

LA TRAGEDIA COMO MOSTRACIÓN DE LA CONTINGENCIA

Por Ángel Sánchez-Palencia Martí
Doctor en Filosofía.
Universidad Complutense

Resumen

El objetivo del artículo consiste en mostrar cómo *lo trágico* es anterior a la *tragedia*. La tragedia, perteneciente a la esfera del arte, es imitación de lo trágico, que hace referencia al ser del hombre y del mundo, y a las relaciones de aquél consigo mismo y con éste, en las que el ser humano juega su existencia singular. Lo trágico es, en última instancia, mostración de la condición contingente del ser. Por ello, más que un fenómeno estético, es un fenómeno metafísico y antropológico.

Abstract

The article's purpose is to show how *tragic* is previous to the *tragedy*. The tragedy, that belongs to the word of Arts, is imitation of tragic, that refers human and world being, and relationship among them, where the person plays his or her individual existence. Tragic appear in the end as the contingency condition of being, so that, tragic is, more than an aesthetic, a metaphysic and anthropological phenomenon.

INTRODUCCIÓN

La palabra *arte* suscita en primer lugar el recuerdo de la serena contemplación de la belleza. Tal vez trae a nuestra memoria las figuras de San Agustín y San Esteban depositando el cuerpo de don Gonzalo Ruiz en su tumba, ante la silenciosa presencia de los caballeros toledanos que contemplan el milagro del entierro del señor de Orgaz, o la grandiosa majestad del Moisés de Miguel Ángel; el esplendor de la luz matizada por las vidrieras en el interior de una catedral gótica; el sosiego de unas notas que inician un tema musical...

En ese ámbito de silencio elocuente, de quietud, de armonía, irrumpe la experiencia desgarradora de lo trágico. Históricamente, esta irrupción tiene lugar en el mundo de la cultura y el arte en la antigua Grecia, y su manifestación más sublime viene representada por la obra de los tres trágicos griegos, Esquilo, Sófocles, Eurípides. Desde entonces, la presencia y la acción de lo trágico es una realidad insoslayable en la cultura occidental. Tanto es así que no es posible comprender Occidente sin tener en cuenta el fenómeno de lo trágico, su presencia en el arte, su acción en el pensamiento. El arte oriental conoce la violencia, el dolor, la catástrofe, pero la visión del sufrimiento y del heroísmo personal que ofrece el teatro trágico pertenece de modo particular a la tradición de Occidente. La tragedia es también extraña a la visión judaica del mundo. La tragedia es un invento o, por mejor decir, un descubrimiento de los griegos. Tespis escogió de los antiguos mitos aquello que tienen de doloroso y lo puso en escena. El teatro fue así el primer medio expresivo en que tomó cuerpo la experiencia trágica, que pronto pasó a la reflexión teórica, a la filosofía. Desde aquel momento, la tragedia, lo trágico, sedujo el alma de los más grandes espíritus de la historia de la literatura y el pensamiento occidentales. Es difícil encontrar un autor entre los grandes hitos que jalonan la historia de la filosofía que no haya dedicado siquiera algunas páginas, alguna mención, a la cuestión trágica. Igualmente, lo trágico se convirtió en un género cultivado hasta nuestros días por innumerables dramaturgos de la literatura universal (1). Son tantas las manifestaciones artísticas de lo trágico: en el teatro, la novela, el

(1) Ello es cierto si exceptuamos el periodo medieval o, más rigurosamente, el arte y el pensamiento cristiano del medievo. La ausencia de tragedia en la Edad Media se explica, entre otros factores, por la débil presencia del género en la literatura romana y por el encuentro de la religión cristiana con la Antigüedad. En Roma, los poetas trágicos apenas hicieron que imitar y traducir las tragedias griegas, si bien hubo algún intento de creación de tragedia romana como el de Cneo Nevio o el de Séneca. Por su parte, el pueblo hebreo espera un futuro real y definitivo, inmutable, que determina una concepción rectilínea del tiempo —personal e histórico— hacia la salvación, la vida definitiva, la Jerusalén celeste. En una concepción tal de la esperanza, referida a la inmutabilidad, la tragedia no tiene cabida. El terrazgo idóneo de la tragedia es el devenir, el cambio, la realidad mutable que Heráclito comparó con un río. Por ello no es de extrañar que la tragedia sea una creación griega. El encuentro del cristianismo con la cultura clásica estuvo marcado por esta idea de la esperanza hebrea, aún más firmemente arraigada merced a la nueva y definitiva Alianza entre Dios y los hombres: el Mesías, el Cristo. La Edad Media, empapada de Esperanza —virtud teológica— estuvo de este modo caracterizada por un optimismo solamente comprensible desde una perspectiva cristiana. Ello es singularmente patente en el ideal estético medieval. A menudo la Edad Media parece rebelarse contra la visión de lo bello en la vida presente que incluye multiplicidad, diversidad, cambio y sucesión.

cine, el cuento...; tantas la reflexiones teóricas... y, sin embargo, lejos de ser un género trillado, una cuestión resuelta o relegada a la inoperancia de la mera erudición histórica, lo trágico aparece y reaparece en el panorama de la cultura con idéntica fuerza y novedad que la primera vez. Y es que, culturalmente hablando, lo nuevo no es tanto lo que nunca antes ha existido, cuanto lo que es eficaz en el tiempo presente, lo que interesa vitalmente al hombre singular, al de todas las épocas.

Nuestro interés por lo trágico está orientado al hombre, al individuo singular que a lo largo de su vida quizá haya aprendido por el sufrimiento aquello que decía Esquilo: la tragedia acecha siempre. En estas páginas, el lector no encontrará un sesudo trabajo de erudición histórica —hay muchos y muy valiosos—. Ni nuestras facultades, ni nuestro temperamento se dirigen por esos derroteros. Sobre todo, nos interesa lo trágico tal y como lo encuentra el hombre de la calle, espectador o lector, tal vez al azar, de una pieza de teatro trágico. Nos interesa aquello que el encuentro con cualquier manifestación de lo trágico puede tener de positivo para el hombre de las postrimerías del siglo xx, quizá demasiado olvidadizo de la historia reciente y adormecido en el afán de bienestar. Nos interesa el horizonte de vida, de sentido, de espléndidas posibilidades de acción que puede abrir ante él el *misterio* de lo trágico (2). Resultan patéticos los esfuerzos del hombre contemporáneo para desterrar de la vida aquella «mitad sombría» de la que habla el poeta del *Cementerio marino*. La publicidad presenta ante nuestros ojos un mundo feliz, bellísimos paisajes, automóviles dotados de sofisticados sistemas que garantizan nuestra seguridad, cientos de productos capaces de satisfacer los anhelos de un ideal ficticio de belleza y seguridad. Los políticos prometen la felicidad a cambio de un voto. Todo un mundo, el nuestro, cojo, que pretende sustentarse únicamente con un pie sobre la mitad luminosa y olvida que la vida no es sólo luz, sino sombra, un claroscuro que encierra un recóndito saber. Pero la realidad, como el caer del día, impone la oscuridad. Basta abrir el periódico para comprender que ese mundo de

(2) La fuerza de la costumbre impide con frecuencia advertir aquello que innumerables realidades que conforman nuestra vida tienen de misterioso y, por lo tanto, dejarse sorprender por ellas, interrogarlas con la ingenuidad del que nada tiene por evidente. El misterio no es tanto lo incomprendible, como algo que es inagotable en su riqueza, algo ante lo que constantemente enflaquecen las sucesivas respuestas a su porqué; algo que, en definitiva, desafia continuamente la seguridad de nuestras ideas y de la vida que fundamentamos en ellas. En este sentido, lo trágico se revela enteramente como un misterio.

