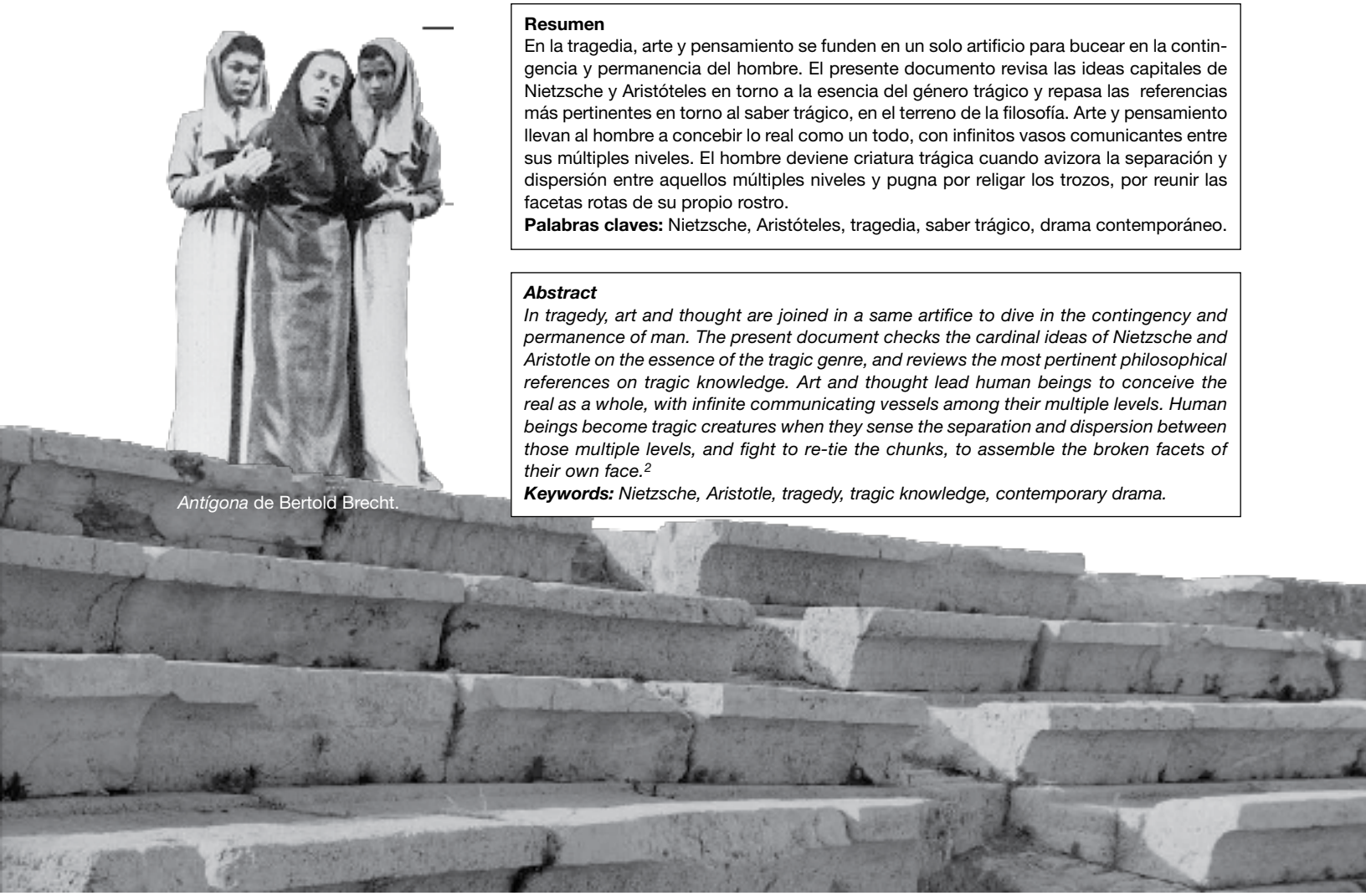
Indagación sobre lo trágico[1]

Juan Claudio Burgos

Pedagogo, actor y dramaturgo titulado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (1989) y egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994). Máster en Humanidades y Ciencias del Espectáculo, Universidad Carlos III de Madrid, cursa estudios de Doctorado en esa misma universidad. Su última publicación es *Petrópolis y otros textos* (Santiago: Ciertopez, 2007).



Antígona de Bertold Brecht.

Resumen

En la tragedia, arte y pensamiento se funden en un solo artificio para bucear en la contingencia y permanencia del hombre. El presente documento revisa las ideas capitales de Nietzsche y Aristóteles en torno a la esencia del género trágico y repasa las referencias más pertinentes en torno al saber trágico, en el terreno de la filosofía. Arte y pensamiento llevan al hombre a concebir lo real como un todo, con infinitos vasos comunicantes entre sus múltiples niveles. El hombre deviene criatura trágica cuando avizora la separación y dispersión entre aquellos múltiples niveles y pugna por religar los trozos, por reunir las facetas rotas de su propio rostro.

Palabras claves: Nietzsche, Aristóteles, tragedia, saber trágico, drama contemporáneo.

