

POÉTICA TRÁGICA Y PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

TRAGIC POETICS AND CONTEMPORARY THOUGHT

Enrique Herreras
(Universitat de València)

Resumen: *En el presente artículo queremos reflexionar sobre la poética trágica y su repercusión en el pensamiento contemporáneo. Para ello, siguiendo a Szondi, hemos dividido nuestro acercamiento en dos modos de ver “lo trágico”: 1) como fenómeno artístico por el que la tragedia trasmite un modo de conocer; y 2) como pensamiento filosófico. Seguidamente, trataremos de responder si es posible hablar de una “razón trágica” frente a una “razón omnipotente”. La solución a esta cuestión nos alumbrará un concepto más débil, el de “sabiduría trágica”, cuyo objetivo no será rebajar el contenido de una posible razón trágica, sino hallar un modo de describirla de una manera más ecuánime. Porque, según nuestra tesis, el pensamiento trágico no se contrapone a la razón, sino que se muestra como un “saber” que puede aportar un pulso vital, existencial, a dicha razón. La tragedia, en fin, alumbra un modelo de racionalidad de corte integrador.*

Palabras clave: *Razón, tragedia, humano, humano, Szondi, hermenéutica.*

Abstract: *In this paper we want to reflect on tragic poetry and its repercussion on contemporary thought. In order to do so, following Szondi, we approach the concept of “the tragic” in two ways: 1) as an artistic phenomenon by which tragedy conveys a particular knowledge; and 2) as a kind of philosophical thought. Then, we try to find out whether it is possible to conceive a “tragic reason” opposed to an “omnipotent reason”. The solution to this question will bring out a weaker concept: “tragic knowledge”, which intends not to reduce the content of*

a tragic reason but rather to discover how to describe it objectively. The reason, according to our view, is that tragic thought is not opposed to reason, but it appears as a knowledge which can give a vital and existential pulse to the alleged reason. In short, tragedy sheds light on a conciliating model of rationality.

Key words: *reason, tragedy, human, Szondi, hermeneutics.*

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Haciendo caso a Peter Szondi¹, podemos diferenciar la “poética trágica”, que proviene de la famosa percepción de Aristóteles sobre el arte trágico, y la “filosofía de lo trágico”, que comienza con Schelling. Las dos miradas tienen que ver con el pensamiento contemporáneo, pero cada una de ellas se produce desde una perspectiva diferente. En la primera, aunque Aristóteles formula las leyes de la tragedia en referencia a su formalidad, también deja claro que el arte trágico posee un estatus intelectual. No obstante, en esta percepción se está delimitando un modo de conocer artístico que será diferente al filosófico, el que se ha denominado de manera general como “pensamiento trágico”.

Dichas estas consideraciones previas, el objetivo del artículo será exponer estos dos modos de entender el hecho trágico, para dar cuenta finalmente de la posible repercusión que tiene, o debiera tener, la tragedia en el pensamiento contemporáneo, bien provenga de lo que denominamos “poética trágica”, bien de la “filosofía de lo trágico”.

2. LA POÉTICA TRÁGICA

La tragedia surge en Grecia a finales del siglo VI. Antes incluso de que hayan transcurrido cien años, la vena trágica se ha agotado y cuando en el siglo IV Aristóteles emprende en la *Poética*² la tarea de formular su teoría, no comprende ya lo que es el hombre trágico, pero sí su valor intelectual. De alguna manera el estagirita entra en la discusión abierta por Platón sobre la capacidad de la ficción de provocar conocimiento más allá de gustar, emocionar y entretener al espectador.

En efecto, el interés estético aristotélico relativo a la tragedia se contrapone a Platón, para quien si en el teatro griego se representa una acción y vida, esto es contrario a la verdad. La verdad filosófica, se entiende, esa lógica

¹ Peter SZONDI, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.

² ARISTÓTELES, *Poética*, prólogo y traducción de Antonio López Eire, epílogo de James J. Murphy, Madrid, Istmo, 2002.

que admite que, de dos proposiciones contradictorias, si una es verdadera la otra debe ser necesariamente falsa. Esta defensa ante la tragedia se produce, entre otros motivos, porque dicho arte abre otra lógica que establece un corte tajante entre lo verdadero y lo falso, otorgando, de esa manera, un espacio a la ambigüedad, puesto que en las cuestiones que examina, como subraya M. Detienne, no trata de demostrar la absoluta validez de una tesis, sino de construir unos *dissoi lôgoi*, unos discursos dobles que, en su oposición, se combaten sin destruirse, siendo posible que cada una de las dos argumentaciones enemigas dominen una sobre la otra alternativamente como ocurre en parte de la sofística³. Para que haya tragedia, por tanto, el texto debe de significar dos cosas a la vez, y la lógica consiste en jugar sobre dos tableros, un hecho que ha puesto en vilo a la filosofía, ya que ni siquiera Esquilo hace desaparecer los conflictos, por conciliación, o bien por superación de contrarios.

Pero este planteamiento no significa que la tragedia abandone toda posibilidad de conocimiento, sino todo lo contrario, aporta un material especulativo que será redescubierto a lo largo del tiempo. Porque lo primero que nos descubre el género trágico es que el hombre no es un ser que se pueda describir o definir; es un problema, un enigma cuyo sentido jamás se termina de descifrar. Pero esto ya es parte de unas conclusiones, y antes habrá que emprender los caminos pertinentes. Y el mejor camino, el más directo, es el camino indagatorio iniciado por Aristóteles al afirmar que el artista no copia los individuos, sino los universales; copia, por tanto, la realidad veraz y necesaria o, cuanto menos, probable o verosímil; y copiando esa realidad se deleita en un placer intelectual legítimo, intelectual y cognitivo, como el de quien disfruta de la obra trágica confeccionada al comparar lo representado con sus modelos.

La finalidad y causa de todo arte no es sino el deleite de índole fundamentalmente cognitiva o intelectual, y la tragedia, como poesía, posee un alto estatus intelectual y moral. De ese modo, como subraya López Eire,

“Aristóteles se coloca valientemente entre la ciencia (*epistème*) y la experiencia (*empeiría*), entre el saber teórico pleno y el rutinario saber hacer. Se coloca en los dominios de la *téchne* combinando la *empeiría* con la *epistème* [...]. La poesía es más filosófica que la historia, y un poeta expresando una bella metáfora es como un buen filósofo inteligente capaz de ver relaciones entre cosas que al vulgo parecen muy distantes entre sí”⁴.