bienestar, ese ideal burgués de seguridad, belleza y felicidad, es incompleto, parcial. El hombre que funda su vida únicamente sobre la mitad luminosa tropieza más tarde o más temprano con la mitad sombría. Entonces, luz y sombra convierten la vida en una contradicción indomeñable. Por el contrario, el que conoce y convive con la mitad sombría, el que no se deja seducir por la ficción publicitaria, descubre el profundo secreto que guarda el claroscuro en que consiste la vida. Para él, de modo semejante a la conveniente distribución de la luz y las sombras en una pintura, éstas no constituyen una contradicción irresoluble, sino un contraste que sitúa la luz en el primer plano. Pensemos en el lienzo de Caravaggio que representa la vocación de San Mateo. La luz que entra desde la parte alta de uno de los lados del cuadro se proyecta con violencia sobre las figuras de la escena y su contraste con la sombra es brusco e intenso. La luz, intangible, centra el interés del artista, que se sirve de las paredes sombrías y la penumbra para recrearla. Sin el recurso a la tiniebla de la estancia, Caravaggio nunca hubiese podido lograr el maravilloso efecto de la luz que contemplamos en esta obra. De esta manera, el *tenebrismo* —nombre con que se conoce su estilo y el de sus imitadores— inició una de las grandes conquistas del arte barroco: la conquista de la luz. Este símil pictórico muestra con viveza cómo el claroscuro, el juego de luz y sombras, no es una *contradicción*, sino un *contraste* que posee una valiosa virtualidad. En efecto, del mismo modo que el recurso a la oscuridad permite al pintor plasmar la luz en todo su esplendor, el hombre que asume la mitad sombría de la vida descubre el camino que conduce a su plenitud, pues ésta sólo se alcanza si acompasamos nuestro paso a las imposiciones de la realidad —la propia y la que nos rodea—, no como nos gustaría que fuera, sino como es, con sus luces y sus sombras; si no nos rebelamos contra ellas, sino que las hacemos propias en orden a la configuración de nuestro ser.

Pero este hombre en camino de plenitud personal, paradójicamente, tiene algo de héroe trágico. Como Edipo en su noble empeño de descubrir la verdad aun sospechando que la clarificación de los hechos acarrearía terribles consecuencias, este hombre —decíamos— asume cabalmente las determinaciones de su condición humana. Como afirma Gabriel Marcel, se trata de una «humildad fundada en razón» (3), de una disposición sencilla capaz de valorar con justeza y abrirse a las realidades, personales y no personales,

(3) Cf. *Pour une sagesse tragique et son au-delà*, Plon, París, 1968, pág. 307.

que rodean la vida y *encontrarse* con ellas. Sólo desde una clara conciencia de su condición radicalmente menesterosa puede el hombre abrirse a la relación con otras realidades, valorarlas ajustadamente, acoger las posibilidades de acción que le ofrecen, responder a su apelación con profundo respeto..., en una palabra, descubrir el horizonte de la grandeza humana. La antropología filosófica ha puesto de manifiesto el valor del encuentro como forma eminente de relación humana, capaz de elevar al hombre a lo mejor de sí mismo. Encontrarse con algo o con alguien no significa coincidir en un espacio y tiempo determinados. El encuentro se produce cuando el hombre, esencialmente abierto a la realidad, acoge las posibilidades de ser que le ofrecen las realidades valiosas del entorno, creando así un entramado de relaciones que es fuente de luz, belleza y sentido. El encuentro no sólo tiene lugar con otros seres personales, como ocurre en la relación de amistad, sino también con la naturaleza, el arte... Yo puedo pasar a diario ante un edificio estético y culturalmente valioso y no encontrarme jamás con él. Pero también puedo admirarlo, dejarme sorprender por la hermosa disposición de sus materiales, la armonía entre sus partes. Puedo preguntarme por qué el autor construyó esa forma arquitectónica concreta y utilizó esas materias y no otras, a qué idea del hombre y del mundo responden... o si no responden a idea alguna; qué relación hay entre el edificio y su entorno urbano, climático... Puedo relacionar los elementos constructivos —ventanas, puertas, torres, almenas...— y ornamentales con la finalidad para la que fue levantada la obra: un templo, un palacio, una construcción militar... Puedo, finalmente, enriquecerme asumiendo las ofertas de mundo que toda obra humana digna de ese calificativo posee. Puedo, también, no hacerlo. Entre otras exigencias, el encuentro requiere comprender la indigencia espiritual en que permanece el hombre cerrado en sí mismo, incapaz de descubrir y valorar el mundo, y abrirse a él, comprometerse con él. Por el contrario, ser consciente de nuestra menesterosidad ontológica abre las puertas del espíritu hacia el mundo.

La tragedia, por la vía indirecta del arte, posee en germen esta revolucionaria virtualidad en orden al descubrimiento de la auténtica grandeza humana; la cual, como señala Pascal, pasa por el reconocimiento de nuestra pequeñez. Precisamente esta eficacia es responsable, según decíamos más arriba, de la perpetua novedad de lo trágico, de su universalidad en el tiempo. El saber de la tragedia es una radical lección existencial: aquella que enseña el profundo valor de nuestros límites.

Ya en la Antigüedad la tragedia era la gran educadora de Atenas. Los griegos descubrieron la indeleble vocación pedagógica de la tragedia, su poder para conmover el ánimo del espectador. Platón la desterró de la *polis*, precisamente por advertir su virtualidad práctica; es decir, su capacidad de influir en la conducta de los ciudadanos. Aristóteles teorizó sobre ella y le atribuyó un efecto *catártico*, purificador. Desde sus comienzos, la teoría de la tragedia reparó en la poderosidad interna de lo trágico. Siglos más tarde, el autor de *El nacimiento de la tragedia* señaló, quizá más enérgicamente que ningún pensador anterior a él, el valor de la poesía trágica en orden al conocimiento de la esencia del mundo. Nietzsche ve en el fenómeno de lo trágico la puerta que abre paso a la verdadera naturaleza de la realidad. A través de la tragedia antigua descubre la intelección fundamental del ser. Sin duda, los trágicos griegos intuían que la mortificación trágica de sus personajes escondía un profundo saber; un saber huidizo, difícil de conceptualizar, que encontró en el arte su más perfecto medio de expresión. De este modo, el género trágico, apenas nacido, mostró cómo la belleza no está reñida con el dolor, con el sufrimiento, y cómo éste encierra una verdad, un conocimiento adecuado a la realidad.

LA CONTINGENCIA EN LA POESÍA

El hombre se conoce como un ser contingente. Los filósofos han reflexionado acerca de la contingencia. Sus escritos no han hecho sino corroborar algo que pertenece a la sabiduría del corazón, de la que una vez dijo Pascal: «El corazón tiene razones, que la razón no conoce» (4)... Y los poetas han expresado como nadie esta sabiduría. Abramos *Antígona* y leamos el elogio del hombre que Sófocles pone en boca del Coro. La oda, admirable considerada en sí misma, canta las maravillas del ingenio del hombre y los distintos y opuestos extremos a que le lleva:

Estrofa 1.^a

«Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos.

(4) «Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point», B. PASCAL, *Pensées*, 277. Edition Brunschvicg, Garnier-Flammarion, París, 1976, pág. 127.

Antístrofa 1.^a

El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con los lazos de sus redes, a la especie de los aturdidos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes, y unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz.

Estrofa 2.^a

Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo porvenir le encuentra falta de recursos. Sólo del Hades no tendrá escapatoria. De enfermedades que no tenían remedio ya ha discurrido posibles evasiones.

Antístrofa 2.^a

Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, la encamina unas veces al mal, otras veces al bien...».

(*Antígona*, 334-336) (5)

La interpretación de este fragmento nos introducirá en la materia que deseamos tratar a continuación.

En la declaración que abre la primera estrofa, Sófocles presenta al hombre como lo δεινον (deinon) entre lo δεινα (deina) de la naturaleza. *Deinon* tiene el sentido que la expresión *formidable* posee a veces en español: oscilante entre lo admirable y lo monstruoso. Este sentido ambiguo, que expresa las luces y las sombras de nuestra naturaleza, impregna toda la oda. El resplandor de la naturaleza humana queda patente en el dominio de la tierra, el cielo, el mar y cuanto los habitan (6); en el lenguaje y las ideas;

(5) Traducción de A. Alamillo, Gredos, Madrid, 1981, págs. 261-262.

