéndote al cabo / que la razón te alumbra solo a ti» (Žižek 2017: 68) Ese «solo un pensamiento» es el reverso irracional del reconocimiento ilustrado de la pluralidad de razones... algo muy alejado de la crítica que hemos visto hacia Žižek a la izquierda postmoderna. Fanatismo es lo que quiere decir Hemon y lo que no dice, pero lo piensa, nuestro autor.

En el segundo desenlace posible (Žižek 2017: 76-81) no cree ni Žižek ni nadie. Ahora Creonte es un gobernante más flexible de lo que se muestra en el original de Sófocles y, convencido por las razones de Antígona y los consejos de Tiresias, opta por absolverla de la pena capital. Sería un uso magnánimo del poder, pero también la demostración de que solo suya es la prerrogativa

Por último, tenemos una tercera opción (Žižek 2017: 81-98), al menos por esta vez, porque no descartaría que nuestro prolífico autor se descuelgue con otra versión y unas cuantas variables más para el final de Antígona. En este caso, ambos contendientes y sus razones, Antígona y Creonte, son condenados a muerte por el coro. Hay una defensa de la democracia como antídoto contra el caos y el destino: «Como el poder refuerza todos esos excesos / no debe gobernar jamás un hombre solo: / la colectividad ha de ser quien gobierne» (Žižek 2017: 96) Y se otorga al vínculo entre iguales una fuerza mayor que el destino. Pero ¿disuelve esta opción la tragedia? Todo acaba con la necesidad de tomar una decisión, que era el punto inicial de toda tragedia, pero que, por cabal que sea, solo será una tregua: «Sin que nada suceda, cuando solos estamos, / nos asalta de pronto el rumor de la vida, / y en ese instante mismo, las personas cabales / adoptan un propósito y al caos ponen demora» ... ¡Ay ese «rumor de la vida» !, esa es la brecha por la que se cuele lo incontrolable, individual y colectivamente.

Tal vez lo más trágico de esta Antígona žižekiana sea precisamente esa proliferación de finales y su implícita legitimidad, porque al anti – postmoderno que es Žižek le ha salido una vena fragmentaria y polivalente que más les cuadra a los de la “modernidad líquida” que al defensor a ultranza de una verdad última, la de que somos irremediabilmente insaciables. Porque, al menos nuestro autor había atacado a los postmodernos y a las causas políticas post – modernas, desde la plena convicción de que

sí había un mal mayor a batir —el capitalismo— y un *bonum* supremo por el que apostar: la sociedad sin clases. Pero esta solución proteica del dilema ético y político de Antígona, en la que todos tienen razón, su razón, nos aleja de la férrea posición contraria a la indefinición postmoderna. Es cierto que, en cambio, la triple salida a la que se abre la versión resulta más trágica si cabe. Porque si por un lado se desdramatiza el destino, hagas lo que hagas estás absolutizando equivocadamente un tramo parcial de la realidad política (la libertad personal, la ley de la comunidad), por el otro acabas de confirmar la irremediable falibilidad de todas las opciones. Aquí se multiplican los héroes / víctimas de la tragedia, además de Antígona lo son también Creonte y el propio pueblo de Tebas representado por el coro en la solución última, que castiga a la heroína y al gobernante.

Con Žižek estamos lejos de un cinismo diletante, como el que abunda en no pocos teóricos de la cultura y otras formas de opinar, sobre todo, pero sin dejarse un pelo en la gatera del compromiso social. Que no nos confundan sus ejemplos con alusiones que van de la literatura y el cine a los chistes y las anécdotas personales, el contexto político al que siempre nos remite y la fundamentación filosófica que lo catapulta por encima del carácter fragmentario, son de todo menos frívolos. Un sujeto intrínsecamente carente y abocado a una imposible plenitud, aunque se la llame goce y deseo, mueve poco a risa y si la provoca, puede que sea más la mueca patética del absurdo, si no se trata de una bufonada sarcástica e insultante como la que le gastaran los señores duques al bueno de don Quijote en el pasaje de Clavileño. Una ideología que se constituye internamente como la aspiración de un objeto imposible y que, desde el mismo instante en que se formula ya está siendo ella misma su negación simbólica, inquieta más que enardece. El capitalismo dotado de todas las características de un espejismo difícilmente desenmascarable y la democracia sometida a una permanente distorsión y perversión de los mismos pilares que la sostienen como negación de su horizonte de consecución tampoco son agradables de gustar. Y trágica es, por fin y sobre todo, la convicción defendida por nuestro autor de que todas estas coordenadas endiabladas nos emplazan, sin embargo, a tomar una decisión, que es lo único coherente y con sentido, aunque no haya visos de que sea exitosa.

Todo ello podrá ser objeto de comedia, pues ya se sabe que este género es agridulce y pone al servicio del realismo más descarnado sus capacidades de diagnóstico y elevación a un plano supra moral, más allá del bien y del mal. Pero, que es trágico, eso no podríamos dudarlo y las sucesivas derivadas de la obra de nuestro autor esloveno así lo van demostrando tanto en el plano de la ontología del sujeto como en el de la teoría

política. Porque trágicos son el lugar ontológico y el ideal político inhabitables. Por otra parte, frente a ese vacío que somos y esa fantasía que son nuestras imágenes de la realidad, nuestro lenguaje que aleja lo que dice cuando nombra la justicia, la igualdad, la sociedad sin clases... pretender que, no obstante, hay algo universal, tanto en positivo —la revolución—, como a batir —el capitalismo— requiere un plus de fundamentación teórica y motivación práctica que no puede sino llamarse: ¡fe! Pues los conceptos empleados, al socaire del marxismo y el lacanismo, desplazan continuamente el punto de llegada a ninguna parte.

Pero no quiero terminar sin añadir una última finta que el sentido trágico le infringe de pasada, como el que no quiere la cosa, al conjunto resultante de la filosofía política de Žižek. Y es que, a fuerza de querer mantener la distancia entre el deseo y la realidad, el sujeto y la identidad, la libertad y su realización, ocurre que, el resultado de las propuestas de nuestro autor se acaba pareciendo irremediabilmente, al menos en el apartado de aplicaciones prácticas, a sus odiados postmodernos. Pues no nos queda sino saber lo que no llegaremos a ser y apostar por lo que sabemos nunca será lo que pensamos, y si lo es, a un precio en las mediaciones (incluida cierta porción de violencia y una «burocracia fuerte») que costará más, ética y socialmente, que la aproximación conseguida al ideal. Tal vez por eso elabora una Antígona con varios finales. ¿Cabe algo más postmoderno que una tragedia con un final *prêt a porter* en el que todo vale porque nada vale en realidad? Si trágica es la satisfacción imposible, Polinices y Eteocles estarán, después de muertos, muertos de risa.

***d. Y también a propósito de Dios: lo trágico del cristianismo, lo cristiano del ateísmo.***

También nos topamos, querido Sancho, con Žižek en la ardua cuestión del carácter trágico, o no, del cristianismo<sup>567</sup>. En una de las obras que trata más directamente del cristianismo, *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* (2000)<sup>568</sup> contra todo pronóstico, se reivindica una aportación cristiana, que no es otra que la radicalidad de la apuesta universal —en la línea de lo que también Badiou

---

<sup>567</sup> Aunque nosotros nos centramos en el enfoque trágico del cristianismo que hace Žižek, su relación con lo teológico, desde el ateísmo, es mucho más profunda y afecta a las mimbres mismas de su idea de la revolución posible. Aunque no la hemos podido consultar, dejamos constancia de la reciente tesis de Eduardo Abril Acero, «La teología materialista de Slavoj Žižek», defendida en la UNED (2023).

<sup>568</sup> S. Žižek, *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?*, Pretextos, Valencia 2002.



encuentra en san Pablo<sup>569</sup>— frente a la cosmización del paganismo greco – romano y la espiritualidad oriental revisitadas ahora por la tendencia postmoderna de la *new age*. Quede claro que con “frágil absoluto” no se está remitiendo al Dios cristiano, ni al espíritu absoluto hegeliano, sino el sujeto en su total desvalimiento y desprendimiento de ideas y cosas para encontrarse como un hecho total en su desnudez. Y para ilustrarlo, el autor nos menciona a Cristo y, muy pertinentemente para nosotros, a la heroína trágica de Eurípides, Medea; pero también evoca una escena de la película *El club de la lucha* (1999) de David Fincher. Este absoluto del sujeto recuperado de su espíritu posesivo, es frágil por su falta de agarraderos, pero es absolutamente libre en su desposesión.

Y Cristo, y san Pablo, habrían apuntalado la proyección comprometida de ese absoluto frágil al orientar la libertad del sujeto sin ataduras hacia la reconstrucción de la universalidad. El amor cristiano y la nueva antropología paulina («ya no hay judío ni gentil, esclavo ni libre, hombre ni mujer, porque todos sois uno en Cristo Jesús» carta a los Gálatas 3, 8) supondría una excelente oportunidad para supeditar los intereses de clase y nación a la realidad misma de lo humano que está por encima del capital y el poder. De este modo, el universalismo marxista, la internacional de la lucha de clases, obtendría una inesperada ayuda de parte del legado cristiano.

Dentro de las sorpresas que da este autor nos encontramos una obra en colaboración con un teólogo: *El dolor de Dios. Inversiones del Apocalipsis* (2012)<sup>570</sup>. Se trata de un libro sobre la relevancia política de la teología, o de la religión (y, particularmente, del cristianismo). Frente al destierro que por estos lares latinos sufre la teología, dice el eslavo Gunjevic (aunque en otros lugares del libro también lo apunta Žizek) que solo la teología puede proporcionar recursos para «forjar las cualidades espirituales necesarias para transformar la concepción del individuo y para transformar la comunidad»<sup>571</sup>. Pero es que, y esto ya es mío, algo así debían pensar los trágicos griegos respecto de la religión y sus nutrientes, el mito y la épica. El carácter educativo de la tragedia debía residir precisamente en el intento de «forjar las cualidades espirituales necesarias para transformar la concepción del individuo y para transformar la comunidad»

---

<sup>569</sup> A. Badiou, *Saint Paul. La foundation du universalisme* Paris 1997, existe edición española, Anthropos 1999.

<sup>570</sup> S. Žizek - B. Gunjevic, *El dolor de Dios. Inversiones del Apocalipsis*, Madrid 2013.

<sup>571</sup> *Ibid.* 22.

Esto de la relevancia política de la teología tiene muchas connotaciones y puede abordarse desde las dos vertientes de esa concomitancia, no es lo mismo la relevancia política que Hobbes le encontraba a la teología, pongo por caso, que la que le encuentran los llamados «teólogos de la liberación» o la llamada «teología política» de J. B. Metz. Pero, en esta obra a dos manos no se trata de un análisis político o sociológico sobre el factor religioso, sino de una especie de ensayo en el que la teología (y con ella la Sagrada Escritura, o las creencias, o en sentido más general, la espiritualidad) se ponen sobre la mesa como filosofía, es decir, como un esfuerzo racional por dar cumplida cuenta del sentido y las consecuencias de las cosas, sobre todo aquellas que conciernen en el presente al hombre y sus sociedades: la política, la economía, la guerra, la cultura. Y no es tanto que el cristianismo se presente como una de las «filosofías», toda vez que hay muchos cristianismos y por tanto da lugar a más de una filosofía, sino que se practica en estos ensayos un «método» que deliberadamente mezcla filosofía y teología.

Teología como juego de interpretaciones de los textos de nuestra tradición. Aquí hay un estilo que se planta en medio de nuestra ágora filosófica algo pacata para con lo religioso, con mucho valor y, por ejemplo, habla de la liturgia que recuerda el origen y el telos divino del hombre, ¡casi Teilhard de Chardin! Sorprende todo ello más en el marxista lacaniano Žižek, pero no menos, por el lado de la incursión filosófica, en el teólogo Gunjevic. Sin duda hay frescura en esto, pero también una interesante productividad para nuestra hipótesis de que también hay un avatar cristiano de lo trágico, tal y como ya se lo barruntaba don Miguel de Unamuno. Por otra parte, y en ello me identifiqué personalmente como autor del presente trabajo, se emplea en esta obra, sobre todo en Gunjevic, un estilo de ensayo como interpretación, como exégesis y no solo el método analítico y discursivo, algo que para nuestra investigación filosófico – literaria es muy pertinente.

Antes, una aclaración sobre la religión en Žižek. En la obra ya citada, *Repetir a Lenin*, su autor deja constancia de que al menos no hay que ignorar la religión como uno de los espacios, *topoi*, de lo real, de la verdad asumida personalmente como «compromiso incondicional», en el sentido que Kierkegaard le da al compromiso existencia. Y citando a Dreyfus, señala que a los cuatro dominios de la verdad (la política, el amor, el arte y la ciencia) de Baiou, hay que añadir la religión, que para Badiou era el modelo reprimidos de los otros cuatro<sup>572</sup>. Luego, por lo menos hay un rastreo del objeto religioso en el radar

---

<sup>572</sup> S. Žižek, *Repetir Lenin* 2004. 28. Vid. nota 28.

de la realidad. Sin embargo, el parte del materialismo frente al idealismo ya sea tomista o hegeliano (la afirmación de la existencia óptica de los objetos), y por tanto del ateísmo. Y se toma la molestia de aclarar que el verdadero ateísmo no consiste en decir «Dios no existe», sino «el mundo no existe», esto es, «no hay ningún Fundamento-Esencia oculto que aparezca en/a través de él». Pero esto nos llevaría ya a la exposición de lo trágico en Žižek que dejamos para la Segunda Parte.

El libro consta de dos introducciones y ocho capítulos repartidos paritariamente entre los dos coautores. De Žižek son los capítulos impares y de Gunjevic los pares. Žižek aborda el tema del sacrificio como acceso a la distinción entre lo sagrado y lo profano. Con el trasfondo del ya citado por nosotros, Girard, se apela al cristianismo como una ruptura con la lógica sacrificial: ahora sabemos, y no podemos fingir lo contrario, no podemos llevar a cabo la transferencia de nuestra responsabilidad al chivo. Obsérvese que todo esto late por debajo de los dilemas trágicos sobre la culpa, el destino y la responsabilidad. Esto tiene consecuencias desestabilizadoras. Para todo esto, el autor sigue a Jean Pierre Dupuy<sup>573</sup> quien dice, y no es el único, ya el teólogo Barth apuntó en esa dirección, que el cristianismo es la primera religión ajena a lo sagrado: su máximo logro ha sido desmitificar lo sagrado. El autor da a entender que la supresión del sacrificio es la supresión del éxtasis destructivo, que la supresión del éxtasis destructivo es la supresión de lo sagrado, y que a todo ello ayuda una postura apocalíptica que consiste precisamente en la desactivación del éxtasis destructivo: la apocalíptica supone un retraso de la destrucción. Esto, para Žižek encierra «una sabiduría extraordinaria». En vez de ir al éxtasis autodestructivo, a la catarsis purificadora, adoptar una adecuada postura apocalíptica que «es hoy, más que nunca, el único modo de mantener la calma». Pero es que, digo yo, la apocalíptica ya es una catarsis, pues implica un solapamiento de los tiempos (futuro en el presente, presente desde el futuro) y una resistencia que nunca está exenta de afrontar, en mayor o menor grado, anticipos de la destrucción.