Estos presupuestos fueron recogidos por Lessing, sobre todo en su obra *La Dramaturgia de Hamburgo*, para darles una nueva vida, ya que, según Lessing, la función del teatro no es mantener la memoria de los hombres ilustres, tarea que corresponde a la historia, sino que, a través de este arte, no tenemos que

³ Marcel DETIENNE, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 121-126.

⁴ Prólogo a *Poética* de Aristóteles, p. 58.

aprender lo que ha hecho este o aquel hombre, sino lo que haría todo hombre provisto de cierto carácter en determinadas circunstancias.

Nótese que Lessing dice que Aristóteles ha comprendido que los personajes de las tragedias son semejantes a los hombres. Así, personajes y espectadores son seres humanos, aunque en el carácter, en la dignidad y en el rango haya diferencias. Por ello, continúa diciendo Lessing, “el temor brota de un sentimiento de humanidad, porque todo hombre está sometido a él y todo el mundo, en virtud de este sentimiento, se conmueve ante el destino adverso de otra persona”⁵.

Abundando en este tema, M. Kommerell señala que Lessing no ve a la tragedia como una forma puramente estética, sino como un efecto sobre el sentimiento humano. Además, este efecto es, para Kommerell, un sentimiento que en la doctrina de los afectos es el único apropiado de todos los sentimientos del yo para transponerse en otra persona: la compasión. Así, “el héroe aparece como sufriente y el espectador como *compadeciente*”⁶.

En conciencia, Lessing da un giro psicológico a los planteamientos de Aristóteles, y, además, le añade un tono moral. Porque no es la compasión y el temor de los personajes lo que es necesario purgar, sino los que afectan a los espectadores. Las pasiones que provoca el efecto de la catarsis se transforman, por tanto, en disposiciones virtuosas. Sin embargo, dicha compasión no tiene nada que ver con admiración. Lessing deja claro que “identificación” no significa admiración, porque el que admira no se mira a sí mismo, y el que compadece, sí; se transforma a sí mismo. La admiración es un afecto que crea distancia; la compasión, uno que la elimina. Para Lessing, según Kommerell, “el arte trágico hace al hombre más humano”⁷. Las pasiones, pues, se convierten en capacidades virtuosas.

Pero la duda señalada al principio sigue abierta, y puede reformularse de la siguiente manera: ¿cómo puede el filósofo de la vida humana encontrar una o varias perspectivas que resulten convincentes como auténtica racionalidad, y adecuada para responder a nuestras inquietudes más profundas? Para responder a esta cuestión, no queremos quedarnos en la manifestación teórica, sino en verificar de modo directo esta tesis a través del estudio de cuatro tragedias: *Agamenón*, de Esquilo⁸; *Edipo Rey* y *Áyax*, de Sófocles⁹, y *Bacantes*, de Eurípides¹⁰.

⁵ Gotthold Ephraim LESSING, *La dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, ADE-Teatro, 2004, p. 413.

⁶ Max KOMMERELL, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid, Visor, 1990, p. 50.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ Para el estudio de la obra de Esquilo, hemos utilizado: *Tragedias*, introducción de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 2006.

⁹ Para el estudio de las obras de Sófocles, hemos utilizado: *Tragedias*, introducción de J. Bergua Cavero, Madrid, Gredos, 2006.

¹⁰ Para el estudio de las obras de Sófocles, hemos utilizado: *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2006.

2.1. *El conflicto interno de Agamenón*

El punto nuclear de la obra *Agamenón*, según Snell, es que es un “modelo” de acción humana concebida como iniciativa de un agente independiente que se enfrenta a sus responsabilidades y agota en su fuero interno los motivos y resortes de su comportamiento¹¹. Sin embargo, también se puede ver que el personaje de Agamenón –como nos hace percibir J. P. Vernant–, en su toma de postura con respecto al sacrificio de su hija Ifigenia, no tiene que elegir entre dos posibilidades, ya que ante él solo se abre una vía; porque si hay voluntad, no es una voluntad autónoma en el sentido kantiano, sino una voluntad ligada por el temor reverencial de lo divino. Un temor que pudiera estar contenido en el ser humano a causa de los poderes sagrados que confieren al hombre la interioridad¹². La cuestión es si el héroe trágico decide por sí mismo, o su drama proviene de estar enfrentado a una necesidad superior que se le impone, que se le dirige. No obstante, aunque esto fuera así, también podemos observar que el personaje se apropia de esa decisión, la hace suya hasta el punto de pensar que es la más razonable. Pero esto tampoco excluye la señalada ambigüedad, porque si el sacrificio de Ifigenia es necesario debido a la fatalidad con que es preso el rey, al mismo tiempo esa muerte no solo es aceptada sino también deseada. Porque, recordemos, el oráculo de Ártemis, transmitido por Calcante, no se impone a Agamenón como un imperativo categórico. No le pide que sacrifique a su hija, sino solamente le previene: si quieres los vientos, es preciso que lo pagues con la sangre de tu hija.

Nussbaum añade una clarificación a la discusión, que creo conveniente destacar y descubrir. Si bien en *Agamenón* los dos compromisos rectores entran en colisión, no se produce una contradicción lógica entre ambos. Agamenón se ve forzado a actuar, a tomar una decisión. Pero su problema, lo que le recuerda el Coro, es que en vez de tener remordimientos por haber sacrificado a su hija, se ha conformado pensando que hizo bien. Esto es, “ha pasado del horror a la complacencia”¹³.

Zeus, es verdad, ha colocado un hombre anteriormente libre de culpa ante una alternativa carente de soluciones. Sin sacrificio, la expedición queda detenida, y se desobedece a un dios, pero el sacrificio es un acto horrible y culpable. Por ello, Agamenón no puede vivir como si nada hubiera pasado, como si hubiera hecho bien. Porque, tras la acción, debiera haber intentado reparar el daño causado, o al menos tener contriciones de lo que ha hecho. Solo si mantuviera esta postura se podría decir que ha aprendido de su terrible decisión, pero, por el contrario, en su acción y modo de pensar simplemente ha huido de la realidad. Para percibir dicha realidad, como nos

¹¹ B. SNELL, *The Discovery of the Mind*, Oxford, Blackwell, 1953, p. 102.

¹² Jean-Pierre VERNANT, “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en J. P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 48.