Abstract

In tragedy, art and thought are joined in a same artifice to dive in the contingency and permanence of man. The present document checks the cardinal ideas of Nietzsche and Aristotle on the essence of the tragic genre, and reviews the most pertinent philosophical references on tragic knowledge. Art and thought lead human beings to conceive the real as a whole, with infinite communicating vessels among their multiple levels. Human beings become tragic creatures when they sense the separation and dispersion between those multiple levels, and fight to re-tie the chunks, to assemble the broken facets of their own face.[2]

Keywords: *Nietzsche, Aristotle, tragedy, tragic knowledge, contemporary drama.*

1. Este artículo es resumen esencial del capítulo del mismo nombre de la tesina, "Lo trágico en el *Tríptico de la aflicción* de Angélica Liddell", con la que obtuve el grado de Máster en Humanidades y Ciencias del Espectáculo, Universidad Carlos III de Madrid, diciembre de 2006.
2. La traducción del resumen fue realizada por Gema García Jorge.

Lo trágico es lo que te convierte en individuo frente a la masa, porque lo trágico tiene que ver con la intimidad. En la intimidad todos somos monstruos, y yo quiero trabajar con esos dos conceptos, el concepto de tragedia y el de monstruosidad, porque quiero devolverle al hombre lo que es propio del hombre, que no es sólo su situación aparente en la sociedad sino aquello negativo que le convierte en humano. (De Francisco 131)

Lo trágico y tragedia

Lo trágico da nombre a un determinado principio artístico que se encuentra en diversas manifestaciones del arte, ya distanciado de la tragedia; este principio, además, entrega una percepción sobre una serie de acontecimientos fatídicos muy específicos y se constituye en concepción antropológica y metafísica.

Como principio artístico, el término trágico, aparece por primera vez vinculado a la forma de la tragedia. Al indagar en su estructura es posible extraer ciertos rasgos a través de los cuales explicar el *modus operandi* de este principio, no sólo en el ámbito del arte sino también en la esfera filosófica.

Quien de manera lúcida y metódica desentraña los misterios del origen, desarrollo, apogeo y decadencia del género trágico es Friedrich Nietzsche en su clásico libro *El nacimiento de la tragedia*. Sus reflexiones nos acercan a una visión del sentimiento trágico como expresión de fuerzas antitéticas que confluyen en la tragedia. Al hablar de sus orígenes, Nietszche señala que en la tragedia ática subsisten dos concepciones opuestas: lo apolíneo y lo dionisíaco. Estas fuerzas son además origen del gran arte: "estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ella la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra 'arte'" (40-1).

El autor trágico es un imitador que funde los instintos apolíneos y dionisíacos en su escritura. Es un artista a la vez del sueño (lo apolíneo) y la embriaguez (lo dionisíaco). El ditirambo dionisíaco sirve al hombre para llegar a un estado de estimulación que pone al máximo sus capacidades simbólicas. Expresa bajo este estado algo jamás sentido, la unidad de la especie, de la naturaleza. Es necesario expresar este deseo de unión a través de un nuevo mundo de símbolos; no bastan para ello el simbolismo corporal de la boca, del rostro, de la palabra, sino de otros que integren todos esos modos expresivos: el baile y la música. Para acceder a ese estado de desencadenamiento total de las fuerzas simbólicas y expresivas del hombre, es necesario llegar a la autoalienación, tanto el ejecutante como el espectador.

El origen de la tragedia está en el coro, que es la entidad que sufre la alienación expresivo-simbólica propia del espíritu ditirámbico. El coro es antes que todo el drama primordial y en sus orígenes la tragedia no era nada más que coro, fuerza instintiva y expresiva en estado puro. El coro se constituye en un gran lente que amplifica y moldea la escena. Su origen ritual le permite componer la fábula según el interés del autor trágico. Además de esta relación diegética, el coro va más allá, llega hasta el público. El coro enlaza el mito con la política. Urde el cuerpo mítico con el cuerpo político. El espectador, gracias a su mediación, puede verse arrastrado o alejado de la escena.

El coro que aparece en la tragedia es imitación del fenómeno que ocurría de manera espontánea en las celebraciones dionisíacas. En la representación trágica fue necesario establecer una separación entre el espectador dionisíaco y los hombres transformados por la magia dionisíaca. A pesar de esto, ambos estadios, espectadores y transformados, constituían "un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan" (Nietszche 82).

El proceso de transformación que experimenta el coro trágico es el movimiento primordial y primero del drama. Es, por tanto, un coro de transformados, que ha dejado atrás su pasado civil, su posición social. Son servidores intemporales de Dioniso y están fuera de todas las esferas sociales. En el ditirambo hay una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados.

Coro de sátiros.

En un principio, en el escenario, junto a la acción, todo fue pensado como una visión, y la única realidad que aparece sobre él es el coro. De él arranca la visión y habla de ella a través del baile, la música y la palabra. En esta visión, el coro ve a su dios y se declara su servidor. Su dios, Dioniso, es quien sufre y se glorifica, por eso el coro no actúa. El coro se convierte de este modo en la expresión suprema de Dioniso, es decir, de la naturaleza. En su entusiasmo pronuncia oráculos y sentencias de sabiduría. Al participar del sufrimiento de su dios, es un coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo.

El Dioniso real en la tragedia aparece con una pluralidad de figuras, preso de redes de la voluntad individual. Dioniso es ahora un individuo que yerra, anhela y sufre. Esta mutación es producto de Apolo que "mediante aquella apariencia simbólica le da al coro una interpretación de su estado dionisíaco" (Nietszche 97).

La doctrina mistérica de la tragedia se explica como "el co-

nocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida" (Nietszche 97-8).