Un ejemplo de «situación trágica» en la religión sería el de la mujer en el islam. Aquí Žižek se emplea con el psicoanálisis lacaniano. El punto de partida es el concepto de «archivo» (*Fethi Benslama*): el cimiento mítico, secreto y obscuro, que sostiene al dogma explícito. Luego se trata de la «arqueología» que propugna el psicoanálisis para rastrear el origen de un trauma como explicación y camino de solución del mismo. En este caso, ¿cuál es ese «acontecimiento reprimido» que da vitalidad al islam? Su carácter

---

<sup>573</sup> J.P. Dupuy, *La marque du sacré* (2008) cfr. S. Žižek – B. Gunjevic, *op.cit.* 50.

*huérfano*. Dios no aparece como padre. Esto explicaría su poca institucionalización, debido a lo cual los estados parecen abocados a apropiarse del islam para evitar que, en caso contrario, el islam genere comunidades contrarias al Estado, pero sin que esa creación forme parte de lo nuclear de esta religión.

El origen de esta orfandad está en que el islam ve su filiación con respecto a Abraham de modo distinto al judaísmo. El islam opta por Agar frente a Abraham, que es padre simbólico en el judaísmo, pero que en el islam solo es padre biológico, con lo que, en esta última religión, Dios sigue siendo otra cosa, frente a la comprensión de Abrahám como padre de la fe, padre de los creyentes tanto en el judaísmo como en el cristianismo. Bueno, lo cierto es que la orfandad es mucho mayor en la versión judía de Gn 21,9-21 pues ahí Abrahám abandona, por presiones de Sara, a la esclava Agar y el hijo común, Ismael. En realidad, este abandono es, si cabe mucho más traumático. Lo que sí es cierto, y bien lo vio Kierkegaard es que la historia de Abrahám encierra uno de los argumentos más trágicos del Antiguo Testamento, y la prueba de que el final feliz no resuelva su carácter trágico, es que resonaría de nuevo la necesidad del sacrificio del hijo en las interpretaciones cristianas, sobre todo de san Pablo y de la Carta a los Hebreos, sobre la muerte de Jesús en la cruz.

La elección, dentro del islam, de Agar (visionaria independiente de Dios frente a Sara, la dócil ama de casa) parecería hablar de unos posibles orígenes feministas reprimidos del islam. Sin embargo, Žižek cree que esos orígenes son al mismo tiempo el origen de la represión de las mujeres en el islam. La mujer, «escándalo ontológico», es en el islam una presencia traumática. ¿Por qué? «El auténtico problema no es el horror de la exposición desvergonzada de lo que hay bajo el velo, sino, más bien, el carácter del propio velo»<sup>574</sup>. El velo es como la pintura de Parrasio que engañó a Zeuxis: una doble mascarada. Quizá el auténtico escándalo que el velo intenta ocultar no es el del cuerpo femenino, sino el de la *inexistencia* de lo femenino. Quizá la función última del velo consiste en sostener la ilusión de que tras el velo *hay* algo, la Cosa sustancial, cuando en realidad no hay nada.

El título del capítulo V, también de Žižek, alude al tema general del libro: «Solo un Dios sufriente puede salvarnos». Según Žižek, el dolor de Dios entraña que Él forma parte de la historia, que la historia le afecta, que no es solo un amo trascendente que

---

<sup>574</sup> S. Žižek – B. Gunjevic *op.cit.* 108.

maneja los hilos desde arriba. El dolor de Dios entraña que la historia humana no es un teatro de sombras, sino el espacio de la lucha real, en la que participa lo Absoluto. Como diría Bonhoeffer y en sentido parecido también Adorno y Horkheimer: después de la Shoah, «ya solo un Dios sufriente puede ayudarnos». Pero, para Žižek, con la encarnación y la muerte del Hijo muere Dios mismo. Lo que queda superado al pasar del Hijo al Espíritu Santo es Dios mismo. Dios pasa a ser virtual, es solo la presuposición de los individuos actuantes. Con lo cual, y aquí es donde yo veo lo trágico, no hay salvación posible ni reivindicación de las víctimas, solo individuos y su responsabilidad con ese destino trágico que ya no puede apelar ni a la última intervención de los dioses, aun cuando fuera para desplomar con un rayo a Prometeo hasta el fondo del océano. Esta negación de Dios, Žižek la certifica también con la deriva filosófica del protestantismo y la Ilustración: la razón se reduce a herramienta pragmática, la religión queda como sentimiento impotente. El epítome de este desarrollo es la filosofía de Kant: denigrando / limitando la religión, la razón termina por quedar igualmente denigrada/limitada. Muere Antígona... pero Creonte no queda bien parado por toda la eternidad. No es de extrañar que en este punto Žižek haga una reflexión sobre Antígona que merece la pena escuchar.

Refiere Žižek que, en un capítulo de *O lo uno o lo otro* hay una fantasía de Kierkegaard sobre cómo sería una Antígona moderna. «El conflicto ha quedado completamente interiorizado: ya no se necesita a Creonte»<sup>575</sup>. Sabe la verdad sobre Edipo, y no puede compartir ese conocimiento, por eso, a diferencia de la Antígona de Sófocles, esta es incapaz de actuar, la insoportable carga de su secreto acaba llevándola a la muerte. «Lo que quiere decir Kierkegaard es que esta situación ya no es propiamente trágica (de nuevo, de forma análoga, Abraham no es una figura trágica)»<sup>576</sup>.

En cuanto a Gunjevic, comienza su colaboración en esta obra (capítulo II) con una reivindicación del san Agustín de *La ciudad de Dios*, manteniendo prácticamente intacto lo central de la argumentación agustiniana: al imperio le faltaban las virtudes que harían de él una verdadera comunidad (un verdadero sujeto político). La culpa de la decadencia del imperio no la tiene el cristianismo, sino la indigencia moral del imperio. Como subrayan Hardt y Negri<sup>577</sup>, la visión de san Agustín ofrece instrumentos para enfrentarse

---

<sup>575</sup> *Ibid.* 153. Nosotros abordaremos este texto de Kierkegaard en la tercera parte, cuando nos refiramos a George Steiner y lo haremos basándonos en la preciosa edición de Juan Gil-Albert: S. Kierkegaard, *Antígona*, Sevilla 2003.

<sup>576</sup> *Ibid.* 154.

<sup>577</sup> Cfr. *Ibid.* 63.

a la posmodernidad imperial. Hablan (Hardt y Negri) de una «mitología material de la razón» que «mantiene a la multitud fuera del alcance de la soberanía imperial» y posibilita una estrategia en virtud de la cual «la constitución absoluta del trabajo y la cooperación se realiza dentro de la ciudad terrenal de la multitud mediante una lucha contra la violencia y la corrupción, sin la ayuda de mediaciones metafísicas o trascendentes». Gunjevic cree que una teoría política pagana fracasa: no constituye a *la multitud* como sujeto político.

Y esto nos devuelve a nuestra hipótesis de que la interpretación trágica del cristianismo podría ser una vía por la que se prolongue la capacidad educativa y transformadora de la tragedia y lo trágico, para así posibilitar esa evolución espiritual necesaria tanto por las «situaciones trágicas» como por el «sentido absoluto de lo trágico». No en vano el objetivo de este capítulo es la pregunta por la constitución de un sujeto político colectivo, del pueblo como sujeto colectivo, algo que también subyace a las implicaciones políticas de la tragedia, pero aún deberemos avanzar más, para ver si dicha interpretación trágica del cristianismo es sostenible.

En cualquier caso, para Gunjevic, lo que sí es más que posible es que el cristianismo pueda ser la resistencia más efectiva al capitalismo: solo el ascetismo es capaz de redirigir el deseo hacia la plenitud eterna, un ascetismo franciscano tan simple como anticapitalista. Esto es lo que aporta el san Agustín no descafeinado y, con él, la lectura cristiana de la historia. Si el capitalismo es una religión (cita a W. Benjamin), la crítica más radical del capitalismo ha de hacerla la religión.

Tras este comienzo más rotundo, dirigiéndose de lleno a la filosofía de la historia asumiendo como punto de partida la crítica social y política del capitalismo, Gunjevic dedica sus dos siguientes capítulos a una lectura no fundamentalista del Islam (capítulo IV) y a la presentación de las tesis de la Ortodoxia Radical de Milbank (capítulo VI). En su opinión la Ortodoxia Radical, con su apuesta por la teología como «el único metadiscurso que puede colocar al resto de discursos en una posición que los conduzca al nihilismo». Pero, lo que responde al objetivo marcado en el capítulo II, es la idea de que la Ortodoxia Radical lee los signos de los tiempos y crea espacio público, lo cual redundaría en favor de ese sujeto político colectivo, dotado de ascética, que puede resistir a la lógica del capitalismo.

Y no solo de ascética, también del cuidado de uno mismo o «tecnología del yo», lo que Gunjevic llama con Hadot «ejercicio espiritual» y que es necesario para llevar a la

experiencia y la vida cotidiana esa resistencia que, en caso contrario, sería, otra vez, solo superestructura ideológica. Esta última orientación, recupera el carácter terapéutico de la filosofía antigua y, en esa misma dirección, del cristianismo. El propio cristianismo, como se ven el ejemplo de Orígenes (y de Clemente de Alejandría añadiríamos nosotros) se presentó como filosofía, es decir, como un modelo específico de ejercitación espiritual. Ejemplo: Orígenes y su interés por la literatura bíblica sapiencial. Inspirándose en la referencia de Orígenes a tres *topoi* (ética, física y metafísica), Gunjevic quiere interpretar la Ortodoxia Radical como ejercitación espiritual que vincula los niveles de la lógica y el lenguaje, el deseo y la física y la ética y la comunidad. Para Gunjevic, aquí reside el carácter fascinante del cristianismo: «La belleza del relato cristiano, experimentada en la física de la liturgia, puede sanar el eros herido reencauzando el deseo hacia la plenitud infinita de la belleza de Dios»<sup>578</sup>.

Por último, en el capítulo VIII, «Rezad y velad. La subversión mesiánica» Gunjevic lleva a cabo una interpretación del evangelio de Marcos como una deconstrucción del mesianismo judío estándar. La historia que cuenta Marcos tiene carácter «teopolítico y subversivo». Y aunque dice que no es una tragedia griega, sí que habla de Jesús como una figura «aparentemente trágica». También dice que el Jesús de Marcos se resiste a toda identificación política y, sin embargo, crea así un espacio teopolítico vaciado que Marcos lo llena con el secreto mesiánico, con la «multitud» como destinataria, la multitud que es objeto de represión por parte del Imperio y está formada en su mayoría por excluidos, dependientes y mansos de corazón; es precisamente entre ellos donde se forma un nuevo orden social, porque hay también un nuevo sujeto político colectivo.

El significado más evidente del mesianismo de Jesús permanece oculto: solo se puede llegar a conocer al mesías participando en prácticas mesiánicas: oyendo y viendo, velando y rezando. Aquí vuelve a aparecer la idea del «ejercicio espiritual» del capítulo VI). Este ocultamiento, como el del sentido último de lo que le ocurre al héroe trágico nos permite postular que, bajo la forma dialéctica de lo que no se revela salvo para quien lo experimenta en la práctica cotidiana, el cristianismo puede ser leído bajo un registro trágico, en el que la salvación no disuelve la tensión de los opuestos que deben soportar, bajo el régimen de la resistencia, de la apocalíptica, quienes mantienen el relato mesiánico.

---

<sup>578</sup> *Ibid.* 185.

En su introducción, Gunjevic, al aludir a la distinción de Dante entre la tragedia y la comedia: la tragedia empieza suave y acaba violenta; la comedia empieza mal (cruel) y acaba bien (feliz); adscribía a Žižek la tragedia y la teología de la cruz, mientras que veían en Milbank la comedia y la teología de la gloria. Según esto, la revolución se asocia con la tragedia y la teología a la comedia. Pero esto es criticable, según Gunjevic: hay tragedia en la teología y comedia en la revolución. Gunjevic busca la tensión, un lugar intermedio (entre las tres parejas: teología de la cruz / teología de la gloria; revolución / teología; tragedia / comedia) y nosotros, por nuestra parte, en esta afirmación de los pares de contrarios es donde vemos lo verdaderamente trágico del cristianismo. Tal vez eso sea también lo que significa la interpretación de Žižek en su respectiva introducción:

No existe garantía de redención por el amor: la redención es una mera posibilidad. En consecuencia, estamos en el corazón del cristianismo: el propio Dios hizo una apuesta pascaliana. Al morir en la cruz, hizo un gesto arriesgado, sin garantías de obtener un resultado final; nos proporcionó —a nosotros, la humanidad— el  $S_1$  vacío, el significante amo, y corresponde a la humanidad suplementarlo con la cadena de  $S_2$ .<sup>579</sup>

Una ulterior referencia a la tragedia la encontramos en la crítica a la filosofía de finitud<sup>580</sup>. Dentro del capítulo V, con el imprevisible título de «Sólo un Dios puede salvarnos», Žižek desgrana breves, lacónicas afirmaciones que enfrentan la fe con el fundamentalismo, la creencia y la ideología, la religión ante el sin sentido... y, en todos esos puntos de fricción, la muerte de Jesús aparece como un punto de fuga en el que la posición del cristianismo se desplaza hacia un punto imposible que lo desmarca de sus aparentes contradicciones al elevarlo a un plano de inversión total: ¿puede Dios dejar de creer en Dios, ser ateo, siquiera por un momento? Algo, tan aparentemente absurdo como que, en el cristianismo, y aquí cita una anécdota de Chesterton: «Dios reza»<sup>581</sup>.

Este galimatías teológico (que teológicamente no es ningún galimatías, sino el corazón mismo de la *kénosis* o anonadamiento de Dios en la cruz de Cristo) aterriza filosóficamente en el señalamiento de las propias contradicciones de la filosofía de la finitud, que sería el marco gnoseológico de nuestra época, con su apuesta por el escepticismo como postura vital congruente: no hay verdad absoluta. Heidegger sería el máximo exponente de esta filosofía de la instalación (qué remedio... arrojados, más bien) en la contingencia. Aunque señala Žižek que también hay en su «querido» Lacan una

---

<sup>579</sup> *Ibid.* 34.

<sup>580</sup> *Ibid.* 159 – 161.

<sup>581</sup> *Ibid.* 147.



versión de la finitud que obliga a renunciar a la aspiración de la fruición plena de nuestros deseos, a aceptar la «castración simbólica».

En el marco de esta deriva filosófica de las reflexiones sobre el Dios encarnado y crucificado, como contrapunto de otras divinidades metafísicas y materialistas, a propósito de la finitud, alude Žižek a la tragedia griega y su diferencia con la comedia cristiana. Y llega aquí porque quiere deslindar la figura trágica, de la víctima a su pesar, del exceso de la ira divina. La figura trágica lo es siempre dentro de su propia dignidad. La tragedia aceptaría la brecha, el horizonte del fracaso, mientras que el cristianismo estaría abierto a una última superación que trasciende la derrota, como el origen del mal trascendería la responsabilidad, y por tanto la dignidad del que lo sufre. Y, en opinión de Žižek, el amor cristiano no sería el amor por el héroe trágico..., trágico, pero heroicamente digno, sino el igualmente excesivo amor de Dios por el ser humano a pesar de su abyección, a pesar de ser merecedor de su ira.