¹³ Martha NUSSBAUM, *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia la filosofía griega*, Madrid, Antonio Machado, 1995, p. 85.

recuerda Nussbaum, es necesaria la conmoción del sufrimiento trágico¹⁴. Un tipo de saber que se aprende a través de sufrir, ya que esto último es el reconocimiento adecuado de la vida humana. Y no el erróneo optimismo. Porque, en general, nos vendría a decir Esquilo, el pensamiento puramente intelectual no basta para el conocimiento humano.

2.2. *Edipo y el conocimiento discursivo*

“Teniendo este destino (*daímon*) tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso” (v. 1193). Estas declaraciones subrayan que Edipo no representa el papel de agente responsable de su desgracia, sino víctima que sufre la pasión que le es impuesta. No obstante, en él se une causalidad humana e iniciativa divina. Finalmente Edipo descubre lo contrario de lo que creía o parecía ser. Y es evidente que con este desenlace, la obra sofoclea cuestiona, profundamente, las posibilidades mismas del conocer y su supuesta capacidad para proporcionar certeza o felicidad a los hombres. Es un planteamiento que parte de una evidencia compartida, como señala R. Orsi: “Edipo representa la forma humana de buscar, desde la más elemental ignorancia, el conocimiento de la verdad”¹⁵. Lo que ocurre es que, puesto que la contemplación de la verdad es plena, su conocimiento es absoluto e infalible, mientras que el conocimiento humano es tentativo. Por tal motivo, Edipo representa el fracaso del ideal racionalista, y si el personaje sucumbe al final de la obra, también lo hace el optimismo racionalista de la Ilustración ática del siglo V, pero no por razones epistémicas, sino por razones de otro orden: vital. En cierto modo, volviendo a Orsi, la tragedia desencanta el movimiento ilustrado, porque de lo que hay que desconfiar es de la razón, ya que Sófocles socaba una concepción cognitivista.

A consecuencia de lo dicho, podemos ya señalar que uno de los sentidos de la tragedia puede estar en que el mundo se sustrae al control racional: “La estructura racional (o irracional) del mundo es un problema que no puede separarse del problema epistémico de si es posible o no acceder a un conocimiento fiable del mismo”¹⁶. Pero el hecho de que lo menos predecible se vuelva real, simplemente porque era posible, nos advierte del carácter contingente de todos los fenómenos humanos y, con ello, de la imposibilidad de encontrar instrumentos que nos permitan controlar la vida humana de forma segura. Además, la obra muestra, desde perspectiva de Orsi, que las más de las veces, la comprensión solo puede producirse trágicamente, es decir, cuando ya es demasiado tarde. Ni la virtud ni el conocimiento pueden evitar el sufrimiento del hombre.

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Rocío ORSI, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Madrid, México, Plaza y Valdés, 2007, p. 275.

¹⁶ *Ibid.*, p. 321.

Orsi expone esta situación de la siguiente manera: el carácter del héroe se ha fortalecido y ha alcanzado una sabiduría superior por medio de ese sufrimiento que lo distingue del resto de los hombres, pero ninguna de esas interpretaciones eliminan la dimensión puramente negativa, puramente gratuita del sufrimiento humano: “en el fondo, la poetización de la fortaleza heroica no es sino un magro consuelo del que finalmente no queda más remedio que prescindir”¹⁷.

He ahí los efectos irónicos con los que la tragedia se introduce en la sabiduría tradicional de la ciudad, poniéndola en cuestión. Y es, precisamente, este acto el que hace que alcance su máximo significado, tanto en el ámbito existencial, como en el epistemológico.

No nos conformamos con esta conclusión, sino que ante lo señalado, podemos argüir que no es que el conocimiento se haya producido demasiado tarde, sino que se ha producido de alguna manera a raíz de la vivencia en el error. Porque si se acude a la otra obra de Sófocles protagonizada por el mismo personaje, *Edipo en Colono*, podemos observar que, más allá del sufrimiento, el conocimiento es posible, y que la verdad no significa felicidad, sino eso mismo, la verdad. No solo Edipo conoce a partir del error, sino también a partir de desconocer, una actitud que muchas veces tiene que ver con el alejamiento del sufrimiento.

Las tragedias empiezan, pues, a sospechar del pensamiento discursivo. Un pensamiento que ha estado inmerso en la consolidación de la democracia ateniense, a través, sobre todo, del debate que se produce sobre los asuntos que afectan a los ciudadanos, una discusión que se propone en las reuniones públicas creadas por la necesidad de argumentar y contra-argumentar para deliberar y resolver conflictos.

De cualquier manera, los trágicos –esta es nuestra tesis– no restan valor al pensamiento racional, sino que le añaden problemas y conflictos. Edipo, es cierto, se aleja del oráculo por su excesiva confianza en el pensamiento discursivo. Pero cuando descubre su yerro, culpa a los dioses. Con su actitud intenta evitar la realidad por medio de sus recursos racionales. Huye de la ciudad y así puede romper lo marcado por el oráculo. Y cuando Tiresias le previene, él solo busca respuestas racionales, como la sospecha de que tanto Creonte como Tiresias lo único que quieren es derrocarlo. Edipo supedita todo a su razón, la que se supone refleja los hechos, la que se ajusta a ellos. Edipo se muestra como maestro de una nueva forma de conocimiento que tiene su origen en la propia experiencia, un conocimiento (*omnipotente*) que tiende a ser autónomo y a operar de forma independiente de cualquier plano no racional, no discursivo. Pretende cambiar su destino desde una inteligencia activa y creadora, como Prometeo. Sin embargo, el transcurrir de los acontecimientos, como ya se ha señalado, nos llevará a un puerto no esperado

¹⁷ *Ibid.*, p. 323.

por Edipo. La fe excesiva en sus capacidades de intelección y de acción le ha cegado. A pesar de la preeminencia del *lógos*, el héroe se muestra incapaz de contemplar y juzgar los hechos en su conjunto, de percibir la verdad en su sentido más pleno. Con todo, como dice P. Crespo, no parece que Sófocles rechace este modo de pensar, sino que más bien advierte que se precisa también del otro, no discursivo, para ser capaz de contemplar la realidad cambiante en toda su extensión¹⁸.

No queremos decir con esto que habría que volver a estadios ya superados, a un pensamiento "primitivo", sino a la necesidad de recuperar un conocimiento intuitivo, el que no desaparece, o no debiera desaparecer, bajo el sometimiento del discursivo. Porque dentro de esta consideración se encuentra una investigación sobre lo que es el hombre, ya que Edipo se descubre a sí mismo como enigmático, sin punto de engarce, sin esencia definitiva. Su verdadera grandeza consiste en verse como un enigma.