La tragedia predispone al *pathos* más que a lo narrativo o discursivo. Su interés no está en "la atractiva incertidumbre acerca de qué acontecerá ahora y luego; antes bien, en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del protagonista crecían hasta convertirse en ancho y poderoso río" (Nietszche 112). Por su origen ritual, y por el contenido religioso que es parte de la representación, como de lo representado – el mito – el rasgo que más define a la tragedia en sus orígenes es el predominio de la lógica de lo mítico y sobrenatural. La tragedia parte del supuesto que "hay en la naturaleza y en la psique fuerzas incontrolables y ocultas que son capaces de enloquecer o destruir la mente...." (Steiner, *Antígonas* 248). El fenómeno trágico surge sólo cuando hay una visión de mundo despojada de ordenamientos racionales y/o sociales.

El héroe trágico euripídeo que defiende sus acciones con argumentos y contra argumentos, termina por perder la compasión trágica del espectador. El elemento optimista de la dialéctica, que construye con júbilo deducción tras deducción, que lleva hacia la claridad y la conciencia frías, siembra la tragedia e inunda las regiones dionisíacas y las aniquila hasta convertirla en espectáculo burgués. En las tesis socráticas, donde "la virtud es el saber y se peca sólo por ignorancia o donde el virtuoso es el feliz", está la muerte de la tragedia. Para Nietzsche, la tragedia pierde su esencia cuando el género transa con los principios del mundo burgués y la atrofia del racionalismo.

Aristóteles, desde una perspectiva formal, indica que el género trágico constituye una determinada estructura que deviene a partir de la experiencia escénica. Al definir tragedia entrega una descripción de los elementos y del juego que, al interior del género, potencian el efecto trágico:

> La tragedia es … imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (Aristóteles 29)

En una primera mirada, Aristóteles vincula el uso del término trágico con lo solemne y lo desmedido en cuanto al uso del lenguaje. Más adelante, lo trágico es adjetivo que da cuenta de lo terrible y espeluznante, de lo ampuloso y exagerado. En ambos casos, el término trágico siempre alude a algo que traspasa los límites de lo normal.

Uno de los aspectos que permite cercar la esencia de la tragedia es indagar en la calidad de conflicto que desarrolla. El conflicto trágico es aquel "inevitable e insoluble... (que surge)... a causa de una fatalidad que se encarniza sobre la existencia humana" (Pavis 490). Es el héroe trágico quien se ve enfrentado a una fuerza superior que lo obliga a sacrificar una parte de sí mismo, hasta llegar incluso a la muerte. El sujeto enfrentado a un principio moral o religioso superior constituye el esquema que opera en un conflicto trágico clásico.

El desarrollo de este tipo de conflicto ocurre a través de una serie de episodios encadenados que conducen al héroe a la catástrofe final, para alcanzar su reconciliación con la fuerza superior a la cual impugna, mediante un acto de sacrificio físico o moral.

Sobre aquel tramado de acontecimientos que desembocan en un conflicto trágico, Aristóteles señala que es propio de la tragedia y de todo relato de ficción contar hechos que pueden suceder. Es labor del poeta hablar de "aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad" (35). La poesía –la tragedia– habla de lo universal y entrega una visión más amplia de la existencia que la historia, que se encarga de lo particular. La tragedia es para Aristóteles una forma artística que, mediante un relato de ficción, logra referir ciertos asuntos propios de la existencia del hombre.

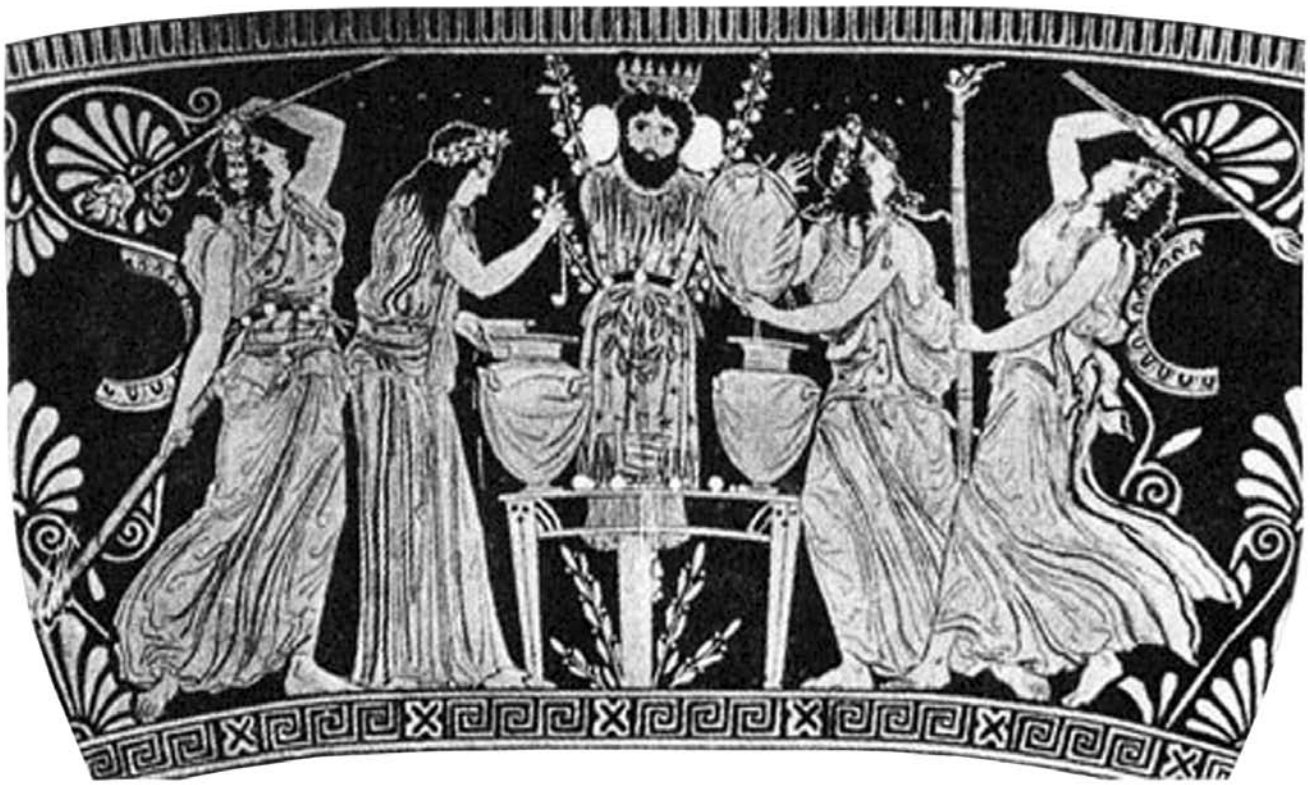
Estos asuntos esenciales relativos a verdades ontológicas se verifican a partir de la acción que ejerce el héroe sobre fuerzas omnipotentes propias de un determinado orden. El devenir trágico del héroe cesa cuando se llega al descubrimiento de una determinada verdad, merced a su sacrificio moral o físico.