Son consideraciones que, aun llevándonos lejos de los derroteros de la crítica filológica y filosófica sobre la tragedia, muestran bien cómo ésta está en la encrucijada donde se plantean interrogantes éticos y metafísicos que justifican su actualidad, incluso para darle una vuelta a la evaluación de las consecuencias de la filosofía de la finitud, o del papel de la religión cuando parecía no tener ya ningún papel. Tal vez por eso, concluye nuestro autor este capítulo con la no menos sorprendente afirmación de que:

En este sentido, la época actual tal vez sea menos atea que cualquier otra: todos estamos dispuestos a abandonarnos a un profundo escepticismo y una distancia cínica, a la explotación de nuestros semejantes «sin ilusiones de ninguna clase», a la transgresión de todos los límites éticos, a la práctica de formas de sexualidad extremas, etc., protegidos por la conciencia silenciosa de que el Otro lo ignora<sup>582</sup>.

---

<sup>582</sup> Ibid. 165.

## ***Éxodos en modo «sed etiam»: y sin embargo hay tragedia.***

Como conclusión de esta parte de nuestro trabajo, retomamos la pregunta inicial que, a propósito de la obra ya clásica de George Steiner, nos hacíamos sobre la muerte de la tragedia. De paso, nos hacemos eco o repasamos las posiciones y autores que nos parecen tener razón en su respuesta a esta pregunta. Y merece la pena citar aquí, porque motiva de largo nuestra visión sobre la inter – conexión entre la muerte (o supervivencia de la tragedia) con la supervivencia o muerte de la filosofía, un cuestionamiento que se hace Walter Kaufmann en el epílogo de *Tragedia y filosofía*:

En su primer libro Nietzsche sugirió que había muerto la tragedia. Más tarde proclamó que Dios había muerto. Y hoy en día se sugiere que la filosofía ha muerto. Lo que nos interesa saber es si la filosofía ha muerto, en caso de que haya muerto, de la misma manera como se supone que ha muerto la tragedia; es decir, una forma que floreció una vez pero que ya no existe como algo viviente. O, también, en el sentido que se dice que Dios ha muerto; es decir: habiendo sido una ilusión que antaño dominó la mente de los hombres pero que finalmente se ha visto que no ha sido más que una ilusión<sup>583</sup>.

También hemos ido viendo que entrelazar tragedia, Dios (o los dioses y la religión) y filosofía, no es nada gratuito ni pretencioso, son categorías que han aparecido a lo largo de todo este trabajo porque así lo hacen a lo largo de toda la historia del asunto que tratamos, tanto de la tragedia, como de su consideración por parte de la filosofía. Esto supone renunciar a los reduccionismos, ya sean de tipo socio – antropológico, historicista o filológico, de la interpretación de la tragedia. Y frente a esas posturas que encuentran una clave explicativa de toda la tragedia, reivindicamos que su lectura filosófica no puede abandonar, sino todo lo contrario, postula y extraer todas su riqueza significativa al enfoque existencialista, tanto en sus interrogantes éticos (cómo hacer frente a la vida), como los metafísicos (pero tiene sentido alguno la vida).

Lo cierto es que no le falta razones a quienes postulan la muerte de la tragedia en nuestra época. La razón moderna, con su pathos conquistador y su pretensión resolutoria de lo humano (la ciencia) y lo divino (la cómoda instalación en la inmanencia), habría exorcizado de una vez por todas, como en el judaísmo se limpia en la preparación de la Pascua todo resto de alimentos fermentados, cualquier tipo de angustia, desazón, perplejidad, culpa, desesperación... Pero, en mi opinión, más fuerte que el argumento del efecto anti – trágico de los grandes relatos (progreso, judeo – cristianismo, marxismo...)

---

<sup>583</sup> W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, 1978: 551

es otra consideración, de orden socio – económico y cultural que ya alegaban en el s. I, contra la decadencia literaria. En *Lo sublime* dice su escurridizo autor:

Con lo cual, nos declaramos partidarios de la hipótesis de Kierkegaard, y con él de la posición de Schopenhauer. Como ya hemos dicho, la *Antígona* de Kierkegaard es un capítulo de *Lo uno o lo otro* que tenía por título: «La repercusión de la tragedia antigua en la moderna» Y es esa misma idea la que nosotros hemos querido defender. Por eso ahora la recogemos y la hacemos nuestra. Dicha repercusión, actualización o *remake* de la tragedia antigua a lo largo de la historia literaria y filosófica, apuntaría también a una teoría con la que Kierkegaard estaría no menos de acuerdo que nosotros lo estamos con él: lo trágico como una dimensión antropológica. Es cierto que dicha teoría, la de que lo trágico sería una constante, entre otras, intrínseca de la naturaleza humana, se remonta a Schopenhauer, como muy bien hizo notar con su perspicacia habitual Raymond Williams<sup>584</sup>. Frente a esta raigambre antropológica del sufrimiento trágico, las consideraciones históricas y éticas, continúa R. Williams, son «anti - trágicas», «hostiles a lo trágico».

*El retorno de lo trágico* así se titula una estimulante reflexión de Jean Marie Doménach<sup>585</sup>. En su introducción se atreve a decir que la reflexión sobre las tragedias, no solo las griegas, también Shakespeare, Bernanos, Hermann Broch o Michelet, podrían haber ayudado a evitar episodios como el estalinismo, el nazismo o el neo – colonialismo. Y se atreve a estas «extrapolaciones» porque defiende, y por eso lo citamos aquí, que la literatura no debe ser invocada cuando se reflexiona en materia de filosofía, política o ética, solo para adornar, como mero ornato o correlato estético de las ideas, pues ella puede devolver a la filosofía sus conceptos materializados en posibles escenarios reales. Es cierto que el autor explicita la diferenciación de lo trágico y la tragedia, pero también se ocupa, y nosotros lo suscribimos, de reconocer que hay tragedia porque existen los acontecimientos percibidos como trágicos, que son los que reclaman un medio de articulación y expresión que son las tragedias.

En las antípodas interpretativas de Steiner, Albert Camus sí predijo el retorno de lo trágico y él mismo le puso argumentos y tono con su obra. En su conferencia sobre el futuro de la tragedia, dictada en Atenas el año 1955, el escritor francés dictaminaba que, si el fin de la tragedia clásica en la modernidad se debía a la instauración del reino de los

---

<sup>584</sup> R. Williams, op. cit. 471.

<sup>585</sup> J. D. Doménach, *Le retour du tragique*, 2017 (edición en Ebook de la edición impresa de 1967).

hombres como un absoluto, hoy viviríamos tiempos de levantamiento contra esa otra divinización, y por ello tiempos de nuevo trágicos<sup>586</sup>. A esa misma conferencia de Camus, aludía recientemente el crítico teatral Martín Schifino<sup>587</sup> para enmarcar el auge escénico que parece recobrar la tragedia clásica, si bien en adaptaciones bien modernas.

Y todavía antes que Camus y tal vez con un análisis más incisivo, hizo la predicción y la razonó, Georg Lukàcs. En su ensayo sobre Paul Ernst, «Metafísica de la tragedia», el filósofo y teórico de la literatura, apoya en la desnudez de sentido y la soledad que dejó tras de sí Dios, la premonición: «podemos volver a esperar una tragedia»<sup>588</sup>. Como base de dicho oráculo, una tesis del propio Paul Ernst: solo cuando prescindamos totalmente de Dios, será posible de nuevo la tragedia. Y en realidad no otra cosa está intentando fundamentar la obra de Simon Critchley, una ausencia plena de lo divino, asumida y vivida ya sin estertores, sin más dramatismo que el que insoportablemente tiene la vida misma, aunque nos la tomemos con humor.

Y nosotros estamos de acuerdo con ambos, con Camus y con Lukàcs, y por ende con Critchley: a pesar de la «liquidez» (en cuanto estado de líquido que diagnosticara Zygmunt Bauman) de la modernidad, la tragedia no está «liquidada» y sus sólidas líneas antitéticas parecen seguir trazando raíles para un sórdido ferrocarril que no ha dejado de recorrer las noches de la historia, (cfr. Dámaso Alonso, «Mujer con alcuza» de *Hijos de la ira* 1944).

Esta actualidad de lo trágico, de la «tragicidad», se abre paso, como hemos intentado mostrar en el conjunto de la obra de Simon Critchley, primero de forma implícita en el sesgo de su propio proyecto filosófico, en lo que constituiría «la tragedia de la filosofía» mentada en el segundo tramo del título del artículo recogido en *Tragedia y modernidad*. Y precisamente es esa misma obra, de un modo ya explícito aunque sucinto<sup>589</sup>, se enuncia la afirmación de la tragedia como mediación comunicativa de la complejidad de la dialéctica entre pensamiento y acción (concretadas en la ambigüedad inevitable de la política y la moral) pero, sobre la base del «abandono de una concepción

---

<sup>586</sup> «Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation, à la fois combattant et dérouté, partager entre l'espoir absolu et la doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique. Ceci explique peut-être, que la tragédie veuille renaître» cfr. Maurice Weyenbergh, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, Bruxelles 1998 p.182.

<sup>587</sup> *Tragedias en tiempo presente*, *Revista de Libros*, junio (2015) edición digital.

<sup>588</sup> *Metafísica de la tragedia* (Paul Ernst), *El alma y las formas. Teoría Literaria* (1975) 246. Citado también por S. Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico* (1991) 15.

<sup>589</sup> *Tragedia y modernidad* (2014).

fuerte de la Razón (con mayúscula)»; como forma de conocimiento de la verdad que es sufrimiento (como ya enunciara Sófocles en su *Edipo*; al ralentizar los tiempos abre el paréntesis para lo que ignoramos de nosotros mismos; en tanto que pensamiento en acción pero siempre un pensamiento interrogante que admite la posibilidad de que la razón esté de ambas partes («la tragedia es la vida del escepticismo»); por servir de refugio a la razón del otro, tal que «voz de lo que sufre en nosotros y en los otros»; expresión de la tensión entre libertad y necesidad; políticamente es síntoma de algo problemático, corrupto; éticamente da salida a la tensión intrínseca o desdicha del conflicto moral; existencialmente es la forma estética que permite soportar el peso de un mundo problemático; en cuanto salvaguarda de la conciencia del pasado con la que habrá de contrastarse la necesaria aunque frágil esperanza... y, como colofón y valoración personal de lo que le interesa de la tragedia, su aspecto performativo, representación de diferentes tipos de praxis.

En fin, que con una panoplia tal de motivos para la significatividad, actualidad y operatividad de la tragedia, cuesta comprender que no se la hubiera afirmado con más nitidez en las fases anteriores del rico itinerario filosófico de Critchley, pero, insistimos que está por suceder un pronunciamiento ulterior más sistemático. A la espera de que él lo formule en una obra dedicada a la tragedia, además de este abanico amplio de virtualidades operativas de lo trágico que Critchley nos regala en *Tragedia y modernidad*, nos atrevemos a recoger otras tres posibles oportunidades para lo trágico. La primera, precisamente aquella que pareciera su antagonista por excelencia: el Cristianismo. Ya tiene algo de trágico el sino mismo de una religión cuya íntima estructura de la fe conduce a la secularización que la niega (Weber), un sino dialéctico que marcará de manera fatal el destino del cristianismo en la modernidad. Pero, además de esta tensión agónica, el cristianismo tendría otra profunda aproximación con lo trágico. Así lo postuló Kierkegaard y lo acepta Sergio Givone:

O la religión reencuentra lo trágico en sí misma y a sí misma en lo trágico (superándolo, en el sentido de la «más alta tragedia») o se vuelve cómica, desesperadamente cómica. Surge una anticipación decisiva de la tesis según la cual el declinante (hasta la comicidad) y antitrágico horizonte cristiano es el lugar en el que se presenta la posibilidad de volver a pensar lo trágico mismo<sup>590</sup>.

---

<sup>590</sup> *Ibid.* 150.

De hecho, el propio Critchley, en su conclusión a *The faith of the faithless* también alude a Kierkegaard y a su lectura de la fe como algo intrínsecamente inseguro. Así interpretaría la cita que Kierkegaard hace de Mateo 8,13 en el pasaje de la curación del siervo del centurión: «Que sea como lo has creído». Si bien, para Critchley, esta radical inseguridad en la que hay mucho de opción personal, es también la que caracteriza la *faithless*.

Pero habrá que volver a pensarlo en otro lugar, sin embargo, me atrevo a añadir una línea concomitante con esta hipótesis de un cristianismo trágico y de una posible viabilidad de lo trágico. Me refiero al breve, pero sugerente ensayo de Rafael Argullol, *Pasión del dios que quiso ser hombre*<sup>591</sup>. Más allá o más acá de la fe, el autor reivindica la reapertura del supuesto expediente antritrágico de la interpretación teológica del personaje Jesús de Nazaret. Se apoya, y me parece muy atinado, en el arte, en la sugerencia de que la pasión física y mortal que culmina aquella otra pasión, la divina y trascendente de la encarnación y la resurrección, permanece abierta en su enigma y en su misteriosa proposición de una tragedia susceptible de ser universalizada, la de su humanidad.

Además de esta discutible hipótesis, pero digna de ser tenida en cuenta, todavía encontramos una segunda propuesta de vigencia de lo trágico como figura y medio para formular algunos de los registros de la existencia humana. Nos referimos a la sugerencia de Terry Eagleton de ver en la tragedia una vía crítica contra la autosatisfacción de la razón ilustrada y el conformismo de la izquierda política con las ideologías del progreso. Por tanto, un ejercicio a la vez filosófico y político. Ya hemos visto como también Critchley se ocupa de la política para enfrentarse a su inocuidad por la vía del desencanto y sugerir un activismo colectivo que suma voluntades individuales («dividualismo» lo llama él) sin rebajarlas nunca a meras adhesiones que supusieran claudicar del rigor de la razón y sus cuestionamientos. En el caso de Eagleton

Por último, una tercera y colateral apuesta por el sentido y la productividad de lo trágico y de la tragedia: la del oficio y la necesidad de interpretar por su carácter siempre abierto, siempre incompleto. No es de extrañar que Critchley se haya ocupado en sus cursos de Paul de Man y el deconstructivismo, pues esa teoría crítica nos advierte de la cesura permanente que dista entre el texto y las interpretaciones, así como de la falacia

---

<sup>591</sup> R. Argullol, *Pasión del dios que quiso ser hombre. Relato y confesión*. (2014), Sobre Cristo como personaje trágico, también T. Eagleton, *op.cit.* 300. 349-350. Y si no como personaje trágico, como un artista que encarna la espiritualidad del sufrimiento, vería Oscar Wilde a Cristo: S. Critchley: *The faith of faithless* (2012) 5.

que supone tanto ligar estética e ideología, como ignorar sus posibles realizaciones. Ilegibilidad, oblicuidad, desquiciamiento, desplazamiento... todo eso y más es la lectura y no menos será la escritura de lo que hemos leído<sup>592</sup>. Tampoco de esto nos podemos ocupar aquí, pero conste que hay algo poco menos que trágico, que reclama su consideración intelectual y su expresión formal en el hecho de que cualquier texto, cualquier fragmento de comunicación, acontece en varios niveles de significación y provoca otras tantas reescrituras o pronunciamientos que multiplican en una fuga infinita el acto interpretativo. Y esto, que podría ser otra recaída en el nihilismo, percibido en cuanto trágico, supone una llamada a la contemplación, el análisis reflexivo y la trágica toma de postura por una u otra concreción de sentido, por más que arrostremos un riesgo de particularidad y paguemos un precio de transitoriedad. Porque leamos lo que leamos y escribamos cualesquiera que sea de las posibles interpretaciones, su aparente significado estará reclamando otras lecturas y reescrituras que confirman, superan, contradicen, ignoran... la nuestra y, sin embargo, la dejan en la delicada situación de provisionalidad y parcialidad que horroriza a nuestra sed de verdad, sentido y coherencia. No es pequeña, tampoco, esta tragedia a la que saludamos sorprendidos con piedad y temor: «Buenos días, tragedia».