2.3. *Áyax, y el conocimiento intuitivo*

La acción de Áyax se sitúa en los tiempos de la Guerra de Troya. Tetis, la madre de Aquiles, después de la muerte de su hijo, presenta las armas de este al ejército de los aqueos para que se entreguen al más valiente de los griegos, y estos, por mediación de sus jefes, las adjudican a Ulises. Áyax, irritado por la concesión de las armas de Aquiles a Ulises, en un momento de arrebató ha querido matar a los jefes del ejército griego, pero la diosa lo ha enloquecido y en su desvarío ha degollado a los corderos y bueyes¹⁹. Al volver en sí, y conocer lo ocurrido, anuncia su decisión de matarse. A ruegos de Tecmesa, su esposa, parece desistir de su propósito, y tanto ella como el coro de marinos abrigan la esperanza de que todo acabe bien. No ocurre así. Al final, Áyax sale de la tienda, se dirige al borde del mar, y, después de una patética despedida a la vida, se lanza sobre una espada que previamente había clavado en tierra y muere.

A partir de esta trama, se produce una disyuntiva entre el razonamiento intuitivo y el discursivo y que se evidencia con la siguiente pregunta: ¿cómo exponer con las palabras lo indecible? Como dice P. Crespo, Tecmesa no ha encontrado las palabras precisas para transmitir no solo los hechos, sino también cómo ella siente esos hechos²⁰. Ha intentado armonizar el conocimiento intuitivo y el discursivo. Lo cual no sirve al Corifeo, ya que este le insiste en que necesita que cuente con palabras más adecuadas lo que ha ocurrido,

¹⁸ Patricia CRESPO, "Los personajes femeninos en la tragedia de Esquilo: entre la acción y la pasión", en F. DI MARTINO y C. MORENILLA (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari-Valencia, Levante Editori-Universitat de València, 2004, p. 157

¹⁹ Por ello hay quien considera a este personaje como el primer Quijote de la historia.

²⁰ Patricia CRESPO, *op.cit.*, p. 161.

necesita la vía discursiva, que refiera lo ocurrido de forma más clara. No lo consigue. Tendrán que ser las propias palabras de Áyax las que tranquilicen al coro. Pero el coro desconoce algo que sí conoce Tecmesa, o que *intuye* en todo momento, es decir, que algo horrible e irreparable va a suceder. El coro acepta como verídicas las palabras de Áyax y la firmeza de su decisión, la de vivir, y sobreponerse a los hechos. Con todo, a Tecmesa, las palabras de Áyax no le bastan, porque sabe, entrevé, que Áyax no va hacer lo que dice. Lo no dicho, lo no expresado es la realidad, algo solo inteligible mediante la intuición. De ahí que Tecmesa dé muestras inequívocas de un conocimiento profundo de las cosas, de una capacidad notable en el enjuiciamiento de la situación en que se hallan, así como de las más probables consecuencias que de ello se puede derivar. Un mundo intuitivo que es ininteligible para el coro.

Áyax ha intentado con las palabras demostrar que había desistido de sus propósitos, pero interiormente tenía muy claro lo que iba a hacer. Por tanto el *lógos*, las palabras, no solo pueden utilizarse en exceso, como hace Edipo, sino también ocultar la verdad, o bien, inducir al error. El suicidio final de Áyax en la playa ya lo *intuía* Tecmesa. El Coro lo reconoce: “Pero yo, sordo a todo, sin enterarme de nada, me despreocupé” (v. 911).

2.4. *Las Bacantes y los dos lados de la razón*

Como dice Vernant²¹, la riqueza de la complejidad de las *Bacantes*, la densidad del texto, hacen de él un documento incomparable para explicar lo que pudo ser, en los rasgos singulares, la experiencia religiosa de los fieles del dios que, más que ningún otro, asume en el panteón griego las formas de divinidad con máscara. Esta consideración de máscara nos permite continuar el tema relacionado con la doble manera de percibir que suele acompañar al género trágico. En concreto, la visión tradicional de esta obra póstuma de Eurípides se ha caracterizada por el conflicto entre racionalismo e irracionalismo. Por un lado, el racionalismo de los sofistas, su maestría en el arte de argumentar, y su negación de lo invisible; por otro una experiencia religiosa que deja lugar a las pulsaciones de lo irracional.

Esta dialéctica se produce a través del choque entre dos personajes, Dionisos y Penteo. Por un lado, Eurípides rescata la religión dionisiaca frente a la mucho más descarnada representada por los dioses del Olimpo. Dionisos es el portador de un evangelio de gozo, quien invita con su actitud a una agreste felicidad, a una forma religiosa de vivir (en el sentido dionisiaco) y colisiona con la legalidad y racionalismo de Penteo, el tirano de la tragedia. No obstante, aunque esta dicotomía esté clara, también los propios personajes tienen más capas de las aparentes, porque Eurípides persigue cierta ambigüedad en la obra. Dionisos, es cierto, es la réplica emocional a la actitud descreída

²¹ Jean-Pierre VERNANT, “El Dionisos enmascarado de las Bacantes de Eurípides”, en J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, 2002, p. 223.

del señalado tirano. Pero, también, su espíritu, representado sobre todo por mujeres, amenaza con su éxtasis y júbilo las civilizadas normas de la cordura, llegando a asesinar al propio Penteo mediante un engaño.

Si el imperio dionisiaco conduce a la enajenación y a la crueldad de los personajes, no es menos evidente que las bacantes suben al monte Citerión en busca de libertad. Además, Dionisos se revela ocultándose, se hace ver disimuladamente ante las miradas de aquellos que creen solamente en lo que ven, o como el propio Penteo dice: “al menos a mis ojos no está visible” (v. 501). Así, pues, la máscara es uno de los medios para expresar la ausencia en la presencia. Dionisos, en fin, es doble, masculino y femenino, joven y viejo, lejano y próximo, salvaje y civilizado, terrible en extremo, infinitamente dulce. Por otro lado, el racionalista Penteo es castigado como sacrílego *voyeur* que trata de violar los misterios sacros, y es un héroe trágico que expía las culpas de su propia desmesura, de la *hybris* tiránica que le arrastra a su destrucción. Además, paga con el descuartizamiento la transgresión de una norma religiosa, al posicionarse contra una divinidad que, en su tremendo poder, se revela como procurador de libertad y alegría.