Aquello que esencializa la situación trágica es una serie de "fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras, ahí está el ser humano que no encuentra la solución a su conflicto y ve su existencia entregada a la destrucción"(Leski 52). Sin embargo, en algunas obras de autores griegos clásicos, esta premisa no se cumple al pie de la letra. Aquellas tragedias que forman parte de una trilogía generalmente dan solución al conflicto y dejan, por tanto, de ser tragedias en estricto sentido del término. En ellas se remonta la situación trágica y se trasforma en una dramática cuando el héroe logra desasirse del velo que lo cubre, lo enceguece y lo lleva a la muerte. Pese a todo, es posible considerar a aquellas obras como tragedias y no como dramas, debido a la mayor concentración de energía trágica que desarrollan. Todo material artístico, por tanto, puede contener elementos trágicos y plantear una resolución fausta.

En algunas tragedias griegas, quizá las más representativas del género, el héroe lucha contra la fuerza superior del destino y perece. Su derrota es dispuesta por el *fatum* o destino, poder invisible, inaccesible a las fuerzas naturales y que ejerce su imperativo hasta sobre los dioses. En esta derrota el hombre cristaliza su libertad y se verifica, además, un proceso de decantación del yo del individuo, un acto de reafirmación ontológico. La tragedia griega da forma a la dialéctica de la autorrealización de manera primaria y perdurable.

En la lucha que el héroe desarrolla para lograr resolver un conflicto

Rito para Baco.



Medea.

trágico, entran en juego valores de libertad y sacrificio. Libertad, porque el héroe es quien decide enfrentar el sino adverso, y sacrificio, cuando el héroe proyecta la pugna hasta su completa resolución, que lo conducirá a su aniquilación o muerte.

Según Aristóteles, ocurre o deviene lo trágico cuando hay una falta. La culpa trágica se refiere a "la falta intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida". Aquella falta intelectual "es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar a un país entero..." (Leski 56, 58-60). El héroe trágico debe ser responsable y conciente de su error, en caso contrario se está en otro terreno y no en el de la tragedia. El sujeto que padece el devenir trágico, el que yerra y que hace suya la culpa, debe poseer un carácter medio. A causa de esto y de su falta o caída, el personaje fracasa, porque "no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana" (Leski 40-1).

Para abundar en lo trágico, es necesario hablar de la dignidad de la caída. Por una parte, quienes están a merced del sino trágico o *fatum* son los héroes, porque la idea de lo trágico se fragua en el mito. Por otro lado, el concepto "dignidad de la caída" implica una cierta delimitación social que hace suyo el destino trágico sólo al grupo social privilegiado. Esta distinción opera hasta bien entrada la época moderna.

Sin embargo, el concepto de lo trágico en la contemporaneidad ha superado el entendimiento del fenómeno como propio de una determinada clase social y ha pasado a ser interpretado, más que como hecho social, como suceso humano. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia clásica, el alto rango social del héroe ha sido sustituido por la importante altura de la caída. Se ha de sentir y entender como suceso trágico "la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible" (Leski 44-5). Esta idea renovada del concepto intenta describir la intensa dinámica que es propia del fenómeno. La simple descripción de una situación de desgracia, miseria y abyección no es suficiente para suscitar una lectura trágica de ciertos hechos. Es imprescindible un movimiento, aunque inútil, de remoción de la situación miserable, un amago de acción por parte del héroe, un agitarse o retorcerse al interior del conflicto trágico.