*La tragedia, oficio de la piedad*, así reza —en los dos sentidos de rezar— uno de los capítulos de *El hombre y lo divino* de María Zambrano<sup>593</sup>. La autora parte de una idea matriz difícil de aceptar para el modelo racionalista, tan miope a la hora de dar cuenta de comportamientos que están más allá de su patrón de explicación reduccionista del hecho antropológico: hay una acción que precede al conocimiento porque nace de un sentimiento que es previo a todo. La piedad es una acción de este tipo y, como tal, supone un sentir —recibir— lo otro tal cual se manifiesta, como parte de un orden. La acción de la piedad busca restablecer dicho orden. Acción y palabras con un ritmo, que es lo que es el rito. Pero en su «inocencia» pre – racionalista, el decir de la piedad produce un hecho, que es más que mero sentimiento, es «presencia» de algo que envuelve lo no conocido, o lo no comprendido, e incluso lo inaceptable, y por ello mismo puede exorcizarlo, al menos en su efecto disgregador de la conciencia de unidad. Pues lo que ese saber que alberga la piedad restaura es la unidad primordial por la que lo «otro», lo ajeno, forma parte de nosotros. Eso otro es el destino, la muerte, el infortunio, el dolor más agudo, la soledad

---

<sup>592</sup> Una aproximación breve pero esclarecedora en P. Vidarte, *¿Qué es leer? La investigación del texto en filosofía*. Valencia (2006).

<sup>593</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid 1991, 203-211.

más pesarosa... Por ello mismo alude María Zambrano al carácter enajenado cifrado por un momento en la ocasión trágica, en el *daimon*, pero que no es sino la condición propia del hombre<sup>594</sup>.

Poesía y música son las formas privilegiadas para ese decir de la piedad y la tragedia supone su madurez griega, con el claro efecto de invocar cual ensalmo y conjuro para ayudar al ser humano, afrontando lo que lo amenaza y aceptando el orden que aún lo deseado y lo temido.

Es lo que la tragedia, rito de la vida griega, hacía sentir en un instante a los mil espectadores reunidos; oficio de la piedad en su arte de tratar con «lo otro», con uno mismo, cuando nos hacemos otros o cuando todavía no hemos dejado de serlo<sup>595</sup>.

Pero, para ello el rito en su conjunto, ha de pagar una prenda, dice la filósofa malagueña acudiendo al lenguaje del juego infantil. ¿Qué prenda? La del sacrificio de la razón que exige una explicación que restablezca la equidad entre el orden soñado y el que se impone por su propia fuerza. ¿Y qué debemos? El hecho mismo de ser humanos, padres e hijos, reyes y siervos, amados y rechazados. «El arte de tratar con lo otro», esa es la piedad que la tragedia ejercita con múltiples beneficios pues lo otro somos nosotros.

Todo ello nos lleva, tal vez, a postular en la tragedia un ejercicio de compasión y autocompasión por el que el animal trágico sea también ese «animal piadoso» que tan magistralmente nos describe Luis Mateo Díez<sup>596</sup>. El viejo policía, que como coro tiene las sombras de los muertos que le acompañan, se debate, ante los cadáveres asesinados hace años, sobre el sentido de la justicia, sobre la razón del crimen y la poca razón de una sentencia que pudiera apagar de un soplido la interminable zozobra entre el bien y el mal. Las paternidades desconocidas o los celos de amor no son sino una circunstancia más, atenuante o agravante según se las mire del derecho o el revés, que no agotan la incógnita de los cuerpos degollados o del miedo que lo es para no ser culpabilidad. Entre la desazón y la pesadumbre de la ausencia de certezas, el animal compasivo contempla el cuadro de la violencia o quizá sólo de sus consecuencias. Y tras la pista de una verdad última se va encontrando con las pistas de su propia y desangelada verdad, de su propia culpa – familiar- y castigo: la soledad sin remisión.

---

<sup>594</sup> *Ibid.* 210.

<sup>595</sup> *Ibid.* 211.

<sup>596</sup> *El animal piadoso* 2009.



No, claro está, la novela de Mateo Díez tampoco es una tragedia aun cuando resuenen en sus lóbregas idas y venidas muchos de sus registros. Pero, me atrevo a afirmar, en apoyo a las tesis de María Zambrano, que es la compasión como forma de soportar lo inasumible en un marco mayor que nuestras propias entendederas y tablas de cálculo moral, lo que aquellos espectadores de Atenas, se llevaban a sus casas al terminar la representación del día. Y en dicha compasión se ahogaban la teodicea, la ilustración y la justicia. Como el personaje que confusamente desvela el enigma de la trama de «El animal piadoso», los héroes, víctimas y verdugos de la última tragedia representada, bien pudieran decirle a cada uno de los del público: «Tenga también piedad de mí, Comisario. Apenas soy uno más entre la culpa de tantos...»<sup>597</sup>.

Y, del mismo modo que, tanto Steiner como Crichtley terminabas sus respectivos recuento de argumentos, referencias literarias y valoraciones estéticas en favor de la muerte (Steiner) o la supervivencia (Crichtley) de la tragedia con sendos pasajes autobiográficos, me permito una evocación de un suceso que aconteció cuando empecé las lecturas que han conducido al presente trabajo de doctorado. En mi pequeña y provinciana ciudad, un tórrido mes de agosto, una chica que estaba en la treintena larga, se ha arrojado desde el piso undécimo de una de las tres torres que coronan una barriada obrera. Supe de la noticia a comienzos de mes, narrada por algunos vecinos de dicho barrio periférico. Aportaban detalles sobre cuándo, cómo y la identidad de la desgraciada: incluso su nombre; que no era del barrio; que tenía una niña chica, de corta edad; que estaba separada; que no tenía trabajo; que su padre se hallaba gravemente enfermo, de hecho, murió al día siguiente... me indicaban el lugar donde se precipitó, la mancha de sangre en la acera, los desperfectos ocasionados en el tejadillo de la puerta del edificio que eligió para morir. Un hecho, un nombre, una fecha. A finales de ese mismo mes, un conocido, me pregunta si me había enterado de que Ll. había muerto, por suicidio, una chica que yo conocía y que para nada había relacionado con aquel suceso. Era la protagonista de la trágica noticia del verano. Sí, la conocía. Y a la niña, y al padre de la niña. Conocía también la circunstancia biográfica de ambos. El paso por la prisión del padre, el consumo de drogas de la madre, la separación, los intentos de reunión, la distancia y... el silencio tras el cual, ahora sí, puedo reconocer el rostro de ella y la mirada de su cría. El conocimiento de todos esos datos, muchos de ellos posibles desencadenantes del terrible final: ¿explicaban por sí solos el hecho dramático y sus consecuencias no

---

<sup>597</sup> *Ibid.* 349.

menos dolorosas?, ¿ya estaba resuelta la tragedia por el expediente socio – económico o el diagnóstico clínico?, ¿y la concatenación de todas esas circunstancias no valía por sí misma el estupor y el desvalimiento que generaba la noticia?...

Con dioses y sin ellos; creamos en el destino o en el azar, no menos necesario en sus consecuencias; pensemos todavía en el sentido de la vida como una palabra con mayúsculas, como un ser con rostro, como una fuerza vital informe o, ni siquiera podemos imaginar nada más allá del sentido de los relatos particulares (que no pequeños); el boquete abierto en la tersa y abrasadora normalidad de agosto, como la mirada del hijo y los escombros sobre la acera, no dejan lugar a dudas. Existe el precipicio. Se pueden detectar aquí mismo en la tierra los agujeros negros y la materia oscura. Y donde la trama, «como incesante hierro» que escribiera Borges en su poema *Para una versión del I King*, es decir la red tupida y bien conectada, de causas y consecuencias, de normas e infracciones, de razones y razonamientos, se rompe por circularidad tautológica o insatisfecha saciedad, ahí, creo yo, surgen las claves de la tragedia.

Donde el individualismo absoluto es una quimera, cuando subsisten las redes éticas y familiares, hay tragedia<sup>598</sup> y ello, porque, si la tragedia consiste en la imitación de unos hechos, peripecias que provoquen temor y piedad (*Poética* 1452a), nunca faltarán motivos, habida cuenta las inconsistencias anímicas y racionales constitutivas del hecho humano, habida cuenta su labilidad<sup>599</sup>. Son los heraldos negros de César Vallejo, «Hay golpes en la vida tan fuertes... yo no sé...» Es ese «yo no sé», el que, en mi modesta y existencialista opinión, reclama la tragedia. Un «no sé» que resiste su disolución a través de un diagnóstico psiquiátrico o psico – social. Porque, aunque pudiéramos rastrear hasta su origen neurobiológico la causa de un determinado comportamiento que desemboca en un fatal desenlace, lo que es trágico no es tanto su causa sino su efecto, bien lo señaló ya Aristóteles. Por eso hay tragedias que no acaban mal y no dejan de ser trágicas, porque siguen produciendo en nosotros ese efecto, que más allá, o por debajo de la piedad y el temor aristotélicos, es el «run run» de ese no saber, que como decía san Juan de la Cruz para otros menesteres, nos deja «toda ciencia trascendiendo».

Los intentos históricos de reedición del género trágico que Steiner evoca, con sus respectivos alejamientos del modelo clásico y con sus propios logros, son otras tantas pruebas de que la tragedia es algo más que un género y una técnica. También algo más

---

<sup>598</sup> G. Steiner 2000, 72.

<sup>599</sup> P. Ricoeur 1982.

que un cliché, como ese que reza, para el propio Steiner: donde no hay castigo, donde hay redención, no hay tragedia. Hemos visto que el antitrágico romanticismo también pulsó con genio propio el vértigo de la mirada y la caída en ese precipicio, por lo menos en Hölderlin. Y Aristóteles es testigo en su *Poética* (1449a) de que la tragedia ya era mutación, primero del ditirambo y de la improvisación y, después, mutación de las fórmulas con un poeta, dos (Esquilo) o más actores, con menor o mayor importancia del coro... Hasta el punto de que, como ya dijéramos al principio, considera el discípulo de Platón y maestro de Alejandro Magno, que tratar toda la evolución de la tragedia es algo arduo y prolijo en detalles, y lo deja para mejor ocasión... y esta que nos atañe, no va a ser.

Por todo ello, aunque la enorme variedad que va de las tragedias clásicas a las de Shakespeare (si es que lo son), de las del inglés a los modernos intentos de Ibsen o Brecht, pueda, *sensu stricto*, resolverse en la negación de su condición de auténticas tragedias, tal vez también pudiera hablarse de una reinención en la que las transformaciones no falsean tanto cuanto permiten poner sobre el escenario los puntos esenciales de la tragedia.

La última prueba del algodón sobre la resistencia —trágica— de la tragedia a desaparecer, está en la pervivencia del rito y su hierática quietud. De aquí no se mueve nadie, decía León Felipe ante el cuadro del «Niño de Vallecas» de Velázquez. Los hechos que suspenden la cadena de silogismos y escapan a la medusa de las mil respuestas que es el pensamiento ilustrado, nos atan de pies y manos, acontece el silencio y a nadie se le ocurre poner en marcha un plan de actuación, es la disociación entre pensamiento y acción<sup>600</sup>. O, explicitando la causa misma de esta disociación:

La tragedia quiere hacernos saber que hay en el hecho mismo de la existencia humana una provocación o una paradoja; nos relata que los propósitos humanos a veces van a contrapelo de inexplicables fuerzas destructivas que están «afuera», pero muy cerca<sup>601</sup>.

Eso del plan de salvación, podrá ocurrir después del efecto paralizador del horror, de vuelta a casa tras la representación o la lectura, cuando la mente se hace cargo de los añicos. Los casos —alegorías dice él— que cuenta Steiner en su capítulo final de *La muerte de la tragedia*<sup>602</sup>, los horrores del Holocausto, el grito mudo de la Weigel, la ritualización por parte de unos aldeanos chinos de la muerte de un héroe de guerra, como la noticia de un suicidio en Albacete en Agosto de dosmil y tantos, son otras tantas

---

<sup>600</sup> G. Steiner 2000, 351.

<sup>601</sup> G. Steiner 2001, 96.

<sup>602</sup> *Ibid.* 255-257.

vibraciones de esa onda trágica en la que, con mayor o menor aspaviento nos movemos todos, a pesar de los edredones mediáticos o de las lápidas justificantes de credos e ideologías, que todo lo parecen ocultar confortablemente. Sí, estoy de acuerdo con la cita de Scheler que Steiner hace en las *Antígonas*<sup>603</sup> lo trágico es «un componente primario del universo mismo» aun cuando lo «tragédico» parezca muerto en combate. O no tanto, si con García Gual retenemos que sus personajes son «perennes símbolos de la trágica condición del hombre... paradigmas del error y del dolor que amenaza a todos los hombres»<sup>604</sup>. Pero la ruptura de la continuidad argumental en el cine de David Lynch, la pintura de Bacon y el mismo libro bíblico de Job cuando no se le añade el final posterior y calmante, nos muestran que, si *lo trágico* está amagado, como la fiera del relato de Henry James, *la tragedia* sólo aguarda una historia alrededor de la cual condensarse, cristalizar y atraparnos. Y de servir argumentos, que luego engendren mitos y estos produzcan sus efectos, ya se ocupa con generosidad la vida.

**EXCURSO: Coda española: lo trágico con retranca o Álvaro Cunqueiro y *Un hombre que se parecía a Orestes***

Como le ocurre a Paul de Man por su expediente colaboracionista con los nazis, seguro que el escritor gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981) también querría exclamar, si pudiera, con *Les Luthiers*: «¡Suéltame pasado!», pues es innegable que publicó loas al franquismo, si bien allá por los primeros años de la dictadura. Pero, como aquí estamos a otra cosa, y lo más que se podría añadir al respecto es que forma parte del destino trágico de muchos escritores en semejantes condiciones, sobrevivir para contarlo, dejamos constancia de ello y presentamos sucintamente las líneas mínimas de la relectura «paródica»<sup>605</sup> de lo trágico que hace Cunqueiro en *Un hombre que se parecía a Orestes*<sup>606</sup>.

Que el autor tiene pretensiones más allá del mero divertimento cómico, que tampoco es en sí mismo una finalidad indecorosa, ni mucho menos, se deja caer en el tono mítico de la imprecisión geográfica e histórica, aunque se hable de Tracia y otros lugares reales, todo indica que estamos en el «país de nunca jamás». El suceso ocurre en ese indeterminado lugar literario que tanto nos recuerda a las obras de Torrente Ballester o a Región de Juan Benet. Esa difuminación de las coordenadas espacio – temporales permite barruntar la universalidad que requiere lo auténticamente trágico. Pero, además

---

<sup>603</sup> G. Steiner 2000, 58.

<sup>604</sup> C. García Gual 2006, 198.

<sup>605</sup> Rexina Rodríguez Vega, «La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro» (1994) 259-268.

<sup>606</sup> Álvaro Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes* (1981)

lo precisa el autor imaginario del drama, Filón el Mozo, a requisitoria de un enviado de Egisto: «Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano»<sup>607</sup>. Aunque, en realidad, ya el título mismo nos lo anunciaba, pues se trata de un hombre «que se parecía» a Orestes. Y lo verdaderamente trágico se encierra, sin exagerar ni un tanto, en el reflexivo «se», pues le pertenece a ese hombre, al menos en la misma proporción que ser él mismo, parecersele a Orestes. La cuestión estriba, por tanto, en ver a donde nos lleva y para tal semejanza que, para Cunqueiro, es antropológica.