Por esta senda va Dobbs²², quien nos advierte sobre la ambivalencia de Dionisos, el dios del entusiasmo y la embriaguez vital, y, al mismo tiempo, el demonio del aniquilamiento y la locura. También García Gual, ya que, en su estudio preliminar de la obra²³, califica la obra de ambigua, al observar que si es evidente la grandeza de Dionisos, no lo es tanto que esta divinidad, que depara gozos entusiastas a sus fieles, finalmente se muestra cruel con quienes lo niegan, como hace con Penteo. Pero Eurípides –opinamos– más que proponer el predominio de la parte dionisiaca, lo que nos evidencia es su ineludible existencia, su gran poder siempre latente. Ello es consecuente con el sentido general de su obra, al reconocer la incapacidad del hombre para enfrentarse con su limitada razón contra lo divino. O, yendo más allá, la razón humana no puede obviar todo lo instintivo, lo vital que no solo es parte de dicha razón, sino también ha sido parte forjadora de la misma. Por ello, las posturas de los estudiosos que tratan de situar a Eurípides en contra o a favor de Dionisos, según le consideren “racionalista” o “irracionalista”, nos parecen un tanto simplificadoras. Los que defienden la primera definición, ven en la figura de Penteo un mártir de la razón y el orden frente a la maléfica invasión de la locura dionisiaca. Por el contrario, ha persistido también una reclamación de lo irracional.

Ciertamente, dicha ambigüedad tienen que ver con el hecho de que en la obra hay claramente un enfrentamiento de valores, y pudiera ser que la resolución de este conflicto trágico no estuviera por entero en ninguno de los

²² Eric Robertson DODDS, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 2006.

²³ Carlos GARCÍA GUAL, Introducción a *Bacantes*, en *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 525-526.

dos bandos enfrentados como tantas veces hemos discernido sobre el espíritu trágico.

Tanto Penteo como *Las Bacantes* defienden su ley, su *nómos*, y buscan, a su manera, la sabiduría. Unos a otros se acusan de insensatez y extravío. Penteo acusa a Tiresias y a Cadmo, quienes han caído en la tentación de seguir a Dionisos, de locos. Tiresias le responde en el verso 195: “somos los únicos que pensamos bien, y el resto mal”, y junto al Extranjero acusa a Penteo de estar en el lado del mal. Además, Tiresias le dice a Penteo que no se ufane en su autoridad “ni porque te has forjado una creencia, pero una creencia tuya enfermiza, creas que tienes razón ¡Acoge al dios en el país, haz libaciones, sirve a Baco, y corónate de yedra la cabeza!” (v. 310). Después destaca que el culto báquico no es inmoral sino que está al margen de la moral dominante. Para mayor emoción, el coro dice en algún momento “lo sabio no es la sabiduría”. Pero lo importante es que los valores defendidos nos ponen en prevención ante cualquier condición limitada de la vida. Y de la razón. Por ello, más que la señalada ambigüedad, habría que hablar más bien de complejidad.

Penteo es un héroe demasiado seguro de su moralidad, que finalmente comienza a advertir, antes de su muerte, su cerrada unilateralidad. Porque su descuartizamiento corporal ha ido precedido por un desgarramiento interior, simbolizado en su *travestimiento* femenino, que acepta porque no puede evitar acudir a observar cómo viven las mujeres poseídas por Dionisos. Una interpretación que puede llegar incluso hasta el ámbito freudiano, como hace Dodds, al considerarlo un personaje puritano, pero que esconde una curiosidad libidinosa reprimida, que le hace interpretar el fenómeno dionisiaco como un pretexto para que las mujeres den curso a sus apetitos sexuales en fiestas secretas. Dodds destaca que la seducción que acaba viviendo Penteo por el Extranjero se realiza gracias a ese ceder a su inconsciente pasional, en la tentación de acceder como espía, travestido en mujer, para ver de cerca la imaginada orgía.

Retornando a Nietzsche, podríamos decir que frente a Penteo, defensor de la moralidad tradicional, las *Bacantes* están en una esfera más allá del bien y del mal. La clave de ello es que lo dionisiaco se convierte en peligroso para una sociedad establecida sobre patrones de cordura, racionalidad y represión colectiva. Segal ha sabido ver²⁴ que la tragedia no opone razón y religión del alma, inteligencia y emotividad, sino que se produce un desdoblamiento de los sistemas de valores, ya que el mundo de Penteo y el de Dionisos tiene cada uno sus formas propias de razón y de sinrazón, de buen sentido y de locura, de sabiduría y de delirio.

De todos modos, si leemos el final de la obra, algo que parece que no se haya hecho en demasía, tenemos que hacernos eco del arrepentimiento que

²⁴ Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1982, pp. 27 ss.

sufren quienes habían apostado por Dionisos, dándose cuenta de que este no es un camino sustitutorio, sino algo que suele esconder una cordura aparente.

Cuando Ágave le dice a Cadmo lo acontecido, quien antes creía en Baco comienza a dudar. Por ello, a continuación, le dice a la asesina de su hijo que cuando comprenda lo que ha hecho sufrirá un terrible dolor. La ignorancia y la inconsciencia son dos formas mitigar el dolor, pero no son posibles. Se puede actuar inconscientemente (de manera dionisiaca), pero después hay un despertar. En este sentido, podríamos decir que Nietzsche, después de arribar al mundo dionisiaco, nos despierta a un nuevo modo de pensar.

A fin de cuentas Eurípides nos descubre, igual que hizo en *Medea* con la pasión, un nuevo horizonte humano, la existencia del inconsciente. También nos dice que se puede escapar a él desde una posición más juiciosa (la que viven los personajes que se despiertan del sueño dionisiaco), pero hay que saber de su existencia, para que la cordura pueda alcanzar una mayor tonalidad. Conocer que lo dionisiaco está siempre presente dentro de uno, es un modo de conocer mejor, con mayor amplitud de miras.

Da la sensación de que Eurípides, de la misma manera que suele criticar la retórica, el falseamiento de las palabras, también arremete contra el falseamiento de la cordura. En cierta medida, con esta obra, está diciendo que si bien las palabras pueden tergiversar un significado, la cordura puede esconder una actuación inconsciente. O más allá, si la razón no tiene en cuenta esto, corre el peligro de colocarse en contra de la vida. Tal vez por ello Tiresias dice en un determinado momento: "El hombre audaz, con fuerza y capacidad de palabra resulta un ciudadano funesto, cuando le falta la razón" (v. 270). De ahí la necesidad de que Dionisos penetre con plenitud en el cuerpo, para unir razón y pulso vital.