El proceso de lo trágico se completa no cuando el héroe es capaz de sobrepasar el conflicto, ya sea a través de su sacrificio o de su resolución, sino cuando la tragedia es capaz de despertar en el espectador, además de la purga de las pasiones, "una sensación de elevación del alma, un enriquecimiento psicológico y moral" (Pavis 490), es decir, cuando ante el espectador ocurre el proceso de transfiguración o sacrificio con que concluye el viaje trágico y el proceso catártico.

El héroe trágico que se corresponde con la figura mítica se define en la tragedia como una personifi-

cación colectiva. En ella hay "formas explicativas, tolerables y jubilosas a las fantasías colectivas arcaicas y a las fases arcaicas de la elaboración de la psique" (Steiner, *Antígonas* 103-4). Debido a la evolución hacia formas más analíticas, la estructura mítica se fragmenta y pasa a niveles profanos del arte secular y deliberado. Ese arte del que forma parte se perpetúa y con él la visión o interpretación mítica original. Al interior de esta concepción mítica de la realidad, que está contenida en el arte más primitivo, se encuentran los arquetipos, esquemas arcaicos fundamentales e instintivos sobre los que se constituyó la conciencia humana y que se mantienen todavía vivos en el folklore y en el rito. Siempre se vuelve a las analogías arquetípicas. Hay una oscura necesidad de volver siempre a estadios tempranos de la existencia, casi genésicos. El gran arte es un retorno a un nuevo recuerdo. La tragedia, entendida como manifestación artística primitiva, retrotrae al espectador a los orígenes, lo vuelve a los paisajes míticos de su conciencia. La tragedia se funda sobre mitos claves que posibilitan una lectura más allá del tiempo histórico de su producción. Según Lévi-Strauss,

> los mitos claves de nuestra cultura corresponden a ciertos enfrentamientos sociales primordiales y a la evolución de 'esquemas' mentales e instituciones materiales en que dichos enfrentamientos –el intercambio de mujeres y bienes, la división del trabajo, la adaptación de prácticas familiares a prácticas comunales– podrían representarse en "imágenes", ser contenidos y, hasta cierto punto, resueltos. (Steiner, *Antígonas* 105)

O, siguiendo a Steiner, los conflictos básicos que aborda la tragedia y que expresan la condición del hombre corresponden a los enfrentamientos "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)" (179). De este material primordial es del que se hace cargo la tragedia y a la cual debe su universalidad.

Este rasgo determina la economía de temas dominantes en el arte y literatura occidentales, que incluyen la situación mítica en la base semántica de la producción artística. En el arte occidental, hay un proceso de eterno retorno a las bases sobre las que se construyó la conciencia del hombre de occidente, al mundo y las raíces griegas.

La decadencia del género trágico, que no de la visión trágica, está emparentada con la "decadencia de la cosmovisión orgánica y su consiguiente contexto de referencia mitológica, simbólica y ritual" (Steiner, *Antígonas* 214). El mundo aparece desgarrado de un centro sobre el que erigirse. En medio de este todo desgarrado aparece el lenguaje, la palabra, como herramienta incapaz de transferir la experiencia. Las palabras han perdido su relieve, son vacías, quizás inexactas al momento de hablar de horrores. Todas ellas se han vuelto instrumentos anti-trágicos.

El saber trágico

Una manera de abordar el concepto de lo trágico, más allá de la tragedia, es considerarlo como una mirada portadora de una visión particular de mundo, que proviene de la experiencia artística y que es capaz de trascender el arte y conver-

tirse en principio filosófico con que aprehender la realidad.

Ya en la tragedia clásica aparece la idea que descubre que la interpretación mítica de la realidad está referida antes que todo al gobierno de las cosas. La visión mítica comporta la idea que el hombre que ordena, y que por ello se convierte en caudillo de las cosas, experimenta la subordinación con todos sus proyectos a un ordenador mayor. La ignorancia del hombre a la presencia de este gran ordenador es su apertura hacia su saber trágico.

La tragedia encarnada en el hombre se percibe en dos grados: el primero ocurre cuando el hombre llega a la certeza de que toda la existencia está en perpetuo tránsito hacia la destrucción, y el segundo, cuando el hombre hace conciente y padece este proceso. En la medida en que el sujeto perciba y padezca el devenir de las cosas hacia la destrucción, surge la visión trágica de la existencia, es decir, aflora "el saber trágico".