Lo hilarante del relato, que lo tiene y muy bien mantenido a lo largo de toda su extensión, aún a pesar de una atmósfera de nostalgia no menos constante, no se contrapone a lo trágico de su último trago. Ya hemos hablado, con palabras de Antonio Escohotado, de la proximidad entre lo cómico y lo trágico. Y también hemos dicho, apoyándonos en Jauss, Auerbach y otros autorizados teóricos de la literatura, que la división de géneros está más que superada. Pero en el caso de esta divertida obrita que mereció el premio Nadal 1968, la contigüidad cómico – trágica es explicitada por su asunto, la venganza que luego no se consuma; y por su intención, como le dice Eumón a Egisto: «desde que llegué a tu palacio y me hiciste confidente de tu tragedia, se me metió en la cabeza que tú y doña Clitemnestra quizás estéis viviendo una comedia de errores»<sup>608</sup>. Una comedia de enredos hay siempre por debajo de las tragedias, y es su derivación hacia el cómo se lo tomen unos y otros, y cómo nos lo apliquemos los lectores, la verdadera fuente del carácter trágico. Pues que infidelidades las hubo siempre, y desde siempre fueron materia tanto para la comedia como para la tragedia y, si no, que se lo digan a Otelo por no decir a la misma diosa Afrodita a cuenta del amor de Hipólito por Artemisa. Los enredos y errores deparan en trágicos por su proclividad a ser genéticos, a venimos «de serie», así como por su tendencia a coincidir de forma imprevista y desordenada. Por eso el «se» del título aboca las chanzas de los errores y la relatividad de la sabiduría popular, de la que Cunqueiro está bien provisto, hacia su posible interpretación trágica.

El Orestes de Cunqueiro, como el de Homero, Esquilo y Eurípides, también tiene por fin vengar la muerte de su padre, matar a sus asesinos y, por tanto, cobrarse una deuda de sangre. Es cierto que, desde el comienzo mismo de la narración, la tranquilidad del príncipe vengador y la parsimonia de los personajes que va encontrando, atempera hasta casi eliminar la tensión del crimen en ciernes: «había desaparecido la expectación

---

<sup>607</sup> Ibid. 168.

<sup>608</sup> Ibid. 96.

temerosa, apetitosa del derramamiento de sangre como una liberación»<sup>609</sup>. Y aunque se recoge el tema trágico por excelencia, el de la liberación por la sangre, todo va demorando hasta hacerla muy improbable, esa catarsis que todos sabemos no libera pues encadena sucesivas necesidades de liberación sangrienta. Pero hay una expectación que no desaparece en toda la obra, la de saber si es o no Orestes, hasta el punto de que, como se dirá más adelante, la conclusión será que ya ni el propio Orestes sabrá si es él... ¡pero se le parece!

En cualquier caso, aún amortiguada por el propio sesgo humorístico y pirrónico, que hace innecesario, por excesivo y de mal gusto, el desenlace criminal, el motivo trágico por excelencia de ese comercio entre daños sufridos y daños reparadores, pende sobre la narración. Y aunque sea entre sketches cómicos, se reconoce «que la tragedia permite todo lo que el terror exige»<sup>610</sup>. Por eso, aun no llegando la sangre al río, la expectativa es terrorífica pues ya hubo sangre derramada que hace permisible lo terrible que se espera. En realidad, lo trágico de la novela de Cunqueiro reside en la espera que no se consuma con lo esperado, que sería el destino trágico de la pareja homicida, de Egisto y Clitemenestra: «Toda la vida la había gastado en esperar»<sup>611</sup>.

Tampoco escapa al sentido trágico el ameno, que no sencillo ni mucho menos inocuo, argumento de Cunqueiro del dilema entre la justicia y el odio. Pues la venganza reclama sangre, ¿dónde queda la justicia que debe interponerse entre la violencia ejercida por odio y la debida reparación del atropello? En el capítulo II de la Tercera Parte<sup>612</sup>, hay un diálogo entre Orestes y el mandatario de una ciudad. Orestes, citando a Electra, sentencia: «La justicia no sufre el odio». A lo que el tirano le responde desenmascarando su sed de venganza: «Esa es una respuesta política, pero el corazón lo que pide, las más de las veces, es la justificación del odio». Intentará el gobernante —y a la postre lo conseguirá— que Orestes desista, bajo la promesa de que hay muchas vidas, de que existen alternativas. Además, con el mismo desparpajo, también le muestra la dinámica destructora del odio y la venganza: «¿Solamente vives para eso?» Pero, lo contradictorio y verdaderamente trágico, es que la maldición diferida que le predice en caso de continuar con su propósito de venganza se realizará igualmente, como resultado recurrente e

---

<sup>609</sup> Ibid. 68.

<sup>610</sup> Ibid. 80.

<sup>611</sup> Ibid. 78.

<sup>612</sup> *Ibid.* 152-157.

inevitable, y esa es la tragedia: «No dormirás, no hallarás casa fija, te mirarán como a un leproso. ¡Serás un perpetuo vagabundo!».

Como una última refutación de esta lectura trágica del sobriamente desternillante entremés de Cunqueiro, los fieles a la máxima de que las tragedias siempre acaban mal, podrían decirnos que no es trágico este argumento pues Orestes no mata a Egisto y Clitemnestra. Pero ante este esperado órdago habremos de releer el final<sup>613</sup>, la escena en que un Orestes peregrino tras declinar el parricidio, se encuentra con un cerero que lleva un souvenir heredado del vate Filón, una bola de cristal con una escena que se puede sumergir en una nieve tan ficticia como el episodio representado. En la bola de cristal se representa el momento en que Orestes entra en la alcoba y mata a Egisto y Clitemnestra, «aquella escena que debería haber sido la gran hora de su vida, esperada por todas las gente, por los propios dioses inmortales» Luego, tampoco se queda Orestes tranquilo con este final que ha eludido la sangre y la venganza, pues su sino sigue siendo trágico, el es Orestes, se parece a Orestes y no ha consumado esa hora que le estaba destinada, y a cambio, le espera ser un eterno vagabundo, habrá de ser por siempre peregrino en una incierta singladura que pone bajo interrogante su propia identidad: «¿Qué habrá sido de Orestes?— preguntó el propio Orestes, con una voz fría y distante, por simple curiosidad» y su interlocutor le responde, para amarga e interminable desazón: «¿Quién puede responder a esa pregunta sino Orestes?»

Y, con este final, que no tiene nada de feliz, que deja la pregunta por la propia identidad y misión en la vida, Orestes se marcha en busca de la siguiente posada. «Caían copos finos como en la bola de nieve del cerero. Gruesas lágrimas rodaban por el rostro del príncipe. Nunca, nunca podría vivir en su ciudad natal. Para siempre era una sombra perdida por los caminos. Nevaba»<sup>614</sup>. Nevaba como en la escena de la bola, porque la vida misma es escena de otra bola, y eso es lo trágico, aunque también nos podamos reír, y es lo que haremos.

---

<sup>613</sup> *Ibid.* 224-227.

<sup>614</sup> *Ibid.* 227.

## CONCLUSIONES

Al final de cada una de las dos partes de las que consta este trabajo, con la imagen del *éxodos* con el que concluían las representaciones trágicas, hemos propuesto sendas reflexiones valorativas. Por un lado, concluíamos la primera parte, dedicada a presentar de manera global el hecho histórico – literario de la tragedia griega, con el reconocimiento de su excepcionalidad debida a la conjunción de todos los factores que constituyen una realidad cultural. Factores que, en el caso de la griega del s. V AC supuso un crecimiento filosófico y artístico promovido por el auge económico – político de la época de Pericles. Este periodo de progreso logró, en el inicio de su declive, una reflexión antropológica y ética que reformulaba, con una hondura y proyección excepcionales, el sentido de la acción humana y su relación con los imponderables (los dioses, el destino, el efecto de las propias acciones devenidas irreversibles), hasta el punto de llevar a los sujetos y a la comunidad a un nivel de gravedad que ponía en cuestión los pilares del sentido de la vida: la razón, el bien, el honor, la justicia. Pero, el avance, la novedad y la apertura que lograba esta producción cultural de la tragedia, se llevó a cabo sobre la base heredada de los mitos y los ritos tradicionales, de la ligazón que había entre este «conglomerado cultural» (que diría Raymond Williams) y las formas políticas, parentales, morales de la sociedad ateniense.

Si bien, completamos esa primera valoración de la excepcionalidad de la gran tragedia ática con otra valoración no menos reconocible, la de su universalidad, su capacidad de ser generalizada, extrapolada y reeditada en diferentes épocas y lugares. Y esta tendencia compatible con su originalidad o carácter extraordinario, se debía a las mismas fuerzas y factores que habían prodigado su excepcionalidad. Pues el factor racional e ilustrado, contrarrestado por la supervivencia de los núcleos místicos e irracionales del trasfondo de la religión griega; la alternancia entre la tiranía y la democracia, así como del apogeo y decadencia de la hegemonía ateniense; el nacimiento de la conciencia individual enfrentada al insoslayable sentido de pertenencia comunitaria..., abrían los argumentos y tratamientos dramáticos de las tragedias a interrogantes y líneas de reflexión antitética que permanecen por encima del paso del tiempo y el cambio de los estilos y las tendencias estéticas.

Por eso, la filosofía, y no solo la literatura de las sucesivas épocas culturales, volvería una y otra vez a este registro de formulación de los problemas y las emociones que compartimos como humanidad. Esto es lo que contribuye a una de las contradicciones



lógicas de la obra de Simon Crichtley tratada en la segunda parte, *Los griegos y nosotros* que, por un lado, reivindica nuestro derecho de hacer de la tragedia lo que mande nuestro tiempo presente y, por otra parte, no cese de buscar el rasgo distintivo de la denominación griega de la tragedia. Que diga que es un invento de los griegos y que lo de menos es a qué se debe dicha «ocurrencia» y que, además, persista en buscarle una explicación genealógica, aunque sea la misma sofisticada. El *éxodos* modo «ecce» de esta primera parte rezaría, más menos: luego (*ergo*) la tragedia griega es única porque es universal y es universal, intemporal y ubicua, porque es única, porque sirvió de manera local en la Atenas del s. V AC, como muestra de que podría hacerlo en cualquier lugar y época.

Y, es ahora, en el tiempo de las conclusiones y como alusión y corroboración de esta universalidad a partir de la máxima concreción, y no solo por el localismo ático, sino por el efecto individual que late bajo toda tragedia, cuando nos atrevemos a proponer una definición de la tragedia y lo trágico, la que, a nuestro parecer hace más justicia a lo específico tanto del contenido como de la forma trágica. Una definición que hacemos nuestra, pero que es de Lev Shestov, cuya lectura *al alimón* de Nietzsche y Dostoievski como representantes de una «filosofía de la tragedia» nos sigue pareciendo de lo más profundo, creativo y sugerente al respecto. A modo de balance de los personajes y los argumentos de Dostoievski concluye:

El reconocimiento de que la próspera organización de la mayoría, la futura felicidad de la humanidad, el progreso, las ideas, etc., en una palabra, todo aquello que hasta entonces había justificado la muerte y el oprobio de individuos particulares, no puede resolver el problema fundamental de la existencia<sup>615</sup>.

Es eso que resta, lo que permanece pendiente después de todos los finales de todas las obras (literarias y filosóficas), de todas las batallas, de todas las estadísticas y todos los proyectos vitales, que se queda abierto como las heridas que no curan... eso es lo trágico. Porque en lo que sí estamos de acuerdo con Simon Crichtley, pero también con otras voces que hemos visto en la segunda parte de esta tesis, es que la tragedia es la última defensa del enigma, que se resiste a ser disuelto, ni siquiera por la aparente victoria de Edipo sobre la esfinge, al final, más allá de las soluciones, prevalecerán fuerzas que se sobreponen a la inteligencia, la voluntad o la conveniencia. Y Edipo acaba ciego, sus hijos muertos y, por detrás de las bambalinas se escucha la risa irónica de la esfinge.

---

<sup>615</sup> Lev Shestov, op.cit. 134.

La segunda parte, dedicada a presentar algunas obras que releían la tragedia desde la filosofía o la crítica literaria, tiene una conclusión que no puede sino ser coherente con la anterior: *sed etiam*, la tragedia no ha muerto, que no muere la muerte. Pero su pervivencia es tan polisémica y multidisciplinar como lo son las dimensiones concernidas por lo trágico, desde lo más íntimo y personal, valga decir existencial y religioso, a lo político, con sus consecuencias jurídicas (Ch. Menke), económicas, sociales, culturales. Por eso da la tragedia para que se la intente justificar por cada una de sus múltiples valencias y utilidades. Pero ninguna de ellas, por sí solas, pueden agotar su veneno de significados, porque lo que la genera es el dolor, la duda y la insoportable sensación de que siempre se queda algo pendiente, sin una última explicación. Pero, si de las lecturas revisadas sobre la tragedia hubiera una que lo dice todo y de manera más respetuosa con los cabos sueltos que le dan a lo trágico su verdadero sentido, esta sería la de Walter Kaufmann. Sus aproximaciones técnicas, sus valoraciones filosóficas, no le impiden mantener abierto el costado herido de lo trágico, hasta el punto de que, el mismo razonar filosófico queda trágicamente suspendido por algo que lo trasciende, la infranqueable distancia entre el concepto y el efecto sentido del golpe del lado «salvaje» de la vida, ya sea por necesidad o por efecto de la libertad, que lo mismo da cuando se está atado a la roca esperando el águila voraz.

Sin caer en el escepticismo, pero refutando una versión ilustrada o racionalista de la tragedia, Walter Kaufmann evita disolver la tragedia en algo que no lo sea, ni sustituirla por un artefacto compensatorio, lo trágico permanece precisamente porque consiste en ese quedar pendiente de manera inacabable. En la misma línea iría Raymond Williams, y por justicia social, hay que decir con él, como con Žižek, que a todos los posibles argumentos trágicos hay que añadirles su tramoya material, económica y política. La tragedia de los esclavos está por escribir, tal vez porque los que pueden escribirla, nunca lo fueron, al menos conscientemente.

Por último, y como concluíamos al final de la segunda parte, más allá de las posibles interpretaciones de la *kátharsis*, estamos básicamente de acuerdo con Aristóteles en su doble afirmación: la tragedia produce temor y compasión. El temor (*phóbos*) cobarde de que eso nos pueda suceder y el temor reverencial ante lo que nos supera, aunque sea sufrido en espaldas ajenas, por lo que sentimos un respeto sobrecogedor hacia las víctimas de la tragedia. El temor de que la vida sea más fuerte que nosotros y que lo imprevisible nos pueda atacar cuando menos lo esperamos y donde más duela. El miedo

pavoroso a las mil formas susceptibles de sufrimiento, algo parecido a lo que subyace en el dicho popular: «Que el Señor no nos mande todo lo que podemos aguantar». Hay una creencia irracional, supersticiosa, en que la evocación de los males posibles los ahuyenta, en una especie de conjuro probabilístico: si lo he nombrado, ya no me pasará. El miedo, aquí, tiene también una función preventiva: si me lo imagino, no podrá sorprenderme, lo he desactivado. Al mismo tiempo, y también por su efecto disuasorio o «apotropaico» el miedo genera ese respeto reverencial.