El objeto final de Eurípides, según nuestra opinión, no es dejar el conflicto irresoluto, sino ver de verdad la realidad compleja del hombre, y reconducir lo que le pierde. De lo contrario, parece que dice, podemos caer en dos excesos, el del frenesí (Dionisos) o el de la certeza (Penteo). Porque si el universo de *lo Mismo* no acepta ese elemento de alteridad que todo grupo, que todo ser humano lleva consigo, muchas veces sin saberlo, es necesario que *lo Otro* devenga una de las dimensiones de la vida colectiva y de la existencia individual.

Solo al conocer la presencia de estos dos extremos podemos llegar a ser sensatos, ya que introducirse en este conflicto contiene una lección de cordura.

3. FILOSOFÍA DE LO TRÁGICO

Sin restar importancia al modo de conocer poético, como se ha visto, quisiera ahora dar el paso a la percepción de una filosofía trágica que va más allá de la interpretación concreta de algunas tragedias. Un paso largo, ya que son

muchos los filósofos que han puesto –y siguen poniendo– la valoración de lo trágico en un lugar importante de su filosofía.

En los últimos años se han oído opiniones que consideran a la conciencia trágica como una posible vía de superación de las limitaciones del debate modernidad-posmodernidad. En concreto, Del Río señala determinadas ideas que despierta dicha conciencia, como la comprensión de que algunos bienes se alcanzan a través del mal, o que nuestros actos producen resultados en varias direcciones, buscados unos y otros no²⁵. En la conciencia trágica, como se ha visto, se integra la concepción de la rivalidad entre valores, donde un bien no excluye otro, ya que en esta metáfora de la vida humana despunta la oposición entre bienes enemigos, y no solo entre bienes y males. Y, a la vez, en el horizonte trágico abundan situaciones en las que cualquiera de los caminos conduce al desastre, como hemos visto que ocurre en Agamenón. De ahí que acabe señalando Del Río que “la complejidad resultante de la colisión entre valores antagonistas es una de las facetas más sugestivas e inquietantes de la existencia humana, de la vida social y del movimiento histórico”²⁶.

Es evidente que Del Río está poniendo en duda el tradicional empeño, desde Grecia a Descartes, de discernir un bien supremo y soberano, o un fin último. En esta estela entraría también el pensamiento kantiano de la voluntad buena, que no es todo el bien, pero sí el más elevado y la condición de cualquier otro. Y también la dialéctica hegeliana, o lucha entre contrarios que desemboca en superación (supresión-conservación-elevación), y que resuelve los grandes problemas humanos que tienen más que ver con la complejidad axiológica y la constitución antinómica de la acción humana.

Sin embargo, la conciencia trágica, al estar abierta a la complejidad, a una dialéctica sin superación, ayuda a abordar los choques entre valores de manera realista. Ello nos conduce a buscar los orígenes de este modo de pensar para comprenderlo mejor.

Un primer acercamiento a la filosofía trágica se produce con Schelling²⁷, para quien la tragedia es un real y efectivo conflicto entre la libertad y la necesidad. La consecuencia filosófica es el encuentro de un punto medio entre el dogmatismo, donde el sujeto paga con la pasividad absoluta la elección de lo absoluto como objetivo, y el criticismo, que todo lo cifra en el sujeto, negando así todo objeto. Edipo, por ejemplo, representa un anhelo inconmensurable de libertad no condicionada. Pero ahí el dilema: el conflicto entre el sujeto y el objeto no concluye con la victoria de uno u otro, sino con la manifestación de ambos, victoriosos y, a la vez, vencidos. Porque hay conflicto verdadero –dirá claramente Schelling– allí donde la posibilidad de triunfar no está en ambos lados.

²⁵ Eugenio DEL RÍO, *Modernidad y posmodernidad* (Cuaderno de trabajo), Madrid, Talasa, 1997, p. 122.

²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷ F. W. J. SCHELLING, *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999.

Hölderlin, continuando con el camino iniciado, concibe la tragedia²⁸ desde una polaridad que trasciende lo puramente literario, la que se da, a su entender, entre lo orgánico y lo *aórgico*, entre lo determinado y lo indeterminado. Para Hölderlin, solo el arte es capaz de reunir en una unidad los contrarios. Porque la experiencia estética ha necesitado el antagonismo de la razón para encontrar su forma más acabada. Por ello, el poeta alemán irá más allá de la constatación de que el hombre es un ser tanto pasional como racional y, por tanto, la sola razón no basta para persuadirle si no va acompañada de la fuerza de la imaginación.

Con A. Schopenhauer²⁹, el concepto de lo trágico se aleja de Hegel y de su idea de la conciliación dialéctica: la tragedia es portadora de un conflicto entre la voluntad y la representación. Y a través de la experiencia estética se nos presenta la posibilidad de elevarnos por encima de la corriente temporal fenoménica: ingresamos en “otro mundo”. Por eso –explicará Schopenhauer– la naturaleza actúa sobre nosotros de manera tan reconfortante, pues el ánimo pierde de vista al fastidioso y enojoso yo y sus fines: la felicidad y la desgracia desaparecen por completo, escapando de nuestro dolor.

Lo que Schopenhauer veía en la tragedia era la representación del desengaño en que consiste la vida humana; el traumático despliegue, ante la conciencia, de ese desfile de horrores en que se resolvería la existencia: al estallar la catástrofe trágica, vemos con mayor evidencia que la vida es una pesadilla. Es el arrebato sublime de todo lo trágico que nos conduce finalmente a la resignación, una resignación que será criticada duramente por Nietzsche, porque si bien el pensador alemán arranca de un pesimismo ante la vida muy afín al schopenhaueriano, toda su obra se orienta, sin embargo, a extraer de ese pesimismo unas consecuencias afirmativas, de acción, de valoración de la existencia y no de negación o renuncia.

En oposición a Schopenhauer, Nietzsche perfila la embriaguez trágica. Su respuesta, pues, tiene que ver con el contenido trágico en cuanto reconocimiento del sufrimiento como motor creador y vital. Nietzsche, ya en las primeras páginas de *El nacimiento de la tragedia*³⁰, nos adelanta que hay un pesimismo de los fuertes, una inclinación intelectual a la dureza, al horror, al mal, a la incertidumbre de la existencia, producida por la exuberancia de la salud del exceso de vida. Y es desde dicha elucubración desde donde surge su principal tesis, la que habla del socratismo de la moral, de esa dialéctica, de esa suficiencia y seguridad del hombre teórico que provocaron la muerte de la tragedia.