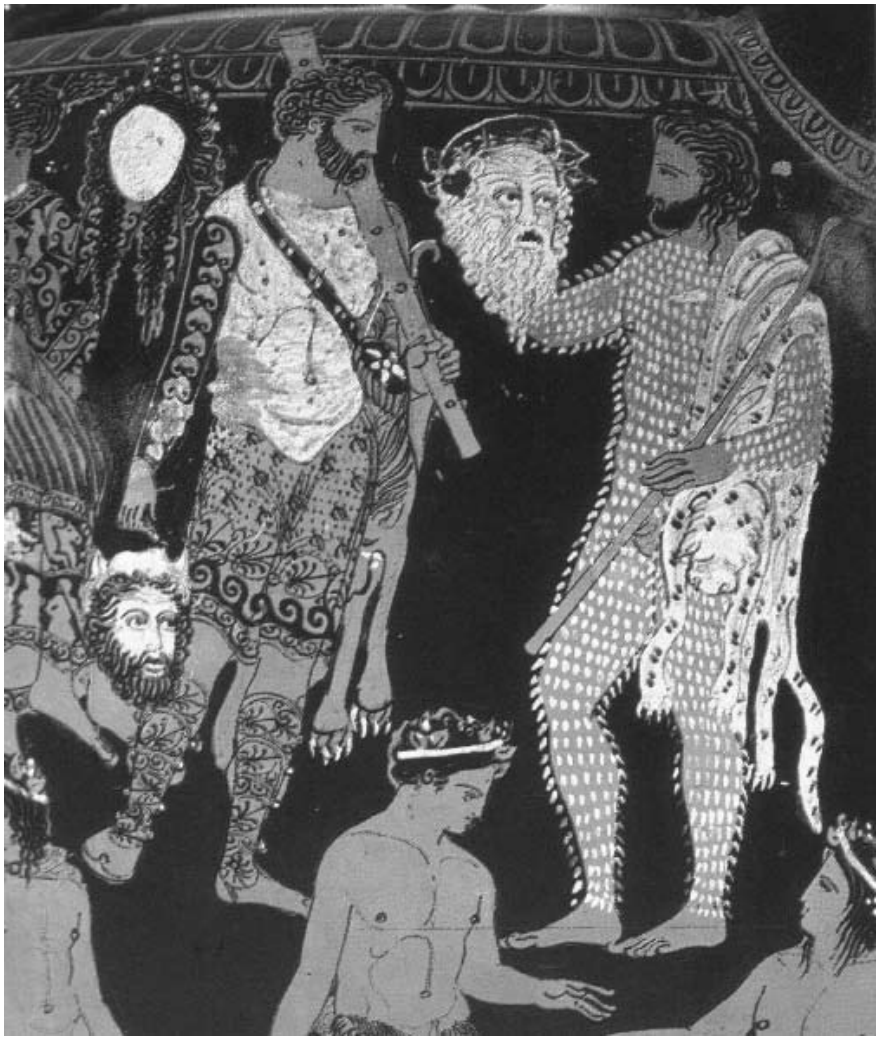
Es en este estadio de aparición del saber trágico cuando surge la verdadera tragedia, que expresa, entre otros, los siguientes contrastes: el naufragio universal es el carácter fundamental de la existencia, que incluye la desgracia fortuita, la culpa insoslayable, la miseria del sufrimiento estéril. Es trágico el fracaso que sobreviene en medio del éxito mismo. El saber trágico siempre contempla luchas inevitables. La conciencia trágica del poeta debe encargarse de preguntar entre quiénes se libra la lucha y qué es lo que propiamente entra en conflicto. Es decir, dilucidar en el objeto artístico la maraña trágica que se cierne sobre la realidad.

El saber trágico no es necesariamente resultado de una cultura superior, es sobre todo expresión de una comunidad primitiva. En este saber, el hombre se comporta desprotegido del saber cultural, frente al abismo, aterrado ante las situaciones límite que padece. El saber trágico, que determina la necesidad de movimiento del hombre trágico, inicia un recorrido vinculado no sólo con los acontecimientos históricos sino también con lo más profundo del ser humano. El saber trágico siempre conduce hacia un enriquecimiento o crecimiento ontológico.

Revelación del saber trágico

El mundo, para la conciencia trágica, puede resumirse en dos palabras: el todo y la nada. La ausencia de estados intermedios entre el todo y la nada, el ser y el no ser, en el pensamiento trágico, hace que el hombre desconozca la realidad, el mundo, como algo existente. Allí no es posible que se dé el

Eracle y Sileno.

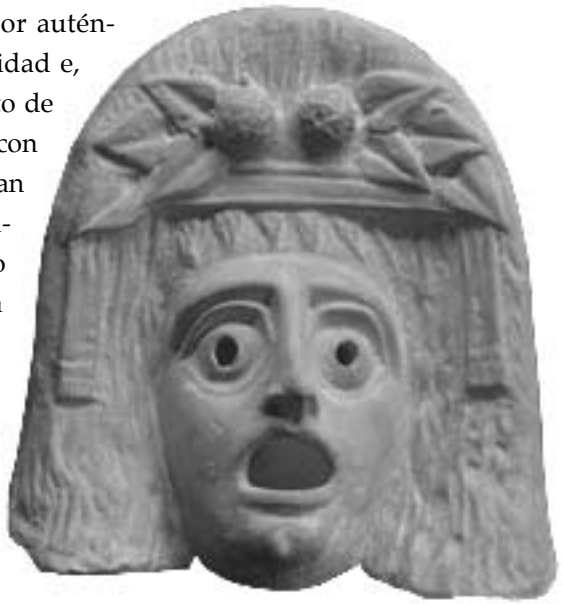


milagro, lo perfecto, por lo tanto es una realidad que no tiene entidad. El mundo real pierde total valor para la conciencia trágica. El hombre trágico, o la conciencia trágica, viven únicamente en función del todo, de lo perfecto, en búsqueda del milagro, de Dios (Leski 66).

La visión trágica se configura como un retorno a una visión de la realidad ligada o religada en todos sus componentes, una mirada mítica de la realidad (terrena y celestial) como cosa indivisible y única. El pensamiento dialéctico ha despojado al hombre de la figura de Dios. Los valores se han atomizado. Se ha roto con la lectura religiosa del universo. ¿El pensamiento trágico podrá proponer una serie de valores o de redes que sean capaces de entender y dar valor a la realidad desde una perspectiva que re-ligue lo particular con lo universal? La visión de la realidad para el hombre contemporáneo carece de la fuerza necesaria que permita religar el mundo con el hombre. La visión trágica se entiende, entonces, como una vía para acceder al entendimiento de la existencia en un todo. La visión trágica contemporánea descubre al hombre la imposibilidad de volver a "recuperar los valores morales supraindividuales, si el hombre podrá todavía recuperar a Dios, o lo que para nosotros es sinónimo de esto y menos ideológico, la comunidad y el universo" (Goldman 50).