(6) La admiración que produce el sometimiento del mundo por parte del hombre queda reflejada igualmente en otro texto de la antigüedad hebrea que resuena, casi inevitablemente, al leer este fragmento de *Antígona*. Nos referimos al versículo 28 del capítulo I del *Génesis*, donde *Yavé* dice al hombre y a la mujer: «Procread y multiplicaos, y henchid la tierra; sometedla y dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra».

en el ordenamiento de las ciudades; en el abrigo contra la intemperie... Las tinieblas no aparecen hasta la segunda estrofa: «Sólo del Hades no tendrá escapatoria», para reaparecer en la antístrofa siguiente: «...la destreza para ingeniar recursos la encamina unas veces al mal, otras veces al bien». A la hora de interpretar, el hermeneuta no debe olvidar el carácter histórico de toda obra humana. Ello no se opone a la universalidad del arte en cuanto al tiempo. Antes bien, tener en consideración las circunstancias históricas en torno a los textos, ayuda a ahondar en su profundo significado. De este modo, hemos de pensar que el asombro que despierta en el ánimo del hombre de la antigüedad el dominio del mundo, es más significativo que el que suscita en nosotros, hijos del siglo XX, acostumbrados a convivir con los avances prodigiosos de la técnica. Es admisible pensar que hace veinticinco siglos el hombre, apenas iniciado en el sometimiento de su entorno y exultante en su dominio, siente de manera especialmente lacerante la colisión con fuerzas o ámbitos que superan y vulneran su espacio vital. El contraste que expresa el verso de la segunda estrofa («Sólo del Hades no tendrá escapatoria») entre las admirables posibilidades del hombre y lo que pueda sobrevenirle y dominarlo, es experimentado de un modo singularmente sombrío por el pueblo griego. No en vano fue Grecia quien descubrió la filosofía, el amor a la sabiduría, a través de la que el intelecto humano ilumina los misterios del hombre, del cielo y de la tierra. En Grecia encontramos una escisión entre aquello que el hombre puede dominar (el grisáceo mar y la tierra, los pájaros de prontos reflejos, la agreste fiera de los montes...) y aquello otro que lo domina (el Hades); entre lo inteligible y lo ininteligible... En definitiva, entre Apolo y Dionisos, tal como aparecen en la simbología nietzscheana (7). Y esa división es vivida trágicamente, según tendremos ocasión de considerar detenidamente más adelante. Ella es, a nuestro parecer, el origen y la esencia de la tragedia ática.

Pero, volvamos a nuestro texto. En él da cuerpo Sófocles a dos ámbitos: el ámbito del dominio humano y el ámbito de una fuerza misteriosa capaz de vulnerar la actividad humana. Este último incluye todo aquello que supera al hombre. El hombre griego se siente sujeto a una fuerza que ex-

(7) Como es sabido, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche defiende la necesidad de expresar simbólicamente la esencia de la naturaleza y recurre a la simbología de Apolo y Dionisos para exponer su peculiar visión metafísica. En ella lo apolíneo es imagen de la claridad, la luz, la medida, la forma, la disposición bella; lo dionisíaco, en cambio, nos habla de lo caótico y desmesurado, de lo informe, de la noche...

cede su dominio. La concibe superior a sí mismo. La ubica más allá de sí, e incluso más allá de sus dioses –sin duda por lo que los dioses de la antigüedad tienen de humanos, sometidos igual que nosotros al yugo de las pasiones–. Y le llama *hado*. ¿Qué quiere decir, en profundidad, nombrar? Nombrar es designar algo con una palabra por la cual ese algo es conocido como distinto de otras cosas. Existe, pues, una vinculación entre las acciones de nombrar y conocer, así como entre nombrar y ser; ya que el nombre atribuye substancialidad –existencia real, independencia, individualidad– a lo que designa. Dar nombre personaliza. De esta manera, una vez designado ese ámbito de fuerzas superiores al hombre con el nombre de *hado*, queda personalizado como la divinidad o fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre las demás divinidades y sobre los hombres y los sucesos. Quizá, en un vano intento de domeñarlo. La mentalidad arcaica de los griegos confunde así la casualidad o azar con la necesidad en el fondo de un destino impersonal; porque, ¿acaso no es el *hado* el nombre de nuestra contingencia? En efecto, el hombre es un ser contingente y, como tal, está sometido a riesgo. La contingencia del ser explica en último término la posibilidad de que una cosa suceda o no suceda, el devenir. Pero, ¿no constituye esta siniestra posibilidad que denominamos contingencia el sustrato sobre el que descansa aquello que supera el dominio del hombre? ¿Y no es el *hado* la personificación de esa fuerza sobrehumana de la que el hombre no podrá escapar?... Luego el *hado* se nos revela como el nombre que la mentalidad arcaica y mitológica da a nuestra condición contingente (8).

La cuestión no queda zanjada ahí. Sófocles la retoma unos versos más abajo cuando escribe que, a pesar de su astucia y habilidad, esa cosa que es el hombre «se desliza unas veces en pos del descalabro y otras del éxito» (9). En este momento el poeta profundiza aún más en el lado sombrío de nuestra naturaleza. Ahora no habla de fuerzas externas al hombre que colisionan fatalmente con las humanas posibilidades; sino del hombre libre, dueño y señor de sí y de sus actos, del hombre «causa de sí mismo» (10), que se desliza en pos del descalabro.

(8) No hay que olvidar que la tragedia ática es heredera de la cosmovisión mitológica que hunde sus raíces en los tiempos más remotos de la antigüedad griega.

(9) Cf. Sófocles, *Tragedias completas*, trad. J. Vara Donado, Cátedra, Madrid, 1985, pág. 146.

(10) Cf. Aristóteles, *Met.*, 1, 2; 928b 25-26.

La fatalidad —entendiendo por ésta, de momento, desgracia, desdicha, infelicidad— no sólo se explica a través de la contingencia a que está sometida la circunstancia externa, sino también a través del interior del hombre; es decir, de la voluntad en la que se apoya la libertad humana. Unas veces es encontrada, procede de fuera, de la circunstancia en torno; otras veces es buscada, procede de dentro, de la vida personal. La desdicha de Romeo consiste en asistir impotente al hundimiento del camino que le hubiese llevado a la plenitud de su vocación de amor. Al morir Julieta, ese camino se derrumba definitivamente. Por el contrario, otro personaje universal de Shakespeare, Otelo, «busca» la infelicidad. De la misma manera que Romeo, Otelo contempla inerte las ruinas de su vocación de amor hacia Desdémona, incluso antes de matarla. Su obstinada sospecha derrumba el camino hacia ella. Romeo sufre el efecto del derrumbamiento; Otelo, además, realiza la acción que lleva al hundimiento. Aquél es un ejemplo de cómo la circunstancia externa puede aplastar los proyectos e ilusiones del hombre, la vida personal. Éste nos muestra cómo el hombre mismo puede provocar con su actitud la destrucción; la propia y la ajena.