El arte salva, se reencuentra con la vida. La tragedia ayuda al soporte metafísico, nos revela la eterna existencia de esta esencia de la vida. El griego

²⁸ R. BODEL, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid, Visor, 1990.

²⁹ A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005.

³⁰ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2005.

dionisiaco, de donde nace la tragedia, quiere la verdad y la Naturaleza en toda su fuerza.

Por otro lado, el materialismo dialéctico consideró a la tragedia como una expresión de la ignorancia y del temor, aduciendo que en la razón estaba la posibilidad de responder o explicar todas las preguntas que torturaron a los héroes clásicos. En efecto, los pensadores marxistas vieron la tragedia como una expresión de la ignorancia, la que necesita atribuir al destino todo aquello cuyas causas se desconocen. De ahí que, por el contrario, el marxismo alumbrara un arte científico, que había de suministrar toda la información para mostrar el verdadero orden casual de los acontecimientos. Sin embargo, es interesante percatarse de que, con el tiempo, una vez descubierto el "Socialismo real", diversos pensadores marxistas, como Schumacher, se replantean esta posición al darse cuenta de que "debía concederse al "factor subjetivo", al "carácter personal de los dirigentes", mucha más importancia de lo que había hecho el materialismo histórico predominante, con la absolutización de las categorías "necesidad objetiva" y "leyes históricas"³¹. Es decir, los marxistas subestimaron los conflictos trágicos en el interior de las fuerzas progresistas. En este sentido, Weber subraya la esencia trágica de toda acción, en particular de la acción política: "Uno de los hechos básicos de la historia es la paradójica contradicción que se da con frecuencia, por no decir siempre, entre el resultado final de la acción política y el objetivo originario"³².

Continuando por esta senda trágica, nos interesa ahora detenernos en A. Camus³³, quien, desde una marcada influencia nietzscheana, considera la tragedia como el género estético que mejor representa la tensión existencial humana³⁴. No en balde, lo trágico, para Camus, es la forma estética del absurdo, y remite a los límites lógicos y dialógicos del existir humano. Contra él tropieza la voluntad de verdad, pues lo trágico apunta al misterio, a lo que se encuentra más allá del lenguaje claro y sincero. La tragedia, en opinión de Camus, escenifica, en primer lugar, la lucha entre fuerzas "igualmente legítimas" que trabajan en sentidos opuestos. Pero lo propiamente trágico es la superación del nihilismo absurdo mediante la rebeldía. Sin conciencia del absurdo, el hombre vive dormido; sin intento de superación, esclavizado. Cuando la conciencia lúcida lleva a la superación, el existir se hace trágico: el hombre rebelde es necesariamente un hombre trágico. La tragedia representará, por lo tanto, el momento en que el héroe, llevado por un movimiento de rebeldía contra el orden, intenta instaurar un nuevo orden más justo a riesgo de su propia persona.

³¹ E. SCHUMACHER, "La vigencia de los clásicos griegos. Los marxistas y la tragedia", en *Primer Acto* 237 (1991), p. 87.

³² MAX WEBER, *El trabajo intelectual como profesión*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 135-136.

³³ Recojo sus ideas sobre todo de los libros ALBERT CAMUS, *Le malentendu*, Paris, Gallimard, 1995, y *El hombre rebelde*, en *Obras 3*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

³⁴ No nos olvidamos del "sentimiento trágico de la vida" de Unamuno, pero como es evidente no todo cabe en un artículo.

Esta tradición ha sido recogida, en los últimos años, sobre todo por los filósofos italianos, verdaderos mantenedores de un *pensiero* trágico³⁵. Por ejemplo, E. Severino ofrece una sugerente interpretación de la tragedia de Esquilo en coherencia con su tesis filosófica planteada en el célebre ensayo *Ritornare a Parmenide*³⁶, consistente en la afirmación de una racionalidad orientada al devenir y que se desarrolla en una ontología de la necesidad (o la del ser necesario). Frente a esta, L. Pareyson³⁷ ha propuesto la ontología de la libertad, con la que interpreta al ser en términos de absoluta libertad originaria, privilegiando el binomio realidad/posibilidad, para entender una confrontación radical con el problema (ontológico, antes que moral) de la existencia del dolor. Y dicho dolor es un nexo viviente entre la divinidad y la humanidad. Antorcha que mantiene S. Givone³⁸ al conectar la mirada trágica contemporánea con la idea weberiana del “desencanto del mundo”. Por eso, este pensador sigue indagando sobre el “infundado fundamento” de la realidad.

4. OTRO MODO DE CONOCER

Sin dejar la estela de estos modos de entender el pensamiento trágico, me interesa subrayar la dicotomía que plantea F. Fernández-Llebregat entre una *razón trágica* y una *razón omnipotente*³⁹. En primer lugar habría que señalar que dicho planteamiento, aunque defiende la razón trágica, no concuerda con la misma, ya que, como vimos, lo interesante del conflicto trágico es que huye del dogmatismo, huye de dar la razón a una de las partes. Siguiendo esta idea, J. Monleón subraya que lo fundamental de la obra trágica es que cada uno de los personajes tiene sus argumentos, siendo el debate tanto más interesante y vivo cuantas más razones legítimas demos a las dos partes⁴⁰.

En esta tesitura, tanto Fernández-Llebregat, quien afirma con rotundidad que la *razón trágica* no se ha perdido por el camino de la historia, como quienes apuestan por lo contrario, como J.M. Domenach, para quien “las dos grandes fuerzas que van a enfrentarse a partir del Renacimiento, la revelación cristiana y la razón filosófica tienen un enemigo común: la tragedia, que sucumbirá bajo este doble ataque”⁴¹, no asumen el modo de pensar que

³⁵ Es muy interesante y completa la visión que ofrece el libro de Carlo GENTILE y Gianluca GARELLI, *Il trágico*, Bologna, Il Mulino, 2010.

³⁶ E. SEVERINO, “Ritornare a Parmenide”, en *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 56, n. 2 (1964) 137-175.

³⁷ L. PAREYSON, “Pensiero ermeneutico e pensiero trágico”, en J. JACOBELLI (a cura di), *Dove va la filosofia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 137-140.

³⁸ S. GIVONE, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988.