La visión trágica es la pregunta que hace el héroe a un dios ausente y sin palabra. Uno de los rasgos claves de la condición trágica es el silencio de Dios, o lo que ha venido a llamarse "el dios oculto" (Goldman 51). La superación de la tragedia (condición trágica) ocurre con la presencia y la respuesta de Dios al hombre. En su ausencia se está en la tragedia. La ausencia de Dios constituye para la tragedia una de las presencias más vivas. Esta condición se constituye en esencia del ser o devenir trágico. Dios es una ausencia siempre presente en la tragedia.

La conciencia trágica, al estar separada del mundo por su necesidad de absoluto, establece una distancia entre hombre y realidad. La negación del mundo nace por la imposibilidad de encontrar allí lo completo. La conciencia trágica busca "una exigencia de totalidad que se convierte necesariamente en exigencia de unión de contrarios. Para la conciencia trágica, valor auténtico es exigencia de totalidad e, inversamente, todo intento de compromiso se identifica con la suprema caída" (Goldman 75). La exigencia de totalidad es la negación de lo fragmentario que entrega el mundo.


Dioniso.

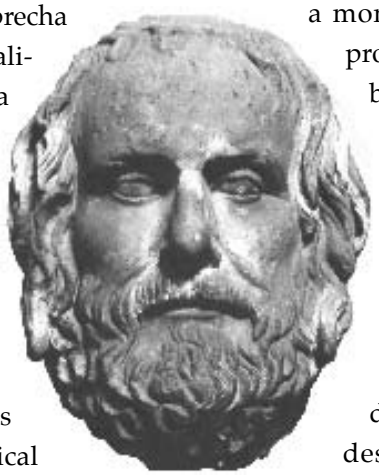
El pensamiento dialéctico concibe también este tipo de encarnaciones y busca su conciliación, pero a diferencia del pensamiento trágico, las ubica en el contexto del mundo real. La visión trágica elimina la idea de mundo como lugar de realización del absoluto y entiende la realización de unión de contrarios en un más allá, en la eternidad. El hombre trágico está siempre ausente y presente en el mundo. Es el lugar donde vive, lugar que, sin embargo, no le basta. La necesidad de absoluto es la que obliga al hombre a vivir pero no a gustar ni participar del mundo. La vida siempre ausencia, pero a la vez presencia. Un mínimo indicio de claridad en el mundo bastaría para hacerlo habitable, para que el mundo abandone su condición trágica y Dios habite en él. Sin embargo, el hombre extiende su existencia en "el eterno silencio de los espacios infinitos" (Goldman 78).

Uno de los rasgos del hombre, ya al interior del universo trágico, es su soledad. Su único modo expresivo es el monólogo, un parloteo sordo entre el hombre trágico y Dios, un dios ausente y mudo. Estos diálogos solitarios tienen el peso de la palabra. Allí se cuenta todo, cada palabra pesa como las demás. Es una lengua esencial. El diálogo para el hombre trágico es una contradicción. La interacción trae consigo la comunidad, un mundo posible, la anulación de la tragedia, la existencia de un diálogo real. Habitaríamos, entonces, el terreno del drama y no el de la tragedia.

La posibilidad de reconciliación hace desaparecer lo trágico. La reconciliación, concebida como el proceso del mundo y la trascendencia en que todo se armoniza de manera espontánea, es una ilusión que arruina lo trágico e impide superarlo. Sin embargo, si se la entiende como "comunicación entre los hombres alcanzada por la intensidad de la lucha amorosa y como la unión interhumana que resulta de ella, no es, en cambio, una ilusión, sino el cometido existencial del ser humano en la tarea de vencer a lo trágico" (Goldman 94).

Tragedia absoluta

La tragedia radical, definida como situación sin salida, tanto en algunas obras de Eurípides como en los dramas del siglo XIX, alcanza una indiferencia estética y una insondable profundidad y se convierte en la forma de expresión de la visión trágica absoluta. En aquella no se busca solución a la brecha entre totalidad y realidad, a través de "la lucha mundana para realizar los valores, o el abandono del mundo para refugiarse en el universo inteligible o trascendente de los valores de la divinidad" (Jaspers 67). La tragedia radical niega ambas soluciones, por considerarlas contaminadas de debilidad y de ilusión, formas conscientes o inconscientes de compromiso.


Eurípides.

La tragedia radical se niega a plantear un pensamiento alternativo al absoluto. Para ella, no es posible ni la transformación del mundo para actualizar valores auténticos ni el repliegue y refugio en la ciudad de Dios. Lo que interesa en la tragedia radical no es un obrar bien, ni el disfrutar de modo justo de los dones dados por Dios, ni el despreciarlos a modo de sacrificio, sino obrar de acuerdo al sí o el no, "vivir sin participar ni gustar" (Jaspers 67).