Y, por otro lado, en una superación del posible egoísmo que subyace al temor, la tragedia genera piedad, compasión (*éleos*). Y si no hemos leído mal las tragedias de los tres grandes clásicos griegos, nos parece que allí mismo asoma la piedad en su argumento y en los posicionamientos de algunos personajes claves, desde la piedad que suplican y consiguen las *Suplicantes* de Esquilo, a la que despierta en Ulises la derrota del noble enemigo en *Ajax* de Sófocles; por poner solo dos ejemplos. Nuestra conclusión es que, a través de una íntima complicidad con lo que la tragedia cuenta, nos percatamos de la vida en su irreductibilidad y la afrontamos sin pretender reconvertirla ni lavarle la cara.

«En qué medida somos piadosos nosotros también...» Así encabeza Nietzsche el párrafo 344 de *La gaya ciencia*. Él se refiere a la connivencia, más o menos culpable, con la fe en la verdad, con Platón y el cristianismo. Una connivencia que todavía respira por la herida del conocimiento de que Dios no es verdad, ni la verdad es divina. Un conocimiento herido, dramáticamente tocado en su línea de flotamiento, pero que, incluso en su desnudez atea, nihilista, trans – moral y trans – metafísica, parece seguir evocando los contornos del hueco que ha dejado la verdad imposible. Y por estos lares andaría la concepción trágica de la filosofía para Nietzsche. Pero, y esto es lo que a nosotros nos interesa, todavía somos piadosos, aún nos conmueve y no poco la realidad misma en la que, con y sin Dios, es verdadera la vida y la muerte, son verdaderos el dolor y la ausencia de la risa y el placer.

Y este es el sentido principal de la tragedia y en el que resulta productiva filosófica, literaria y políticamente: aflorar las aristas cortantes de una realidad que no se deja edulcorar ni por verdades divinas, ni por razones endiosadas, ni por la mayor o menor eficiencia de cualquier sistema político, porque su doble filo, hiriente hasta la médula, es indisoluble o, si se quiere, tiene consistencia existencial, le pertenece de suyo a la conciencia humana de vivir, morir, recordar, olvidar, desear, afirmar.. ser humanos. Y es que si la filosofía ha de ser de la vida y no hay verdad, ni ciencia, que puedan reducir la

vida a conceptos generales y universales, divinos, entonces es la tragedia la ciencia de la vida, por la que ésta se muestra sin dejarse domesticar. Y es el sentido trágico de la vida su constatación más objetiva, más verdadera.

Ya aludimos a la visión profunda y sumamente luminosa de María Zambrano sobre la piedad, visión que por deberse a la «razón poética» no es ni menos racional, ni más ilusoria. Más allá de la compasión, en su forma elevada y generosa, o de manera más paternalista y condescendiente, la piedad en la cultura antigua reúne, junto al sentimiento compartido que nos aproxima a la realidad que padece el otro, elementos de respeto y aceptación de lo que es superior. La piedad era un sentimiento de raigambre religiosa, que se ejercía con los dioses, los difuntos y los valores supremos del honor y la lealtad familiar y política. Por la piedad, el ciudadano mantenía activos los canales que le unían a la vida y, al mismo tiempo, trazaba las líneas infranqueables de un mundo y unas fuerzas que excedían lo que podía ser decidido y controlado voluntariamente.

También hemos visto cómo Simon Critchley se opone a que la *kátharsis* sea una purgación, un lenitivo de los efectos dolorosos, traumáticos de la tragedia. También hemos visto, nada menos que con la Marta Nussbaum, que lo terapéutico de la filosofía y de la tragedia no se limita a mera resignación, sino que afronta la imprescindible carga emocional que tiene todo posicionamiento estético y ético. Pero, fuera esta o no su intención original, cuando la tragedia es verdaderamente trágica, el temor y la piedad nos permiten mirar a la cara el monstruo multiforme que la habita y llevarnos a casa el sentimiento de que eso tan terrible también nos concierne a nosotros, porque puede pasarnos o porque les pasa a otros y no podemos distanciarnos del todo, aunque solo nos quede como vínculo la compasión. «Solo la compasión» porque ante el *páthos* de la razón que busca soluciones y remedios, poco parece y, sin embargo, es el último vínculo que resiste a la negación de explicaciones y consuelo que impone la tragedia. Puede que no sea ni un consuelo, ni un autoengaño, pero sí que la piedad y el temor que infunden la tragedia, guardan celosos su verdadero sentido y su permanente efecto, aquél que la filosofía no puede descuidar so pena de dar la espalda al ser humano que la sufre, e ignorar que no será humano si nunca la ha experimentado.

## ANEXO I

### Peter Szondi, *Tentativa sobre lo trágico*, I. La filosofía de lo trágico

*Teoría del Drama Moderno (1880 – 1950). Tentativa sobre lo trágico*. Clásicos Dykinson, Madrid 2011. Edición y estudio introductorio: German Garrido; traducción: Javier Orduña. 251 – 298.

#### I. Schelling (1795)<sup>616</sup>.

Se ha formulado a menudo la cuestión de cómo pudo la razón griega tolerar las contradicciones de su tragedia. Véase: un ser moral, predeterminado por la fatalidad a ser un criminal, que llega a rebelarse contra esa fatalidad, para verse a la postre terriblemente castigado por un crimen... que era obra del destino. El *principio* que hacía tolerable esa contradicción se encontraba más hondo de donde ha dado en buscársele; se hallaba en la pugna librada por la libertad humana contra el poder del mundo objetivo, conflicto en cuyo desarrollo tenía necesariamente que sucumbir el ser mortal si ese poder era un poder superior —(un hado)—, y sin embargo, puesto que no caía derrotado *sin lucha*, tenía además que ser *castigado* toda vez que mediaba esa derrota. Que el criminal, quien se limitaba a sucumbir al supremo poder del destino, fuese además *castigado* suponía un reconocimiento de la libertad humana, un *homenaje* que se tributaba a la libertad. La tragedia griega honraba a la libertad humana *induciendo* a sus héroes a *luchar* contra el supremo poder del destino: por no saltarse las barreras del arte tenía que mostrar su *derrota*, pero por reparar la humillación que el arte infligía a la libertad humana, tenía *también* que obligarlo a expiar —a expiar incluso el crimen cometido por el destino— [...] Era una idea *sublime*: prestarse a aceptar el castigo de un crimen inevitable a fin de mostrar así, con la pérdida de la propia libertad, la existencia de esa libertad, arrojando el trágico fin con una afirmación del libre albedrío.

La esencia de la tragedia estriba [...] en la pugna que efectivamente entabla la libertad que reside en el sujeto con la necesidad en tanto dimensión objetiva, conflicto que no concluye con la derrota del uno ante el otro, sino con la manifestación de ambos, victoriosos y a la vez vencidos en la más perfecta indiferenciación.

El conflicto entre la libertad y la necesidad [se da] con toda certeza sólo donde ésta corroe a la voluntad misma y la libertad se ve combatida en su propio terreno.

#### II. Hölderlin (1798 – 1800)<sup>617</sup>.

El significado de las tragedias se comprende de la manera más sencilla partiendo de la paradoja. En la medida en que toda facultad queda repartida de manera justa y equitativa, se manifiesta todo lo primigenio propiamente no en su potencia original y primera, sino en su debilidad, de forma que la luz de la vida y el fenómeno vienen a ser, en propiedad, cualidades de la debilidad de toda entidad completa. Ahora bien, en lo trágico el signo es de por sí irrelevante e inoperante, con la particularidad de que lo primigenio acaba

---

<sup>616</sup> P. Szondi, *Teoría del Drama Moderno (1880 – 1950). Tentativa sobre lo trágico*. 2011: 251. Notas 6, 14 y 15.

<sup>617</sup> *Ibid.* 255. Nota 19.

exteriorizándose. En propiedad, pues, lo primigenio puede manifestarse sólo en su debilidad, pero desde el momento en que el signo se instituye a sí mismo como carente de significado = 0, también lo primigenio puede manifestarse, en su condición de fondo oculto de toda naturaleza. De manifestarse propiamente la naturaleza en su dotación más débil será signo, si lo hace en su cualidad más fuerte = 0.

### III. Hegel (1802 – 1803)<sup>618</sup>.

La tragedia [consiste] en que, cual si se tratase de una fatalidad y a fin de no verla involucrada consigo, la naturaleza moral aparta de sí a la inorgánica oponiéndose a ella, de suerte que, una vez aceptada en el curso de la pugna la fatalidad, la naturaleza moral se vea reconciliada con la esencia divina en la condición que ésta detenta de unión de ambas.

En general, podemos por tanto decir que el tema de la tragedia originaria propiamente dicho es lo *divino*; pero no lo divino tal como esto constituye el contenido de la consciencia religiosa como tal, sino tal como interviene en el mundo, en la acción individual, no obstante, sin mera de esta realidad efectiva de su carácter sustancial y sin verse transformado en lo contrario a sí. En esta forma la sustancia espiritual del querer y del consumir es lo *ético* [...] Ahora bien, debido al principio de la particularización a que está sometido todo lo que invade la objetividad real, las potencias éticas así como los caracteres son *distintos* por lo que a su contenido y a su apariencia individual se refiere. Ahora bien, si, tal como exige la poesía dramática, estas fuerzas particulares son llamadas a una actividad fenoménica y se realizan efectivamente como fin determinado de un pathos humano que pasa a la acción, su consonancia es superada y aparecen *enfrentados* en recíproca exclusión. La acción individual quiere entonces imponer bajo determinadas coyunturas un fin o carácter que con estos presupuestos, puesto que se aísla unilateralmente en su determinidad para sí acabada, necesariamente suscita contra sí el pathos opuesto y lleva por tanto a inevitables conflictos. Ahora bien, lo originariamente trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*, mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y *violación* de la otra potencia, igualmente legítima, y asimismo incurren por tanto en *culpa* en y por su eticidad.

### IV. Solger (1819)<sup>619</sup>.

La aparición de la realidad entera en contradicción consigo misma y sumida en la idea —en calidad de exposición y exteriorización de la propia idea— constituye el principio trágico.

En el elemento trágico la idea se exterioriza en calidad de existente con el aniquilamiento; en la medida en que queda suspendida como existencia se registra como idea, siendo ambas una y la misma. El fin trágico de la idea en tanto existencia constituye su exteriorización como idea.

### V. Goethe (1824)<sup>620</sup>.

Todo elemento trágico se funda en un antagonismo irresoluble. No bien sobreviene, o puede sobrevenir, un apaciguamiento se desvanece lo trágico.

---

<sup>618</sup> Ibid. 259 – 260; 265: Notas 29 y 43.

<sup>619</sup> Ibid. 269 – 270. Notas 49 y 50.

<sup>620</sup> Ibid. p. 272 – 274. Notas 56, 59 y 63.

De lo trágicamente puro os mostramos el azar  
triste de la hosca voluntad;  
poderoso el hombre, íntegro;  
de ardor y decisión henchido  
no se conoce, no sabe qué es lo debido...

El motivo fundamental de toda situación trágica es la partida, sin que se requiera para ello veneno ni daga, lanza ni espada; una variación del mismo tema viene dada con la separación de una situación habitual, querida o justa en mayor o menor medida impuesta por un poder más o menos detestado.

#### VI. Schopenhauer (1819)<sup>621</sup>.

El conflicto entablado por la voluntad consigo misma es el aspecto que aquí [en la tragedia] emerge de manera sobrecogedora en su grado más elevado de objetividad, en la plenitud de su desarrollo. El conflicto se hace patente en el sufrimiento que acaba infligiendo a la humanidad, por obra en parte de la casualidad y el yerro, que comparecen en su condición de dominadores del mundo, personificados bajo la especie de fatalidad por obra de la insidia que encierra, rayana en la apariencia de intencionalidad; y en parte por obra de la propia humanidad, merced al entrecruzamiento de anhelos individuales y a la maldad y la desatino de los más. Una única voluntad es la que vive y se manifiesta en todos, aunque sus diversas manifestaciones se combatan mutuamente hasta despedazarse.

Lo que independientemente de cómo aparezca, imprime a todo lo trágico su peculiar impulso hacia la elevación no es sino el alumbramiento de la certidumbre de que ni el mundo ni la vida son capaces de garantizar satisfacción auténtica alguna y, por consiguiente, que el apego que les tengamos carece de valor: en eso estriba el espíritu trágico: conduce en consecuencia a la resignación.

#### VII: F. Th. Vischer (1837)<sup>622</sup>.

La verdadera noción de lo trágico viene conformada [...] por dos momentos: lo absoluto y el sujeto. Ambos se encuentran en tal relación mutua que el segundo —sin dejar de deberle al momento absoluto la existencia, las fuerzas y la magnitud que le permiten aparecer como una potencia relevante— se limita precisamente a eso, a constituirse como apariencia; en lo trágico queda patente hasta qué extremo está en deuda con aquella instancia superior a propósito de esa magnitud, así como el carácter relativo, el cúmulo de flaqueza y máculas que arroja al verse comparada dicha magnitud con esa instancia [...] Mas, como a raíz del trágico fin de la excelsitud humana precisamente se exterioriza la divina, el dolor del espectador se eleva hacia un sentimiento de reconciliación.

#### VIII. Kierkegaard (1843)<sup>623</sup>.

Lo trágico es la contradicción que sufre.

La concepción trágica advierte la contradicción y se desespera con su remedio.

---

<sup>621</sup> Ibid. 275. Notas 64 y 65.

<sup>622</sup> Ibid. 278. Nota 71.

<sup>623</sup> Ibid. 282. Notas 81 y 82.

## IX. Hebbel (1904)<sup>624</sup>.

El drama expone el proceso vital en sí mismo. Concretamente [...] en el sentido de que nos patentiza la desasosegante relación en que se encuentra el individuo; a saber, que el individuo, desligado de su nexo original continúe viéndose confrontado con el todo, siendo como es parte integrante de él a pesar de su inconcebible libertad.

El arte [...] ha sabido siempre disolver el aislamiento sirviéndose del mismo descomedimiento arraigado en él, liberando así la idea de lo deficiente de su forma. En el descomedimiento reside la culpa, pero también —en la medida que quepa requerirla en el terreno del arte— la reconciliación, toda vez que lo aislado sólo es descomedido en tanto imperfecto y desasistido de todo derecho a la pervivencia, razón por la cual se ve abocado a laborar en el sentido propio de su *destrucción*. Es ésta una culpa original, inseparable de la noción de hombre y apenas percibida, que viene impuesta con la misma vida.

## X. Nietzsche (1870 – 1871)<sup>625</sup>.

A quien no haya experimentado esa vivencia, la de tener que mirar y al mismo tiempo desear ir más allá del mirar, le resultará muy difícil imaginarse cuán nítidos y claros subsisten juntos esos dos procesos en la consideración del mito trágico: mientras que los espectadores verdaderamente estéticos me confirmarán que, entre los efectos peculiares de la tragedia, el más notable es esa coexistencia. Basta con transferir este fenómeno del espectador estético a un proceso análogo que se da en el artista trágico para haber comprendido la génesis del *mito trágico*. Con la esfera del arte apolíneo comparte éste el placer pleno por la apariencia y por la visión, y a la vez niega ese placer y tiene una satisfacción aún más alta en la aniquilación del mundo de la apariencia visible.

## XI. Simmel (1912)<sup>626</sup>.

De desventura trágica —a distinguir de la meramente triste o la destructiva producto de un agente externo— calificaremos [...] lo siguiente: que las fuerzas destructivas dirigidas contra un ser dimanen de las capas más profundas de ese mismo ser; que con su destrucción se cumpla un destino entrañado en sí mismo hasta el punto de constituir, por así decir, el despliegue lógico de la estructura con la que el ser ha construido su propia positividad.