Ya hemos considerado cómo la desdicha que procede de la circunstancia externa se explica, en última instancia, por la condición contingente del ser. Veamos ahora cómo la fatalidad que procede del interior del hombre encuentra su explicación igualmente en la contingencia. Retomemos el ejemplo anterior. ¿Cuál es la tragedia de Otelo? Contemplar con plena conciencia la asfixia espiritual y el sinsentido, irreversibles consecuencias de su actitud posesiva hacia Desdémona. Otelo se deja llevar por el afán de ganancias inmediatas: la ganancia del dominio del otro como objeto de posesión. Este afán es causa del recelo que le impide fundar con Desdémona una auténtica relación de amor, un ámbito de vida espiritual que hubiese inundado de sentido su vida. El amor, en su sentido ontológico más profundo, es —según Gabriel Marcel— una «reciprocidad creadora». La ontología marceliana muestra cómo *esse est co-esse* (11). El «nosotros» es para Marcel esa «relación viva», esa relación de ser a ser que se establece entre el tú y el yo a través de la creatividad. Creatividad es disponibilidad; es la facultad de responder libremente a una llamada que es un don. Nuestra esencia más íntima es para Marcel una libertad, una libertad de poder no ser aquello que somos, es de-

(11) Cf. P. Prini, *Gabriel Marcel et la méthodologie de l'invérifiable*, Desclée de Brouwer, París, 1953.

cir, de traicionarnos como Otelo se traiciona destruyendo la posibilidad de crear un nosotros entre él y Desdémona, por su falta de confianza en el tú; pero una libertad que tiene su signo más positivo en la facultad de responder al tú creando el nosotros; es decir, en poder ser aquello que somos como lo es Romeo amando a Julieta contra viento y marea. El «nosotros» marceliano es una realidad contingente. Es una creación que necesita para existir del tú y del yo, de nuestra libertad creadora. La libertad siempre nos habla de contingencia ya que es auto-iniciativa del yo soy y yo actúo y, por tanto, introduce un momento de contingencia o nuevo comienzo en el ser; pero también puede introducir la corrupción en el ser, la posibilidad de no existir.

Hay, pues, una forma tan temible de tragedia como aquella que procede de la circunstancia impuesta, exterior al hombre: la que procede del hombre mismo y acaece inexorablemente cuando éste aniquila con su actitud las inefables posibilidades de ser inherentes a la libertad creadora del yo. En ella, el hombre «causa de sí mismo» es causa de su tragedia. Más adelante tendremos ocasión de analizar en pormenor esta categoría trágica que, por el momento, podemos denominar lo trágico de la libertad. Baste retener por ahora que este tipo de tragedias proceden de la libertad y, por tanto, encuentran su explicación profunda en la contingencia que instauro la libertad humana. Ahora entendemos mejor cómo y por qué el hombre «causa de sí mismo», a pesar de sus admirables posibilidades, «se desliza unas veces en pos del descalabro y otras del éxito».

Consideremos otro pasaje inmortal de la literatura: el célebre monólogo de Hamlet en la primera escena del acto tercero. Con frecuencia se ha interpretado que la duda de Hamlet es la que media entre la misión que recibe de vengar la muerte de su padre y el continuo aplazamiento a que va sometiendo su cumplimiento. Como acertadamente señaló Fernando Lázaro Carreter hace algunos años, a propósito de la puesta en escena en nuestro país de esta tragedia, Hamlet no es ahí, sin embargo, dubitante sino irresoluto. En el príncipe de Dinamarca shakespeareano conviven el hombre indeciso y el que duda acerca de si es preferible ser o no ser, poseer o no existencia. Centrémonos en este último. Hamlet se plantea: «Ser o no ser, esa es la cuestión»... y a partir de ahí, pondera los pros y contras de cada uno de los términos opuestos. ¿Es preferible —se pregunta— «sufrir los dardos de la insultante Fortuna», siendo, «o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas», no siendo, procurándose el reposo con un simple estilete?... Pero el temor de un algo desconocido después de la muerte acon-

seja continuar con paciencia en el ser. Subyacente al soliloquio de Hamlet se encuentra la condición contingente del ser del hombre. En efecto, anterior a la preferencia de ser o no ser se encuentra la posibilidad de no ser inherente al ser del hombre. No se trata aquí de una precedencia temporal, sino de una anterioridad constitutiva. Hamlet únicamente puede plantearse perecer y no ser desde la contingencia de su ser. «Ser o no ser» es un planteamiento exclusivo de seres contingentes e inteligentes a la vez. La contingencia o posibilidad de no ser inherente al ser del hombre da vida, por lo tanto, al Hamlet dubitativo. ¿Qué decir del Hamlet irresoluto?, ¿qué realidad encarna esta otra faceta del personaje? Recordamos que Hamlet recibe la misión de poner en orden un mundo desquiciado vengando el asesinato de su padre. Pero no se decide a cumplir el mandato del espectro, matando a Claudio, aun cuando ya tiene la certeza absoluta de que éste asesinó a su padre. La determinación de hacerlo es firme; sin embargo, el tiempo pasa sin que llegue a consumir su misión. La irresolución de Hamlet se sitúa en el ámbito de la voluntad. Es un fenómeno del querer, en este caso del no querer, consecuencia de la contingencia o posibilidad de no ser en el ámbito volitivo que establece la libertad del hombre. Ella explica en último término que el hombre pueda no alcanzar aquello que está a su alcance, independientemente de las imposiciones circunstanciales del porvenir; es decir, de aquello que puede sobrevenirle y escapa al dominio de su voluntad. Los dos pasajes que hemos considerado –la oda al hombre y el soliloquio de Hamlet– manifiestan una profunda intuición común a sus dos autores. Ambos expresan como nadie lo que todo el mundo ha sentido: la contingencia del hombre, y lo hacen a través de algunos indicios de este fenómeno.

Sófocles personifica en el hado una fuerza sobrehumana responsable de aquello que nos sobreviene sin que podamos evitarlo. Una fuerza de la que el hombre, capaz por otra parte de tantas y tan admirables cosas, no puede zafarse, precisamente por su calidad de sobre-humana. El hado se convierte así en uno más de los *dramatis personæ*, y representa a las catástrofes humanas. Pero no a todas; sólo a las que acaecen independientemente de la voluntad del hombre y lo aplastan. En definitiva, el hado es la puesta en escena de la casualidad adversa y de aquellas otras circunstancias supra-individuales que tienen poder para aniquilar la vida del individuo (12). Su ca-

(12) Cuando hablamos aquí de la vida del hombre, no sólo nos referimos al estrato biológico, sino también al suprasensible, donde tiene lugar la vida del espíritu: ilusiones, proyec-

rácter supra-humano no quiere sino decir que se sitúa más allá del dominio de la voluntad humana, que nada puede hacer para evitar sus efectos, y más allá del humano desear; es decir, que se trata de acontecimientos que suceden con independencia de que sean o no anhelados por quien los sufre. El hado es, en definitiva, personificación de la contingencia de la circunstancia humana, entendiendo por esta última, el elemento impuesto —no elegido— que acompaña la vida humana, la de cada cual, queramos o no. Pero hay otras catástrofes humanas que no proceden de la circunstancia impuesta. En rigor no se trata de catástrofes, pues reservamos este término para aquellas que proceden del exterior del hombre, sino de tragedias o matices trágicos, en cuya génesis interviene el querer humano; es decir, la voluntad. Estas otras proceden, en último término, de la contingencia que establece la libertad; es decir, de la posibilidad de no llegar a ser inherente a toda creación de la voluntad humana. Las catástrofes humanas y la humana posibilidad inherente al libre albedrío de deslizarse en pos del descalabro, son indicios de contingencia que no pasan inadvertidos a los ojos de Sófocles. Como tampoco se oculta a la penetrante mirada de Shakespeare, inigualable retratista del alma, la condición contingente que da vida al Hamlet dubitativo y al Hamlet irresoluto. La duda y la irresolución son inequívocos vestigios de contingencia.

LA TRAGEDIA COMO MOSTRACIÓN DE LA CONTINGENCIA

Max Scheler inicia su ensayo sobre lo trágico con una interesante reflexión acerca del «lugar» que ocupa en el universo (13). Afirma que el discurso trágico no se confunde necesariamente con aquello que conocemos con el nombre de género trágico. Ciertamente, el estudio del arte aporta una luz estimable al conocimiento de lo trágico; sin embargo, el fenómeno de lo trágico no se esclarece en primer lugar por la vía del arte. El tema que inspira la obra trágica ha de contener en sí ese sombrío elemento. De igual modo, para juzgar la autenticidad de una tragedia es necesario tener una idea

tos... Recordemos, por otra parte, que Aristóteles deja constancia en la *Poética* de cómo las catástrofes humanas tienen mayor virtualidad catártica cuando parecen ordenadas por una voluntad superior.