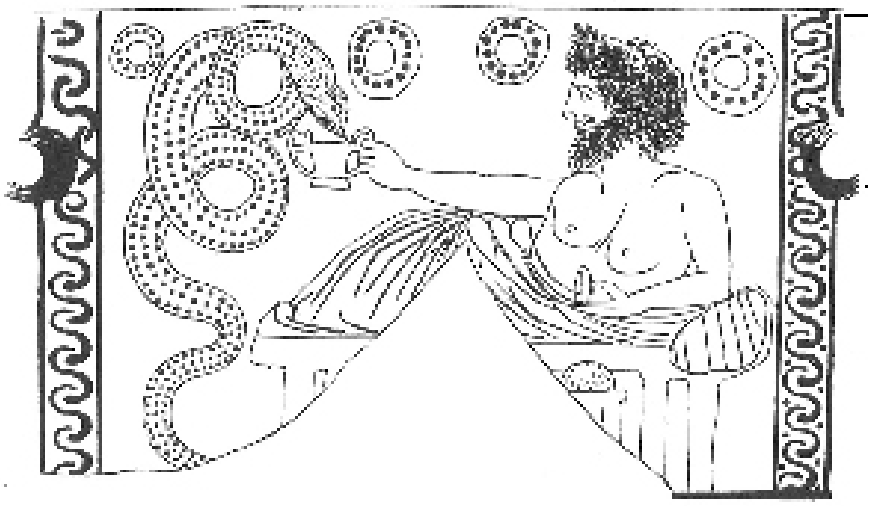
Como género, la tragedia absoluta es muy poco frecuente. Aparece a momentos. No sólo es propia del teatro, también es de naturaleza artística o musical. Su postulado es el de la vida humana como fatalidad. Considera al hombre y a la mujer como "intrusos no deseados de la creación, seres destinados a padecer sufrimientos y frustraciones inmerecidos, incomprensibles y arbitrarios" (Steiner, "Tragedia" 103). El pecado adánico o prometeico no son trágicos, pues tienen solución. La tragedia absoluta proclama que "el crimen del hombre es el de ser, el de existir. Su presencia desnuda y su identidad son transgresiones"

(Steiner, "Tragedia" 103). Este género absolutamente trágico desarrolla, por tanto, una ontología negativa.

Por la radicalidad de su postura, la visión absolutamente trágica aparece muy rara vez en la creación teatral, artística o musical. Es una postura insoportable, casi antihumana. El absoluto trágico no admite mejora, ni estética ni filosófica. Ningún tipo de discurso es capaz de salvar al absoluto trágico. Su única cura es la muerte o la nada. La nada es presencia que aparece como vía de expresión de este absoluto. El rechazo ontológico del hombre y la mujer absolutamente trágicos buscan el silencio y la muerte. Esta decisión no necesita ser escrita, simplemente se ejecuta. El residuo artístico de esta postura absoluta es, quizás, un borroneo de la agonía, el instante previo a la muerte.

La huella de ese vagido si llega a ser acto performativo – obra teatral, novela, pronunciamiento metafísico o psicológico –tiene carácter fragmentario. La tragedia absoluta es el modelo de la desesperación. Esta visión crea una contrapartida, que en el caso de Eurípides, Beckett o Kafka, corresponde a una deidad en declinación, agotada e inválida.

Elementos propios de la visión trágica han venido a originar, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la "visión absurda". La diferencia entre ambas radica en la completa ignorancia sobre el sentido de la lucha y la eterna ininteligibilidad de la fuerza con la que el hombre contemporáneo se ve enfrentado. La incapacidad del hombre de acceder a la comprensión cabal de la fuerza que mueve la existencia y el sinsentido de su lucha, la ceguera con que se mueve hacia la destrucción, la incapacidad de acceder a los signos que le permitan leer esta lucha, ni siquiera en el momento último de su debate, dan pie al surgimiento de una visión absurda de la existencia. ●



Bibliografía

Aristóteles. *Poética.* Trad. y notas José Alsina Clota. Barcelona: Icaria, 1997.

Benjamín, Walter. "Drama y tragedia. El significado del lenguaje en el drama y en la tragedia". *La metafísica de la juventud.* Trad. Luis Martínez Velasco. Barcelona: Paidos Ibérica, 1993. 179-189.

De Francisco, Itziar, "Angélica Liddell: Mi elección dramática es el dolor humano". *Primer Acto*. 296 (2002): 130-40.

Goldman, Lucien. E*l hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona: Península, 1985.

Jaspers, Karl. *Lo trágico. El lenguaje*. Preliminar y Trad. José Luis del Barco. Málaga: Ágora, 1996.

Kadaré, Ismail. *Esquilo. El gran perdedor.* Trad. Ramón Sánchez Lizarralde. Madrid: Siruela, 2006.

Kierkegaard, Soren. *Estudios estéticos II. De la tragedia y otros ensayos.* Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Málaga: Ágora, 1998.

Lesky, Albin. *La tragedia griega.* Trad. Juan Godó Costa. Barcelona: Acantilado, 2001.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo.* Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semilogía.* Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

Steiner, George. **A***ntígonas. Una poética y una filosofía de la lectura.* Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1996.

_____ *La muerte de la tragedia.* Trad. Luis Enrique Revol. Barcelona: Azul, 2001.

_____. "Tragedia absoluta". *Pasión Intacta. Ensayos 1978-1995.* Trad. Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 1997.

Trías, Eugenio. *Drama e identidad*. Barcelona: Destino. Colección Destinolibro. Volumen 338, 1993.