## XII. Scheler (1915)<sup>627</sup>.

Trágico es el «conflicto» vigente en el seno de los valores positivos y de sus portadores.

Trágico por excelencia es [...] el hecho de que la misma fuerza que induzca a algo a la ejecución de un valor positivo elevado (para sí o para otra cosa) se convierta en el curso de tal inducción también de la misma en la misma razón que lo destruya, siendo como es portador de un valor.

---

<sup>624</sup> Cfr. Ibid. 286. Notas 91 y 92.

<sup>625</sup> Cfr. Ibid. 290. Nota 107.

<sup>626</sup> Cfr. Ibid. 293. Nota 114.

<sup>627</sup> Cfr. Ibid. 296. Nota 123.



## BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español I. Metodología e introducción histórica*. Círculo de Lectores, Barcelona 1992

ADORNO, W. THEODOR.

*Teoría estética*. Ediciones Orbis, Barcelona 1983 [Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez]

ALSINA CLOTA, José. «Studia Euripidea III. El problema de la mujer en Eurípides» *Helmántica* 9 / 28-30 (1958) 87-131.

ANDRÉS, Ramón. *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado, Barcelona 2020.

ANTÓN FERNÁNDEZ, Antonio J. *Slavo Žižek, una introducción*. Ediciones Sequitur, Madrid 2012.

ARISTÓTELES,

*Metafísica*, Gredos, Barcelona 2000 [Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez]

*Poética*, Gredos, Madrid 2000 [edición de Valentin García Yebra]

*Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid 2004<sup>3</sup> [edición de Salvador Mas]

*Poética*, Clásicos Dykinson, Madrid 2010 [edición de Paloma Ortíz García]

*Política*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo. Biblioteca temática 8206, Madrid 1998 [Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez]

*Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid 2000 [traducción de Julio Pallí Bonet]

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, México 1950 [Traducción del alemán de J. Villanueva y E. Imaz]

ÁVILA CRESPO, Remedios

«El efecto catártico y el efecto tónico de la tragedia. Nietzsche frente a Aristóteles»

*Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche* 17 (2017) 13 – 30.

*Las pasiones trágicas. Tragedia y filosofía de la vida*. Trotta, Madrid 2018.

- BADIOU, ALAIN. *Teoría del sujeto*. Prometeo Libros, Buenos Aires 2008 [Traducción de Juan Manuel Spinelli]
- BARTHES, Roland.  
«Culture et tragédie. [Texte retrouvé et présenté par Philippe Roger». *Le Monde*, 4 de abril (1986):  
[https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/04/culture-et-tragedie\\_2918095\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/04/culture-et-tragedie_2918095_1819218.html)  
(consultado el 27 de diciembre de 2019)  
*La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona 1990 [traducción de Ramón Alcalde]  
*Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós, Barcelona 2004 [traducción de Julieta Sucre]
- BARRENECHEA, Miguel Ángel de. «Ensayo de autocrítica: Una perspectiva genealógica de la primera obra de Nietzsche» *Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche* 17 (2017) 31 – 42.
- BARROW, R. H. *Los romanos*. Fondo de Cultura Económica, México 1950 [Traducción del inglés de Margarita Villegas de Robles]
- BENJAMIN, WALTER. *El origen del Trauerspiel alemán*. Adaba Editores, Madrid 2012 [Traducción de Alfredo Brotons Muñoz]
- BICKEL, ERNST. *Historia de la literatura romana*. Gredos, Madrid 1982 [Versión española de José M<sup>a</sup>. Díaz - Regañón López de la edición alemana]
- BIELER, LUDWIG. *Historia de la literatura romana*. Gredos. Biblioteca Universitaria. Madrid, 1980 [Versión española de M. Sánchez Gil de la edición alemana]
- BLOOM, HAROL. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama, Barcelona 2006. Formato digital kindle 2017 [Traducción de Damián Alou]
- BOARDMAN, JOHN - GRIFFIN, JASPER - MURRAY, OSWIN. *Historia Oxford del mundo clásico*. vol. 2, Alianza Editorial, Madrid 1988.
- BOWRA, C. M. *Introducción a la literatura griega*, Gredos, Madrid 2007 [Traducción de Luis Gil]
- BRUITZ ZAIDMAN, LOUISE – SCHMITT PANTEL, PAULINE. *La religión griega en la polis clásica*. Akal, Madrid 2002 [traducción de la segunda edición francesa de M<sup>a</sup> de Fátima Díez Platas]

- CALVO MARTÍNEZ, Tomás – ÁVILA CREPO, Remedios (eds.) *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación. Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Anthopos, Barcelona 1991 (traducciones del francés de José Luis García Rúa).
- CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México 1959 [Traducción del inglés de Luisa Josefina Hernández]
- CASAS, QUIM. *David Lynch*. Cátedra, Madrid 2007
- CASTRO – GÓMEZ, Santiago. *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*. Akal, Madrid 2015. Ebook obtenido de: <https://www.kobo.com/es/en/ebook/revoluciones-sin-sujeto>
- CAUDET, FRANCISO. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Ediciones de la Torre, Madrid 1993.
- CEREZO GALÁN, Pedro. *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Trotta, Madrid, 1996
- COLL BLACKEHLL, Andreu. «Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte», *Enrahonar* 28 (1997) 33-53
- COLLI, Giorgio
- El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona 1977 [Traducción de Carlos Manzano]
- Introducción a Nietzsche*, Folios Ediciones, México 1983 [Traducción de Romeo Medina]
- Gorgias y Parménides*. Siruela, Madrid 2010. Edición de Enrico Colli [Traducción de Miguel Morey]
- La sabiduría grieta I. Dionisos. Apolo. Eleusis. Orfeo. Museo. Hiperbóreos. Enigma*. Trotta, Madrid 2011 [Traducción de Dionisos Mínguez]
- Apolíneo y dionisiaco*, Sexto Piso, México – Madrid 2020. Edición de Enrico Colli. [Traducción de Miguel Morey]
- CRITCHLEY, Simon.
- Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*. Marbot Ediciones, Barcelona 2007. Traducción de Elisenda Julibert y Ramón Vilá Vernis.

*La demanda infinita. La ética y la política de la resistencia.* Marbot Ediciones, Barcelona 2010. Traducción de Socorro Giménez.

*Faith of unfaithless.* Verso, London - New York 2012.

*Tragedia y modernidad.* Presentación de Ramón del Castillo. Trotta, Madrid 2014. Traducción de Daniel López, Santiago Rey y Ramón del Castillo.

*La tragedia, los griegos y nosotros.* Tuner, Madrid 2020. [Traducción de Daniel López Gonzalez] Edición electrónica, Kindle.

CRITCHLEY, Simon – WEBSTER, Jamieson, *The Hamlet doctrine.* Verso, Londres 2013. Formato electrónico.

CUESTA ABAD, José MANUEL - JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.) *Teorías literarias del siglo XX.* Akal, Madrid 2005

DE CERTEAU, Michel. *La fábula mística (siglos XVI – XVII)* Ediciones Siruela, Madrid 2006 [Traducción de Laia Colell Aparicio]

DE MAN, Paul. *Escritos críticos (1953 – 1978)* Visor, Madrid 1996. Edición y e introducción de Lindsay Waters, Madrid 1996 [Traducción de Javier Yagüe Bosch]

DE RIQUER, MARTÍN - VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal.* vol. 1, Planeta, Barcelona 1984.

DE ROMILLY, Jacqueline. *La tragedia griega.* Gredos, Madrid 2011 [Traducción de Jordi Terré]

DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional.* Alianza Editorial, Madrid 1986, 4ª Reimpresión (versión de María Araujo de la original inglesa: 1951)

DOVER, HENNETH J. «Actitudes religiosas y morales de los griegos». AA.VV. *Akal. Diccionario de la Literatura I. El mundo antiguo 1200 AC – 600 DC.* Akal, Madrid 1988, 67 -83 [Traductor: José Martínez de Aragón]

DUMOUCHEL, Paul.

«De dios a chivo expiatorio», *Anthropos* 213 (2006) 88 – 98 [traducción de Frédedick Berveke]

EAGLETON, TERRY.

*Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, México 1988  
[Traducción de José Esteban Calderón]

*Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Trotta, Madrid 2011 [Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra]

*Tragedy*, Yale University, Padstow, Cornwall, 2020. Versión electrónica.

ESCOHOTADO, Antonio. *El espíritu de la comedia*. Anagrama, Barcelona 1991

ESPINOZA LOLAS, Ricardo; BARROSO, Óscar (eds.). *Žižek reloaded. Políticas de lo radical*. Akal, Ciudad de México 2018. Ebook obtenido de:  
<https://www.kobo.com/es/en/Book/zizek-reloaded>

ESQUILO.

*Tragedias completas*. Losada, Buenos Aires <sup>4</sup>1977. Edición y prólogo de Pedro Henríquez Ureña [Traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra]

*Tragedias*. Gredos 2000 [traducción y notas de Bernardo Pera Morales; introducción de Francisco Rodríguez Adrados]

*Tragedias completas*. Cátedra, Madrid <sup>21</sup>2023, [edición de José Alsina Clota]

EURÍPIDES

*Tragedias I*. Gredos, Madrid 2000 [traducciones, introducciones y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Ferrer; introducción general de Carlos García Gual]

*Tragedias I*. Cátedra, Madrid <sup>17</sup>2022 [edición de Juan Antonio López Ferrer]

*Tragedias II*. Cátedra, Madrid <sup>13</sup>2022 [edición de Juan Miguel Labiano]

*Tragedias III*. Cátedra, Madrid <sup>12</sup>2023 [edición de Juan Miguel Labiano]

FERNÁNDEZ GARCÍA, Eugenio (ed.) *Nietzsche y lo trágico*. Trotta, Madrid 2012.

FINLEY, M. I. (ed) *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Editorial Crítica, Barcelona 1983 [traducción del inglés de Antonio Prometeo Moya]

FOUCAULT, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid 2006<sup>4</sup> [Traducción de Elsa Cecilia Frost]

FUENTES GONZÁLEZ, Pedro Pablo. «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función» *Florentia* II. 18 (2007) 27-67.

GALIANO GARCÍA, ÁNGEL.

«El pensamiento como vocación» *Revista de Libros* 28 (1999) 12 - 13 [Recensión la obra de George Steiner: *Errata. El examen de una vida*, Siruela, Madrid 1998. Traducción de Catalina Martínez Muñoz]

«Ut ars scientia?» *Revista de Libros* 66 (2002) 32 [Comentario de las obras de George Steiner: *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán; *Nostalgia de absoluto*, Siruela, Madrid, traducción de Agustín López y María Tabuyo; *La barbarie de la ignorancia*, Taller de Mario Muchnik. Traducción de Mario Muchnik]

GARAGALZA, LUIS. «Cristianismo, modernidad y deseo mimético». *Anthropos* 213 (2006) 81 - 87

GARCÍA GUAL, CARLOS.

*Figuras helénicas y géneros literarios*. Mondadori, Madrid 1991

*Historia, novela y tragedia*. Alianza Editorial, Madrid 2006

GENTILLI, Carlo – GARELLI, Gianluca. *Lo trágico*. La Balsa de la Medusa. Machado Libros Madrid 2015. [Traducción de Eric Jalain] Edición electrónica Kindle.

GIRARD, RENÉ.

*La violencia y lo sagrado*. Anagrama, Barcelona <sup>3</sup>1998 [traducción del francés de Joaquín Jordá]

*El chivo expiatorio*. Anagrama, Barcelona <sup>2</sup>2002 [traducción del francés de Joaquín Jordá]

GIVONE, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. La Balsa de la Medusa - Visor, Madrid 1988. Traducción de Jesús Perona.

GÓMEZ CAMARENA, C. – AGUILAR ALCALÁ, S. «Café sin leche, Escuela sin concepto: rasgos, operaciones y lecturas en la Escuela eslovena» *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 23(3) 2020: 305-319.

GÓMEZ LANZÓN, Javier. «Filosofía como literatura conceptual. Ignorar que la filosofía es un género literario ha producido muchos extravíos» *El País. Babelia* 8 de enero de 2015. Consultado por última vez el 8 de agosto de 2021.

- GROS, FRÉDÉRIC (coord.) *Foucault. El coraje de la verdad*. Arena Libros, Madrid 2010  
[Traducción de Antonio Sánchez]
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. AKAL Madrid: 1989 (Traducción: Alfredo Brotons Muñoz)
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, DAVID. «La tragedia es política», *Revista de Libros* 106 (2005) [Recensión de la obra de Pierre Vidal – Naquet: *El espejo roto. Tragedia y política en la Grecia antigua*, traducción de Mar Llinares]
- HERTMANS, Stefan. *El silencio de la tragedia. Ensayos*. Pretextos, Valencia 2009 [edición original en neerlandés: 2007]
- HERÓDOTO, *Historia (libros V y VI) vol. III*, Versión de C. Schrader, Gredos, Madrid 1988
- IRIARTE, Ana. *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Akal ediciones, Madrid 1996.
- KADARÉ, Ismaíl. *Esquilo*. Siruela, Madrid 2009 [traducción de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés del original albanés: 1955, 1988]
- KAUFMANN, WALTER.  
*Hegel*. Alianza Editorial, Madrid 1968 [traducción de Víctor Sánchez de Zavala]  
*Tragedia y filosofía*. Seix Barral, Barcelona 1978 [traducción de Salvador Oliva]
- KERÉNYI, KARL. *La Religión antigua*. Herder, Barcelona 1999. Edición de Magda Kerényi y Cornelia Isler-Kerény [Traducción del alemán de Adan Kovacsis y Mario León]
- KIEKERGAARD, Sören. *Antígona*. Séneca, México 2003 [versión de Juan Gil Albert]
- LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959 – 1960*. Paidós. Bueno Aires – Barcelona – México 1988 (Texto establecido por Jacques – Alain Miller; editor asociado, Juan Granica; traducción de Diana S. Rebinovich)
- LAKS, ANDRÉ. «Una insistencia de Platón: a propósito de la “verdadera tragedia” (Leyes, 817a-d)», *Journal of Ancient Philosophy* Vol. V, 2011 n° 2.  
<https://pdfs.semanticscholar.org/83ff/37387baf7701e178882d8af935aecc1e1c2f.pdf>  
(consultado el 5 de enero de 2020)
- LANE FOX, ROBIN. *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*. Crítica, Barcelona 2007 [traducción de Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda - Gascón]
- LESKY, ALBIN.

*La tragedia griega*. Labor, Barcelona 1966 [traducción de Juan Godó Costa, revisión y prólogo de José Alsina]

*Greek tragic poetry*. Yale University Press, New Haven – London, 1983. Translated by Matthew Dillon from the 3<sup>a</sup> ed. of *Die tragische Dichtung der Hellenen*.

*Historia de la literatura griega*. Gredos, Madrid 1985, 3<sup>a</sup> Reimpresión [versión de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero de la 2<sup>a</sup> edición alemana: 1963]

*La tragedia griega*. El Acantilado, Barcelona 2001 [Traducción de Juan Godó Costa revisada por Montserrat Camps. Presentación de Jaume Pòrtulas]

LONG, ANTHONY, A. *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*. Alianza Editorial, Madrid 1984 [Versión española de P. Jordán de Urries]

LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. «La eterna pervivencia de Antígona». *Florentia Iliberritana* 21 (2010) 345-370.