(13) Cf. M. Scheler, «Le phénomène du tragique», trad. M. Dupuy, en *Mort et Survie*, Aubier, Paris, 1952. Este ensayo figura en el primer volumen de la obra *Du Renversement des valeurs*, editada en 1915 y reeditada en 1919. Versión original: *Vom Umsturz der Werte*, Francke, Berna, 1919, 1955.

previa, tan clara como sea posible, del fenómeno en sí. Puede incluso dudarse que sea un fenómeno esencialmente estético... Anterior a cualquier verificación artística, el fenómeno de lo trágico es para Scheler un elemento esencial del universo mismo. Ello es exacto siempre que no olvidemos que para comprender el fenómeno de lo trágico en todo su alcance y ubicarlo correctamente es necesario desgranarlo en los diversos aspectos que confluyen en él. En primer lugar, se trata de un fenómeno humano, genuinamente humano. No podemos hablar de tragedia sin la luz de una conciencia que permita asistir indefinidamente a la situación infortunada en que uno se halla. Lo trágico requiere, pues, lucidez en la situación calificada como tal. Se cuenta que, después de la partida de caza en el curso de la cual el rey Midas había capturado a Sileno, aquel le interrogó y le preguntó qué es lo mejor para el hombre; la cosa preferible a todas las demás cosas. Éste, no queriendo responder, guardaba un silencio obstinado. Cuando al final, mal que bien y poniendo en obra toda su destreza, Midas le forzó a decirle cualquier cosa, Sileno, así obligado, respondió: «Criaturas efímeras, cuyo destino está sujeto a tantas penas y cuya fortuna es tan desdichada, ¿por qué me obligais a deciros aquello que más os valiera no conocer? Porque la vida menos afligida es aquella que transcurre en la ignorancia de sus propios males...» (14). En efecto, la conciencia de la situación es *conditio sine qua non* de lo trágico.

En el desenlace de *La tragedia de Macbeth*, mientras en el bosque de Birnam se prepara el asedio de Dunsinane, Macbeth recibe la noticia de la muerte de Lady Macbeth y toma plena conciencia del absurdo oculto bajo su frenética ambición, que ha ceñido sobre él una corona estéril y sembrado la destrucción en Escocia. El sinsentido que cruelmente se presenta desnudo ante él arranca de sus labios estos soberbios versos: «¡Extínguete, extínguete, fugaz antorcha!... La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!...» (15). Estas palabras condensan la quintaesencia de la tragedia de Macbeth: asistir con plena lucidez al infecundo sinsentido en que ha desembocado su ambición.

(14) Cf. Plutarque, *Consolation à Apollonios Œuvres morales*, Les Belles Lettres, París, 1985, vol. II, pág. 73. La traducción es nuestra.

(15) Traducción de L. Astrana Marín en W. Shakespeare, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1988, 16 ed., vol. II, pág. 540. En el original:

Es claro que mientras la luz de la conciencia esté extinguida, no podemos hablar propiamente de tragedia. Lo trágico se encuentra vinculado al espíritu (*nous*). La conciencia de la situación catastrófica nos aparece, pues, como un elemento constitutivo de lo trágico.

Junto a él encontramos otros elementos sin los cuales, en rigor, no se da la tragedia. Entre ellos se cuentan las catástrofes humanas, que son constantes en todo lugar y en todo tiempo; y la desesperanza. Podemos considerar un cuarto elemento que, si bien en nuestra opinión no constituye una condición necesaria de lo trágico en sí, pertenece a la esencia de la tragedia ática (16). Nos referimos al sentimiento de que estas catástrofes se deben a potencias sobrehumanas que se esconden en un misterio ininteligible,

«Out, out brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing».

(*Macbeth*, V, v, 23-28)

Penguin Books, 1967, pág. 132.

(16) El pensamiento occidental acerca de la esencia de la tragedia griega fue inaugurado por Hegel, basándose en la autonomía de dos principios, que entran en colisión por defender derechos igualmente justos. Hegel vio en *Antígona* el prototipo de la tragedia. «El amor a la familia —escribe en las *Lecciones sobre la Filosofía de la Religión*—, lo santo, lo íntimo, el círculo del sentimiento, que se define como ley de los dioses de ultratumba, entra en colisión con la ley del Estado. Creonte no es un tirano, sino que representa algo, que es asimismo un poder moral. Creonte afirma que debe garantizarse la ley del Estado, la autoridad del Gobierno. A la trasgresión debe seguir el castigo. Cada una de estas dos ideas se justifican sólo parcialmente. El sentido de la justicia eterna consiste en que ambas perspectivas son injustas, por ser igualmente parciales, pero las dos son justas. Una y otra es reconocida y aceptada en el proceso puro de la justicia; en tal proceso tienen ambas su propia validez, una validez equilibrada» (Citado por A. Ortega, «Antígona drama de la resistencia» en *Homenaje a Zubiri*, Editorial Monea y Crédito, Madrid, 1970, vol. II, pág. 406).

Esta visión hegeliana de una Antígona y un Creonte que encarnan el conflicto entre dos posiciones igualmente justas, ha tenido y aún tiene enorme influencia en el pensamiento europeo, hasta el punto de haberse convertido —con distintas variaciones— en algo casi incuestionable. A. Ortega piensa sin embargo, que el desenlace del drama otorga superioridad al derecho de Antígona frente al de Creonte. «Los dioses —afirma— dan la razón a Antígona muerta, mientras Creonte, castigado en el suicidio de su propia mujer e hijo, aparece al final del drama como un hombre psicológicamente derrotado, condenado a la vida, consciente de su culpa» (Cf. op. cit., pág. 407). Antígona obedece a la ley no escrita, imperecedera, divina; mientras que Creonte ejecuta la ley positiva cuya promulgación está condicionada por la circunstancia concreta. Así considerado, *Antígona* es el drama de la oposición al poder político por fidelidad al derecho inalienable de los hombres, representado en este caso por la piedad que obliga a dar

cuyo sentido en vano intentamos alcanzar. En opinión de Festugière (17), este elemento, que tan sólo existe en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, constituye —junto a las catástrofes humanas— la esencia del sentido trágico de la vida. Sin embargo, lo que es válido referido a un momento histórico de la literatura (la tragedia griega), no lo es, en nuestra opinión, referido a lo trágico en sí, anterior a cualquier verificación artística. Hemos de diferenciar el ámbito de la teoría del arte del de la teoría de lo trágico, ya que, según hemos visto, el fenómeno de lo trágico puede que sea anterior al género trágico, e incluso podemos dudar que se trate de un fenómeno esencialmente estético. Que las catástrofes que el hombre sufre se deban a potencias sobrenaturales no es condición necesaria de lo trágico. Más arriba hemos considerado cómo el hado —personificación de las fuerzas externas que superan el dominio humano— es, en definitiva, el nombre que la mentalidad arcaica y mitológica atribuye a nuestra condición contingente. Ahora bien, debidas a potencias sobrenaturales o a circunstancias externas capaces de vulnerar nuestro ser contingente, las catástrofes humanas poseen idéntica virtualidad trágica; es decir, igual capacidad de destrucción. Por otra parte, si consideramos que estas catástrofes se deben a la condición contingente del hombre, ya no se esconden en el misterio ininteligible y no por ello son, si podemos hablar así, menos trágicas.

Como una hoja arrollada por la violenta corriente de un río, en la tragedia antigua, el héroe se siente arrastrado por una fuerza superior, de origen sobrenatural, que le domina. En la tragedia moderna, también el hombre experimenta una potencia superior, algo que excede su individualidad; pero que no es de orden sobrenatural. La actitud del héroe frente a las realidades del entorno puede suponer la entrega a un proceso de destrucción, que conduce casi inexorablemente a la oscuridad de la tragedia. Y este proceso humano supera, sin embargo, la individualidad de quien lo sufre. Se trata de un conjunto de fases concatenadas que se suceden conforme a la necesidad intrínseca que las articula. En efecto, básicamente existen dos mo-

sepultura a los muertos. Esta interpretación del drama sofocleo es igualmente válida para todo individuo que, en defensa de sus principios, se enfrenta a una circunstancia impuesta y adversa hasta el sacrificio.

Más allá de Antígona y de Creonte, el conflicto que enfrenta a los individuos es un conflicto entre ámbitos: el ámbito de la piedad y el de la circunstancia política. Un conflicto y, como tal, un claro indicio de contingencia, que aplasta en su lucha al individuo.

(17) Cf. *De l'essence de la tragédie grecque*, Aubier-Montaigne, París, 1969.

dos contrapuestos de relacionarse el hombre con el mundo que responden a dos actitudes opuestas: la actitud de dominio y la actitud de respeto. Aquella sólo considera las realidades que pueblan el universo humano como medios para conseguir sus fines. Ésta admira en el mundo las posibilidades de ser-con y el mutuo enriquecimiento que el encuentro otorga a ambos términos de la relación. El hombre que polariza su existencia en torno al ideal de dominio recorre, tal vez sin saberlo, el camino de la destrucción. Sus pasos no hacen sino seguir una ruta preestablecida. Su actitud le incapacita para establecer fecundas relaciones con las realidades —de todo orden— que salen a su encuentro. La apertura fundamental del hombre al mundo, que es condición de posibilidad de la excelencia humana, también lo es de la tragedia. Aquí el hombre sale de sí para alienarse en lo otro. Esta alienación es un proceso y, como tal, un conjunto de fases sucesivas. A la *fascinación* primera que produce el dominio sigue el pesar causado por el *desengaño*, la pesadumbre de la *tristeza* y la *angustia*, la *desesperación*, la *amargura* y, finalmente, la *destrucción*. Estos estados se suceden necesariamente según la necesidad interna que rige el proceso. No se trata de una necesidad extrínseca; es decir, no es que el hombre sea precipitado en él por una fuerza extraña y superior, sino que una vez que se entrega a él, recorre implacablemente sus pasos. En este sentido, podemos afirmar que nos encontramos ante un proceso fatal que es trágico en tanto que, al no extinguir la luz de la conciencia, permite asistir inerte a la ruina espiritual en que uno se halla. Y esto es así, precisamente, porque supone una traición a nuestra vocación ontológica que nos propone, lejos de centrarnos en nosotros mismos, descentrarnos, policentrarnos en las realidades valiosas de nuestro entorno. Sólo la experiencia del encuentro puede salvar al hombre de la tragedia que amenaza continuamente su existencia.

En ambos casos —fuerza sobrenatural y proceso de destrucción— hay algo común: una potencia supra-individual. Pero el hombre de la Modernidad advierte que no se halla ante un destino ciego y caprichoso, sino frente a los procesos fundamentales que rigen la vida humana de acuerdo a una lógica interna de la que, una vez en ella, no puede escapar. De este modo advertimos cómo la necesidad deja de ser una necesidad extrínseca y extraña al hombre para convertirse en una necesidad intrínseca de origen netamente humano. El paralelismo entre destino y destrucción puede suscitar confusión entre ambos. Sin embargo, la diferencia es contundente como se refleja en la visión optimista de un trágico español contemporáneo, Buero Vallejo, o del mismo Shakespeare. Buero afirma: «La tragedia no es pesimista. La

tragedia no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión el destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino» (18). Cuestión diferente es la del sentido. La afirmación de Festugière: «el miserable insecto humano se siente aplastado bajo el peso de una fatalidad despiadada de la que intenta en vano alcanzar el sentido» (19), es válida aun cuando la catástrofe no proceda de una fatalidad ininteligible, sino de fuerzas sobrehumanas —externas o internas— completamente comprensibles; e incluye una valiosa intuición: el profundo sinsentido de un mundo cerrado en su contingencia... Sobre ello volveremos más adelante.

La desesperanza es otro elemento constitutivo de lo trágico. Al igual que la lucidez de la conciencia, pertenece al espíritu, puesto que se trata, primeramente, de un estado de ánimo. Aquel en que se ha desvanecido la esperanza o posibilidad de alcanzar lo que deseamos. La tragedia es, al fin, la lucidez de la conciencia ante una situación irreversible en la que no cabe esperanza.

Por último, entre los elementos constitutivos de lo trágico, encontramos las catástrofes humanas. La catástrofe, a diferencia de la conciencia y de la desesperanza, es el elemento objetivo de la tragedia; es decir, no hace referencia, como los anteriores, a la conciencia o al ánimo del sujeto paciente, sino a la situación infortunada en que éste se halla. Dentro de la denominación general de suceso infausto, podemos distinguir dos categorías trágicas: la catástrofe propiamente dicha y lo trágico de la libertad. La distinción se establece por referencia a la génesis o procedencia de la situación desventurada. En efecto, ésta puede proceder del exterior, de la circunstancia impuesta, ajena al querer; o del interior, del humano querer, de la voluntad (20). Tan trágico como el suceso cósmico capaz de aniquilar la vida

(18) Citado por A. López Quintás, *Análisis literario y formación humanística*, Escuela española, Madrid, 1986, págs. 121-122.

(19) Cf. *La esencia de la tragedia griega*. Versión española de M. Morey, Ariel, Barcelona, 1986, pág. 15.

(20) Que la tragedia pueda proceder de la voluntad no quiere decir que el héroe conozca las consecuencias de sus actos. De hecho, las más de las veces sucede que éste actúa con ignorancia parcial acerca de las terribles pero ciertas consecuencias de su acción; lo cual, como ya señaló Aristóteles, constituye un *yerro trágico*. Cf., Poét. 53a8-10 y 53a16, *Et. Nicom.* 6. 48a3-4 y *Ret. a Alej.* 5, 27a34.

del hombre, sus proyectos e ilusiones, es la humana capacidad de malograr las espléndidas posibilidades de ser inherentes a la libertad creadora. Esta distinción se corresponde plenamente con la clasificación tradicional de la crítica anglosajona, que diferencia entre *Tragedy of Fate* y *Tragedy of Character*, de acuerdo con el carácter pasivo o activo del héroe respecto al desenlace infortunado. Una y otra revelan una misma realidad: la contingencia. Ahora bien, la contingencia es algo que pertenece al ámbito del ser del hombre y del mundo y, por lo tanto, es anterior a esa segunda naturaleza que es el arte. Lo trágico se nos muestra de este modo como un fenómeno metafísico y antropológico. Metafísico en cuanto consideramos la contingencia en sí; y antropológico en tanto advertimos la recíproca relación del hombre –ser contingente– con un mundo contingente. Y es precisamente en la realidad personal del hombre en relación con el mundo en torno donde se hace patente el significado de lo trágico. En este sentido podemos afirmar con Scheler que el fenómeno de lo trágico es un elemento esencial del universo mismo, anterior a su presencia en el arte.

OTRAS REFLEXIONES SOBRE LO TRÁGICO

En la intimidad descubrimos una y otra vez diversos contrastes que nos hablan del carácter contingente, arriesgado, de nuestro ser: el dualismo agonal que, según el orfismo, explica la lucha entre ese ángel y esa bestia de que estamos hechos; la elevación filosófica que Platón hace de esta misma experiencia de desgarramiento; la Oda al hombre de Sófocles en *Antígona*, que canta al hombre con soluciones para todo y que, sin embargo, no podrá evadirse del Hades; la tribulación de Pablo de Tarso... El hombre sabe que es un ser contingente. Ni nuestra existencia ni los acontecimientos –pequeños y grandes– que configuran la vida tienen lugar de manera forzosa y precisa. Así es y nada podemos hacer para que no lo sea. En cambio, sí que podemos imaginar y, por consiguiente, desear que las cosas fuesen de otro modo. Es decir, somos capaces de concebir lo que no somos. Esta paradoja entre la existencia y la imaginación humanas se encuentra en la base del fenómeno de lo trágico. La tragedia es una manifestación de elevación extraordinaria y violenta del drama –acontecimiento cotidiano de la vida real capaz de interesar y conmover vivamente– que el hombre vive entre aquello que es y aquello otro que no es; entre lo que puede y lo que no puede; entre lo que está a su alcance y, sin embargo, puede no alcanzar; entre lo que puede suceder y no suceder... El sujeto trágico, el objeto de la tragedia, es

el hombre capaz de olvidar que es una realidad concreta y finita. El hombre que, por un momento, no quiere saber qué es y cómo es, despegado de la contingencia en un esfuerzo ficticio; pero obligado a recordar lo que es. Se impone el contraste que es fundamento del tragicismo. El contraste que acentúa la condición contingente del hombre, precisamente por su capacidad de imaginar y anhelar lo que no es.