LORAUX, Nicole.

«Notas sobre un imposible sujeto de la historia» *Enrahonar* 26 (1996) 13 – 24.

*La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la «ciudad clásica»*. Katz, Buenos Aires – Madrid 2012 (Traducción de Sara Vassallo)

*Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*, Acantilado, Barcelona 2017 [Traducción del francés de Montserrat Jufresa]

*La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega*. Avarigani, Madrid, 2020 [Traducción del francés y nota introductoria de María J. Ortega Máñez]

LUKÀCS, G.

*La novela histórica*. Ediciones Era, México 1966 [Traducción del alemán de Jasmin Reuter]

*El alma y las formas. Teoría de la novela*. Grijalbo, Méjico 1985 [Traducción de Manuel Sacristán] Ver: «Metafísica de la tragedia» 241- 274.

LYONS, JOHN D. *Kingdom of disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*. Purdue University Press, Weste Lafayette, Indiana 1999.

LLINARES, Joan B. «Gestación y estructura del *Nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche» *Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche* 17 (2017) 63 – 81.



- LLEDÓ, EMILIO. *Memoria de la ética*. Taurus, Madrid 1994
- MANZANO VENTURA, M<sup>a</sup> VICTORIA. «La muerte de Catón en Útica: conclusión ideal de la Farsalia». *Estudios Clásicos* 126 (2004) 33 - 57
- MARDONES, JOSÉ MARÍA. «Religión, cultura y violencia, la teoría mimética de René Girard», *Anthropos* 213 (2006) 57 - 69
- MARIÑO SÁNCHEZ, DIEGO. *Injertando a Dionisos. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la antigüedad*. Ediciones Siglo XXI, Madrid 2014.
- MAS TORRES, SALVADOR.
- «Platón y Aristóteles: sobre filosofía y poesía», *Suplementos. Anthropos* 32 (1922) 5 – 10.
- Edición (traducción e introducción) de ARISTÓTELES, *Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid <sup>3</sup>2004
- Pensamiento romano*. Tirant lo Blanch, Valencia 2006.
- Sabios y necios. Una aproximación a la filosofía helenística*. Alianza Editorial, Madrid 2011.
- MATEO DÍEZ, LUIS. *El animal piadoso*, Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, Barcelona 2009
- MATTHEWS, VICTOR H. – BENJAMIN, DON C. *Paralelos del Antiguo Testamento. Leyes y relatos del Antiguo Oriente Bíblico*. Sal Terrae, Santander 2004 (Traducción del Ramón Alfonso Díez Aragón del original inglés: 1997)
- MELEGARI, DIEGO. «Renacimientos de la tragedia. Lo “Dionisiaco” y la “Historia de la locura” en Michel de Foucault». *Revista Laguna* 27 (2010) 11-23. [Traducción de Marco Bagni]
- MELETINSKY, M. ELEAZAR. *El mito. Literatura y folclore*. Akal, Madrid 2001 [Traducción del ruso de Pedro López Barja de Quiroga]
- MENKE, CHRISTOPH.
- «Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche» *Enrahonar* 32-33 (2001) 203-222 [traducción del alemán de Gerard Vilar]

*La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación.* Antonio Machado libros - La balsa de la medusa 165, Madrid 2008 [traducción del alemán de Remei Capdevila Werning]

NESTLE. WILHEM. *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano.* Ariel, Barcelona 1987<sup>4</sup> [Traducción de Manuel Sacristán]

NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo.* Con los escritos preparatorios: *El drama musical griego; Sócrates y la Tragedia; La visión dionisiaca del mundo.* Alianza Editorial, colección Biblioteca de Autor 0616, Madrid 2007 (traducción del alemán de Andrés Sánchez Pascual)

NUSSBAUM C. MARTHA.

*La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística.* Paidós, Barcelona 2003 [Traducción de Miguel Candel]

*La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega.* Antonio Machado libros. col. La balsa de la medusa, Madrid 2004<sup>2</sup> [Traducción de Antonio Ballesteros]

*El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura.* Antonio Machado libros, Madrid 2005 [Traducción de Rocío Orsí Portalo y Juana María Hinarejos Ortíz]

OTTO, WALTER F.

*Dionisos, mito y culto.* Siruela, Madrid 1997 [traducción del alemán de Cristina García Ohlrich]

*Los dioses de Grecia.* Siruela, Madrid, 2003 (traducción del alemán de Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain)

*Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega.* Sexto Piso, Madrid 2007 (traducción de Juan José Thomas del original alemán: 1956)

PALUMBO, Lidia. *Mimesis, Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e la Poetica di Aristotele,* Napoli 2088.

PÉREZ, Berta M. «Estética, cine y tragedia». *Daimon. Revista internacional de filosofía* Suplemento 3 (2010) 181-188.

PEGO PUIGBÓ, ARMANDO. «La poética filosófica de Steiner. Una lectura retórica y dramática de *Antígonas*», *Pensamiento* 68/256 (2012) 315-352.

- PÉREZ TAPIA, José Antonio. «A propósito de Trotsky o la materialista metafísica de Žižek» en Ricardo Espinoza Lolas – Óscar Barroso (2018) (eds) *Žižek reloaded. Políticas de lo radical*. Ediciones Akal. Madrid: 143-166.
- PLATÓN. *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Traducción, introducciones y notas de C. García Gual; M. Martínez Hernández; E. Lledón Íñigo. Gredos, Madrid 2000.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas. Alejandro - César. Pericles - Fabio Máximo. Alcibíades - Coriolano*. Bruguera, Barcelona 1983 [Traducción, introducción y notas de Emilio Crespo Güemes]
- POHLENZ, MAX. *La tragedia greca* (2 volúmenes) Paideia Editrice, Brescia, 1978<sup>2</sup> [Traducción del alemán al italiano de Maria Bellincioni]
- RAPPAPORT, ROY A. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Cambridge University Press, Madrid 2001 (traducción de Sabino Perea del original inglés: 1999)
- RACIONERO, QUINTÍN. *La inquietud en el barro. Lecciones de historia de la filosofía antigua y medieval. I. El espíritu griego*. Dykinson, Madrid 2010.
- DVD I. La aurora del pensar de Grecia. Introducción y presocráticos.
- DVD II. La herencia de la Grecia clásica. El debate de la Ilustración - Platón.
- DVD III. La herencia de la Grecia clásica. Aristóteles
- DVD IV. La 1ª globalización cultural. Estoicos. Epicúreos. Académicos. Escépticos.
- RAMOS COLÁS, Álvaro.
- «Sólo un burócrata puede salvaros. Zizek y la relación entre burocracia y revolución» *Oxímora. Revista internacional de ética y política* 13 (2018) 272-288.
- «Larga vida a la tragedia: ensayo sobre la tragedia y la revolución», *Daimon. Revista internacional de filosofía*. 77 (2019) 121 – 134.
- RAMOS JURADO, ENRIQUE ÁNGEL «Homero precursor de la tragedia y de la comedia» *Minerva: Revista de filología clásica*, 1 (1987) 75-80. [<https://goo.gl/rMvXaC>]
- REALE, GIOVANNI. *Guía de lectura de la «Metafísica» de Aristóteles*. Herder, Barcelona 1999 [Traducción de J. M. López de Castro]
- Introducción a Aristóteles*. Herder, Barcelona 2003<sup>3</sup> [Traducción de Víctor Bazterrica]
- RICOEUR, Paul.

*Finitud y culpabilidad*. Taurus, Madrid 1982 (traducción de Cecilio Sánchez Gil; edición original en francés: 1960)

«Auto-comprensión et histoire», T. Calvo Martínez – R. Ávila Crespo (eds.) *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*. Anthropos, Madrid 1991.

*La memoria, la historia, el olvido*. Trotta, Madrid 2010<sup>2</sup> (traducción de Agustín Neira de la edición francesa: 2003)

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. (Alianza Editorial. Alianza Universidad, Textos 71 Madrid 1983).

ROSENMEYER, T. G. «Teatro» en FINLEY, M. I. (ed.) *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Crítica, Barcelona 1983, 131 – 165 (traducción de Antonio Prometeo Moya, revisión de Domingo Plácido de la edición inglesa: 1981)

ROSENZWEIG, Franz. *La estrella de la redención*, Sígueme, Salamanca <sup>2</sup>2005 [Traducción e introducción de Miguel García - Baró]

SCHELER, MAX. *Gramática de los sentimientos*, Crítica, Barcelona 2003. [Traducción de Daniel Gamper]

SEGAL, CHARLES.

«Tragedia y sociedad griega», en AA.VV. *Akal. Historia de la literatura I. El mundo antiguo (1200 ac – 600 dc)*. Akal, Madrid 1988 [traducción de José Martínez Aragón de la edición alemana: 1981]

«El espectador y el oyente», en Jean Pierre Vernant (ed) *El hombre griego*, Alianza Editorial, Madrid 1993, 211 – 246 [Traducción de Antonio Bravo García]

SENABRE, RICARDO. «La lectura amenazada», *Revista de Libros* 14 (1998) [Recensión de G. Steiner, *Pasión intacta*, Siruela, Madrid 1997. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón]

SÉNECA.

*Tragedias I-II*. Gredos, Barcelona 2001 [Traducción, introducción y notas de Jesús Luque Moreno]

SHESTOV, LEV. *Dostoievski y Nietzsche. Filosofía de la tragedia*, Hermida Editores, Madrid 2022 [Traducción de Alejandro Ariel González]

SÓFOCLES.

*Tragedias*. Gredos, Madrid 2000 [Traducción de Assela Alamillo; introducciones de Jorge Bergua Cavero]

*Tragedias completas*. Cátedra Madrid <sup>25</sup>2022 [Edición de José Vara Donado]

SORIA, LUIS – RAYO, FERNANDO – BLASCO, GALA. «La poesía de vanguardia II. César Vallejo» en PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. (Coordinador) *Manual de literatura hispanoamericana IV. Las vanguardias*. Cénlit Ediciones, Estella 2002, 197 - 231

*Suda*. Versión on line: [<https://goo.gl/vim92Y>]

SUETONIO, VALERIO PROBO, SERVIO, FOCAS, VACCA, JERÓNIMO. *Biografías literarias latinas*. Gredos, Madrid 1985 [Introducciones: Yolanda García. Traducciones: José Abeal López; Pilar Adrio Fernández; M<sup>a</sup> Luisa Antón Prado; José Caballude Blanco; Irene Doval Reija; M<sup>a</sup> Jesús Frey Collazo; Yolanda García López; M<sup>a</sup> Dolores Gómez Quintás; Amelia Pedreiro Serantes; Fernando Santamaría Lozano]

STEINER, George

*Lenguaje y silencio*. Gedisa, Barcelona 1988 (Edición original de 1967, traducción de Miguel Ultorio)

*Heidegger*. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1999 (edición original en inglés 1978, aumentada en la 3<sup>a</sup> edición en 1989)

*Antigonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Gedisa, Barcelona 2000 (1<sup>a</sup> edición en castellano: 1987; edición original en inglés: 1983)

*La muerte de la tragedia*. Azul, Barcelona 2001 (edición original en inglés: 1961)

*Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Destino, Barcelona 2001 (traducción de Juan Gabriel López-Guix de la edición francesa de 1989)

*Gramáticas de la creación*. Siruela, Madrid 2001 (traducción del inglés de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez)

*La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Siruela, Madrid 2012 [Traducción del inglés de María Condor]

STELLINO, PAOLO. «El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche» *Contrastes. Revista internacional de filosofía* XIII (2008) 79-99.

- SZONDI, PETER. *Teoría del drama moderno (1880 - 1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson, Madrid 2011 [Edición e introducción de Germán Garrido. Traducción del alemán de Javier Orduña]
- TRUEBA, CARMEN. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Anthropos Editorial, Barcelona 2004.
- UNAMUNO, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid <sup>14</sup>1966.
- VALCÁRCEL, AMELIA. «Walter Kaufmann ‘In memoriam’», *Claves de Razón Práctica*, 31 (1993) 57 – 59.
- VALDECANTOS ALCAIDE, ANTONIO. «La filosofía española tomada en serio», *Revista de Libros* 1 (1997) 35 – 36.
- VALLS, Ramón «La razón y sinrazón de lo trágico» en Eugenio Fernández García, *Nietzsche y lo trágico*. Trotta, Madrid 2012: 37 – 49.
- VARELA ÁLVAREZ, VIOLETA. *Destino y libertad en la tragedia griega*. Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2008.
- VERNANT, JEAN - PIERRE. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Ariel, Barcelona 1974<sup>3</sup> [Traducción de Juan Diego López Bonillo]
- VIDAL – NAQUET, PIERRE. *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*. Adaba Editores, Madrid 2004 [traducción del francés de Mar Llinares García]
- VIDARTE, PACO. *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Tirant lo Blanch, Valencia 2006.
- VINAGRE LOBO, MIGUEL ÁNGEL. *Habis* 32, 2001, 81-95
- VIÑAS PIQUER, DAVID. *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona 2017.
- WEYENBERGH, MAURICE. *Albert Camus ou la mémoire des origines*. De Boeck Université, Bruxelles, 1998.
- WILLIAMS, Raymond.  
*Modern tragedy*. Vintage Books, Londres 1966 (versión en ebook de Random House, publicada en 1992. Formato Kindle) Existe traducción al español: *Tragedia moderna*, Edhasa, Buenos Aires 2014 [Prólogo y traducción Carmila Arbuet Osuna]  
*Marxism and Literature*. Oxford University Press, Oxfor – New York 1977.

WINKLER, JOHN J. – ZEITLIN, FROMA I. (eds.) *Nothing to do with Dyonisos? Athenian drama in its social context*. Princeton University Press, Princeton 1990.

ZAMBRANO, MARÍA.

*La confesión: género literario*. Mondadori, Madrid 1988.

*El hombre y lo divino*. Ediciones Siruela, Madrid 1991.

*La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Edición de Virginia Trueba Mira, Cátedra, Madrid 2022

ZIMMERMANN, BERNHARD. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Siglo XXI España, Madrid 2012 [Traducción de José Antonio Padilla Villate. Revisión técnica de Carlos García Gual]

ŽIŽEK, SLAVOJ.

*El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires: 2001 (Traducción de Jorge Piatigorski)

*Sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2003 (Traducción de Isabel Vericat Núñez)

*Repetir Lenin*. Akal, Madrid 2004 [Traducción de Marta Malo de Molina Modelón y Raúl Sánchez Cedillo]

«Too much democracy?» Lacan 2004: <http://www.lacan.com/toomuch.htm> [consultado el 07 de mayo de 2019]

*Antígona*. Akal, Madrid 2017 [Traducción de Antonio López Martín]

*Incontinencia del vacío*, Anagrama, Madrid 2022 (Traducción de Damián Alou). Versión Ebook.

ŽIŽEK, SLAVOJ. - GUENJEVIC, BORIS. *El dolor de Dios. Inversiones del Apocalipsis*. Akal, Madrid 2013.

## FILMOGRAFÍA

TARKOVSKI, ANDREI

*Sacrificio (Offret)* 1986. Dirección y guión: Andréi Tarkovski. Producción: Instituto Cinematográfico Sueco (Estocolmo) y Argos Film (París), asociados con Film Four International (Londres), Josephson & Nykvist, Sveriges Television / Svt 2, Sandrew Film

& Theatre, y la participación del Ministerio de Cultura francés. Protagonistas: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun Gísladóttir, Sven Wollter. Duración 149 minutos