El contraste que instaura la contingencia puede ser y, de hecho, ha sido y es sentido, vivido, trágicamente. Nos encontramos entonces ante el *sentimiento trágico de la vida*. Tal es el título de la conocida obra de don Miguel de Unamuno, a quien se cuenta entre los pensadores trágicos. Es interesante reparar en que, para Unamuno, el sentimiento trágico de la vida es, primeramente, eso: un sentimiento. «Hay algo —escribe— que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del Universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente. Y ese sentimiento, más que brotar de ideas, las determina, aun cuando luego, claro está, esas ideas reaccionan sobre él, corroborándolo» (21). Este carácter marcadamente afectivo del tragicismo posee, sin embargo, profundas raíces antropológicas.

En efecto, según señala López Quintás, a través de la «urdimbre afectiva» (Rof Carballo) entre la madre y el hijo, «surge en el hombre el sentimiento originario de confianza básica en la realidad, de acogimiento del entorno como lugar de instalación. El hombre se siente ambitalizado, acogido en orden al troquelamiento de todo su ser, desde el aspecto biológico hasta la manifestación más elevada de la personalidad. Como el estado normal del ser humano es el de ambitalización, si a lo largo de la vida el hombre se desambitaliza provoca con ello una situación de ruptura.

De estos dos estados contrapuestos —ambitalización y desarraigo— se derivan dos actitudes polarmente diversas: 1) la actitud de aceptación de la realidad como campo de posibilidades de todo orden y —consiguientemente— lugar de amparo; 2) la actitud de repulsa de la realidad, que es vista como un entorno extraño, hosco, hostil» (22). La primera implica un sustrato afectivo positivo, que es fundamento del optimismo; la segunda, uno negativo, que origina el pesimismo.

(21) Cf. *Del sentimiento trágico de la vida*, Aguilar, Madrid, 1987, pág. 22.

(22) Cf. *Estética de la creatividad*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987, pág. 167.

Si analizamos, por ejemplo, la relación característica de una y otra actitud respecto a la duración, observamos que, en el hombre ambitalizado, dicha relación es ocasión de un encuentro que instaura una vivencia positiva del tiempo como «durée creatrice» (Bergson). Por su parte, la actitud de desarraigo, recelosa de todo, no lo es menos del tiempo, que vive negativamente como «durée destructrice» (Ricoeur). El hombre que reflexiona acerca de la duración descubre en ella un indicio, quizá el más diáfano, de contingencia. Respecto de ella, de la misma manera que hemos visto a propósito del tiempo, la actitud propia del hombre ambitalizado implica un sustrato afectivo positivo, que le hace mirar de forma optimista el riesgo que pertenece al ser del hombre; mientras que aquella actitud de desarraigo no puede sino reparar en el abismo que acompaña al vivir humano. El hombre se construye por vía de encuentro, y se destruye por vía de ruptura. Esta vía de ruptura que origina la actitud de desarraigo es trágica, y constituye el fundamento antropológico del tragicismo o de lo que, «a falta de otro nombre», Unamuno llama «el sentimiento trágico de la vida». Así, pues, el carácter emocional que Unamuno atribuye a lo trágico y que, según él mismo reconoce, es anterior a la reflexión filosófica, queda sólidamente enraizado en una concepción de la realidad personal (Antropología) y en una teoría de la realidad (Metafísica) que muestra cabalmente el fundamento antropológico del sentimiento trágico de la vida. En su obra homónima, Unamuno afirma que éste «unas veces puede provenir de una enfermedad adventicia, de una dispepsia, verbigracia; pero otras veces es constitucional» (23). Sin embargo, pensamos que, en rigor, proviene del estado de desarraigo en cuanto a la relación hombre-mundo, como queda dicho.

Hay que aceptar la humanidad tal como es. Su parte más exquisita, la que piensa, si está disconforme, lleva implícito el germen de la tragedia. Lo trágico no es tanto el destino cuanto rebelarse contra él: la inútil rebelión contra la contingencia (24). Pero, ¿acaso cabe otra actitud? No sabemos si otra actitud es posible o natural, o naturalmente posible; pero la hay: «Aunque me diera la muerte, esperaré en Él» (Iob 13,15). En el pueblo hebreo encontramos un ejemplo de sumisión esperanzada al destino: el libro de Job;

(23) Cf. *op. cit.*, pág. 22.

(24) Albert Camus advirtió con claridad la tragedia que supone la rebelión contra el destino. En *Calígula* realiza un profundo planteamiento acerca de la tragedia del hombre que se rebela contra su condición mortal. Digámoslo una vez más, contra la contingencia.

si bien, como señala Steiner, «la tragedia es extraña a la visión judaica del mundo. Se cita siempre el libro de Job como un ejemplo de visión trágica, pero esta oscura leyenda se sitúa al margen del judaísmo» (25). Claro que, en el pensamiento judeo-cristiano, el mundo no está cerrado en sí mismo, en su contingencia; sino que, por la Revelación, el mundo se ha abierto, y el hombre puede apelar constante y directamente desde el curso de los acontecimientos al sentido oculto de los designios divinos. Incluso lo peor está en manos de la Providencia (26). Este rescoldo de optimismo, de esperanza, es intuido por algunos autores trágicos. Arthur Miller piensa que la tragedia no tiene por qué ser pesimista, y Antonio Buero Vallejo escribe —por ejemplo— que «incluso en las tragedias clásicas más cerradas y canónicas, siempre late una esperanza en el hombre; una esperanza que debe ser transmitida al espectador por la vía indirecta de lo estético» (27).

LA TRAGEDIA COMO OBRA DE ARTE

Sucintamente, literatura, según el Diccionario de la Lengua española, es «el arte bello que emplea como instrumento la palabra». La consideración estética del hecho literario (arte bello) establece una distinción más o menos rigurosa entre la literatura y otras disciplinas no artísticas que también utilizan el lenguaje como medio de expresión. En efecto, la literatura es resultado de una voluntad de creación artística. Por su parte, el uso de la palabra que distingue la literatura de las demás artes (pintura, arquitectura, escultura...) la asemeja a otros lenguajes no artísticos. Independientemente de la consideración estética de la literatura, la teoría literaria ha señalado la condición connotativa del lenguaje propio de la obra literaria como característica distintiva de la misma. Frente a la simple comunicación habitual o al lenguaje denotativo del discurso científico, Wellek y Warren destacan que, más allá de la mera intención comunicativa o de la correspondencia re-

(25) Cf. *La mort de la tragédie*, Les éditions du Seuil, Paris, 1965, pág. 7.

(26) Esta visión abierta del mundo a través de la Revelación y, concretamente, de la Encarnación de Cristo, es explicada por Romano Guardini en un ensayo acerca de lo trágico incluido en su obra *Freiheit, Gnade, Schicksal*, Kösel, Munich, 1949; versión francesa en Éditions du Seuil. Lo trágico es, para Guardini, el callejón sin salida del destino en un mundo cerrado en sí mismo, de suerte que el hombre no pueda apelar a ninguna otra instancia. Sin embargo, este carácter cerrado deja de existir en Cristo; Él es la vía de Dios hacia el hombre y de éste hacia Dios. Cf. op. cit., págs. 230 ss.

(27) Cf. «Un restaurador de la tragedia moderna» en *ABC*, 20-XII-1988, pág. 52.

cíproca entre signo y cosa designada, el lenguaje literario «expresa el tono y la actitud del que habla o escribe, y no se conforma con enunciar y expresar lo que dice, sino que pretende también influir en la actitud del lector, persuadirle y, en última instancia, hacerle cambiar» (28). El carácter connotativo del lenguaje literario, más que una declaración de intenciones, supone una virtualidad práctica de la literatura que requiere ser debidamente explicada. La teoría de la literatura ha de esclarecer cuáles son las condiciones de posibilidad de los efectos prácticos de la obra literaria.

El concepto de praxis, en oposición a teoría, hace referencia a la acción, a la manera de conducir el hombre su vida en el mundo. A diferencia del animal, que se halla reglado por instintos seguros, el hombre tiene responsabilidad, necesidad de elegir. Ante las distintas encrucijadas de la vida, el hombre ha de elaborar proyectos de acción a partir del conocimiento de su realidad y de la realidad en torno, que para él no es medio sino mundo. En esta ineludible y continua necesidad de elaborar respuestas, el conocimiento constituye la herramienta fundamental de la vida humana y la clave de su éxito. De esta manera, la inteligencia de la realidad aparece como exigencia para el desarrollo de la vida en su más completo sentido, desde la vida biológica a la vida del espíritu. Esto supuesto, la literatura, al igual que cualquier otro quehacer del entendimiento, posee virtualidad práctica en la medida en que ofrece al lector claves de interpretación de la realidad hombre-mundo, que le permiten orientar su vida y tomar decisiones acertadas.

Muchos autores consideran la poesía, tomado el vocablo en el amplio sentido de creación literaria, como una forma de conocimiento que, como todas, persigue el descubrimiento de la verdad. Sin embargo, no se trata de una forma de conocimiento científico en sentido estricto, pero sí riguroso. Históricamente, el prestigio adquirido por la ciencia gracias a su deslumbrante verificación práctica a través de la técnica, ha eclipsado, cuando no negado validez al conocimiento propio de las disciplinas humanísticas. En buena medida, los humanistas han contribuido al descrédito de su actividad renunciando a la riqueza insondable de su objeto de estudio por mor de un vano afán de exactitud científica. Este proceso ha desembocado en varias interpretaciones erróneas: una de ellas, que podemos denominar interpretación evolutiva del conocimiento humano, considera las humanidades como

(28) Cf. *La théorie littéraire*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p. 32. La traducción es nuestra.

una etapa precientífica del conocimiento, independientemente del tiempo histórico en que se cultiven. Otra, reduce su razón de ser a mero solaz del entendimiento, negándoles, más o menos explícitamente, la posibilidad de ofrecer un conocimiento válido de la realidad. Hasta nuestros días llega el sentido peyorativo de la poesía como insignificante y pueril ocupación frente a la sensatez y severidad de la ciencia... Urge, por tanto, establecer con precisión cuál es la racionalidad peculiar de la obra de arte en particular y de las humanidades en general. Y ello, en ningún momento por devolver estimación, renombre y buen crédito a artistas y humanistas, sino porque la humanidad continúe beneficiándose de los productos del arte y las letras, que iluminan estratos de realidad ineludibles para un acabado desarrollo de la vida. «Una disciplina cultural presenta carácter racional cuando sus productos poseen una estructura inteligible y revelan alguna vertiente de lo real» (29). La literatura cumple sobradamente estas condiciones; de ahí la virtualidad práctica de sus productos. En efecto, la literatura, a través de los medios formales que la definen, da cuerpo a la realidad suprasensible en la que, según hemos apuntado más arriba, tiene lugar la auténtica instalación del hombre en el mundo. Las obras literarias de calidad, leídas profundamente, proporcionan intuiciones de los hechos humanos que tienen gran validez porque la comprensión y el claro discernimiento de dichos hechos permiten al lector, más allá de satisfacer su intelecto, conducir su vida con buen tino, moverse con soltura en el complicado entramado de las relaciones humanas. No basta, pues, afirmar que la literatura influye en el lector; es menester dar razón de ello. A lo que se nos alcanza, la razón fundamental la constituye el hecho de que la obra literaria ilumina diferentes aspectos de la auténtica circunstancia humana, en la que ha lugar la vida personal; ofreciendo al lector oportunidad de comprender, ceñir y rodear por todas partes, la compleja realidad hombre-mundo y, consiguientemente, elaborar proyectos de acción con sentido; ya que para el hombre, conocer la realidad es premisa indeclinable para desplegar su vida.

Tomemos un ejemplo: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Inspirado en un hecho real ocurrido en el pueblo granadino de Valderrubio, donde una viuda mantenía encerradas a sus hijas solteras a causa del luto que debían guardar por la muerte de su padre, García Lorca

(29) Cf. A. López Quintás, *La experiencia estética y su poder formativo*, Vervo divino, Estella, 1991, pág. 126.

aprovecha una costumbre habitual en la España rural de su época para mostrar cómo el odio y la destrucción anidan en el corazón cuando el mañana esperanzador y gozoso desaparece del horizonte de la vida. La casa de Bernarda Alba es algo más que la puesta en escena de un suceso singular. Llama la atención en esta obra la falta de amor entre los personajes. El afecto, el cariño, la ternura, la comprensión..., en una palabra, el amor, es el gran ausente de la casa y, por lo que se ve, también del pueblo. La imagen de la casa se opone aquí al mundo social –ámbito propio de la relación interpersonal que encuentra en el matrimonio una fecunda proyección futura de la vida (30)–. A través de Bernarda y sus hijas, Lorca pone al lector frente a un hecho genuinamente humano: la esperanza es condición necesaria del amor; y muestra cómo, en este caso, la tiranía del qué dirán, cerrando puertas y ventanas a las nobles aspiraciones de la vida, sume a quien la sufre en una fuerza superior a su voluntad que le domina y arrastra: «Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala –afirma Martirio–, que, sin quererlo yo, a mí misma me ahoga» (31). La obra permite así –por vía negativa– comprender la íntima relación existente entre esperanza y amor. Y esta comprensión ofrece al lector la espléndida posibilidad de desarrollar proyectos de vida personal. Sólo así entendemos que alguien pueda afirmar con pleno sentido que tal o cual libro fue decisivo en su biografía...

LO TRÁGICO Y LA TRAGEDIA

Lo trágico excede a la tragedia como lo cómico excede a la comedia y la realidad que está ahí, frente al artista, excede a su presencia en la forma artística concreta. La presencia de lo trágico en el arte –sea en el teatro trágico, en otros géneros literarios (poesía, novela...), o en otras artes (pintura, arquitectura...) (32)– consiste en que el artista plasma en su obra, consciente

(30) Adviértase que el protagonismo de la casa como presidio, cárcel e infierno, según se la designa en varios momentos de la acción, queda patente ya en el título de la obra, que no es *La familia de...*, ni *El hogar de...*; sino *La casa de...* El poeta juega aquí magistralmente con el doble sentido de la palabra casa –edificio y linaje, hogar– poniendo así el acento trágico en la ausencia de vida familiar que convierte la casa en mero edificio.

(31) Cf. *La casa de Bernarda Alba*, Ediciones Buma, Madrid, 1983, pág. 93.

(32) En el presente trabajo nos ceñimos a la presencia de lo trágico en la literatura y, aún más, en el llamado *género trágico*; no obstante, queremos dejar en él constancia de la intención de ampliar nuestra consideración en un futuro que esperamos posible y próximo, a otros

o inconscientemente, esa sutil pero real trama de relaciones tejida sobre el fundamento de la contingencia. La tragedia es, pues, en último término, manifestación de la contingencia a través de distintas vivencias de la misma y de las actitudes que el hombre adopta ante ella. Si toda teoría intenta por definición dar razón de cuantos hechos singulares abarca, a nuestro juicio la teoría de la tragedia aquí defendida da razón de toda tragedia singular.

ámbitos del quehacer artístico; ya que, al pertenecer lo trágico primera y esencialmente al modo peculiar de relacionarse el hombre con el entorno que establece la contingencia, su presencia es postulable en cualquier manifestación humana, incluso en el mero contemplar el hombre la naturaleza. Pero, sobre ello, volveremos, según queda dicho; claro está, si nuestro ser y nuestra circunstancia contingentes nos lo permiten.



ECONOMÍA