³⁹ F. FERNÁNDEZ-LLEBREGAT, “Pensamiento trágico y ciudadanía compleja: crítica a la razón omnipotente”, en *Anuario de Teoría política* 1 (2001) 39-64.

⁴⁰ JOSÉ MONLEÓN, *Desde el Mediterráneo: humanismo y barbarie*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003, p. 202.

⁴¹ J. M. DOMENACH, *Le retour du tragique*, Seuil, París, 1967, p. 60.

proporciona la tragedia. Porque si bien Fernández-Llebrez diferencia la *razón omnipotente*, a la que relaciona con Platón y Sócrates, con el razonar trágico que se movería en la tensión conflictiva entre ambas, “configurando un tipo de pensamiento propio que le singulariza y lo distancia notablemente del razonar omnipotente”⁴², justamente, al elegir una de las partes del conflicto, la razón trágica, rompe con el posible conflicto que él mismo esboza. Porque el sentir trágico choca con la seguridad, con la aspiración de armonía, y se enfrenta, como dice L. Kolakovski, al carácter homogéneo de los valores y a la suposición de que estos pueden acumularse en una escala unitaria⁴³.

De ese modo, nos introducimos en lo que E. Morin denomina pensamiento complejo, el que brota de la conjunción de conceptos que combaten entre sí, aquellas verdades profundas, que son antagonistas unas de otras, y que resultan complementarias sin dejar de ser antagonistas⁴⁴. En efecto, para Morin, el pensamiento complejo es esencialmente el que trata la incertidumbre y que es capaz de concebir la organización. Por eso aboga por una “razón abierta”, ya que la complejidad nos invita a una nueva convivencia con la contradicción, un trabajo de cooperación y antagonismos. En *El Método IV*, concretamente en el capítulo titulado “Racionalidad y lógica”, Morin dice “la lógica deductiva-identitaria falla cuando dos verdades contrarias se unen, cuando la complejidad no puede ser resuelta sino al precio de una sustitución del conocimiento o del pensamiento”⁴⁵.

El *razonar trágico*, siguiendo la estela de la complejidad, señala que nos hacemos humanos precisamente en el conflicto. Un conflicto que se refleja de muchas maneras en la tragedia, entre lo irracional y lo racional (*Las Bacantes*), entre pensamiento discursivo e intuitivo (*Áyax*)... Y la paradoja estaría en que la liquidación del conflicto, el triunfo de uno de los términos no supone la paz, sino, alegóricamente, la muerte. La tragedia es, esencialmente, la que puede reflejar esta dialéctica. Una dialéctica que puntualiza Szondi⁴⁶ al manifestar que no se trata de la dialéctica de lo trágico, sino lo trágico como dialéctica. Recordemos que, para Szondi, lo trágico parece más bien algo como una estructura dialéctica que tiene sus raíces en la realidad, pero no coincide con la dialéctica de la realidad, sino que está siempre en conexión con la existencia.

Si en una sociedad se excluyen los asuntos conflictivos es porque existe una dominante integrista que confía toda la razón a uno de los términos. Según esto, parecería como si el destino del hombre fuera encontrar un corpus en el que creer para eliminar el conflicto. Edipo no renuncia a descubrir la verdad, y eso significó asumir la vida como un conflicto.

⁴² F. FERNÁNDEZ-LLEBREZ, *op. cit.*, p. 50.

⁴³ L. KOLAKOVSKI, *Tratado sobre la mortalidad de la razón*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 105.

⁴⁴ Edgar MORIN, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 12.

⁴⁵ Edgar MORIN, *El Método*, Madrid, Cátedra, 2006, T. IV, p. 195.

⁴⁶ Peter SZONDI, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.

Sin salirnos de estos pormenores, Martha Nussbaum nos conmina a reflexionar sobre los “conflictos morales” que propone la tragedia. Unos conflictos que, desde una perspectiva racional, como la de Sócrates, se solucionarían descubriendo cuál es la opción correcta. Pero la tragedia se mantiene en la complejidad de las “apariencias” de la elección práctica vivida, o, en las propias palabras de Nussbaum, en “una pluralidad de valores y la posibilidad de que surjan conflictos ente ellos”⁴⁷.

El ser humano solo es libre en la medida en que asume que su vida es un conflicto, y se vacía cuando cree que apuntándose a una de las dos posiciones ha resuelto el problema. Pero, como hemos visto, una situación así planteada no tiene por qué llevar a una indecisión, a una parálisis, o a un relativismo, sino a la conciencia de que cada término goza de sus propios argumentos y, por tanto, que la opción por uno se debe, muchas veces, a las circunstancias –¿en qué situaciones tiene razón Antígona y en qué situaciones la tiene Creonte?–, pero esto no quita para que, sin dejar de vislumbrar las distintas posiciones, no elijamos unos valores como superiores a los otros, incluso universalizables. Aunque, a veces, por motivos circunstanciales, habremos de darle la razón a Creonte, pero el norte del comportamiento humano es Antígona.

Por otro lado, según nuestro punto de vista, los conflictos trágicos no son irresolubles, ya que muchos finales de estas obras dejan bien claras ciertas ideas, como el triunfo de la justicia frente a la Ley del Talión, en *La Orestíada*; o la voz de las víctimas, en *Las Troyanas*; o el despertar a la cordura en *Las Bacantes*, por citar algunos ejemplos bien significativos. Por ello, no estamos de acuerdo con la opinión de Habermas cuando previene a la hora de tratar a la tragedia sobre la “indisolubilidad de los conflictos ético-políticos”⁴⁸. Por ese motivo, no podemos diferenciar una *razón omnipotente* de una *razón trágica*, como hace Fernández Llebrez. En todo caso, diremos que la razón deja de ser omnipotente no cuando pasa a ser razón trágica, sino cuando admite en su seno a la sabiduría trágica.

La sabiduría que descubriera Nietzsche en su búsqueda de otro modo de conocer, el trágico, brinda una gnosis más profunda que la que le es posible al poeta alcanzar por medio de las palabras y las ideas. De todos modos, en algún instante de *El nacimiento de la tragedia*, además de contrarrestar este pensamiento, se percibe un intento de complementar, de vislumbrar al arte como un correlato, como un suplemento obligatorio de la ciencia.

⁴⁷ Martha NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸ Jürgen HABERMAS, *Conciencia moral y acción comunicativa*, Barcelona, Península, 1991, p. 66.

5. TRAGEDIA Y HERMENÉUTICA

Visto el panorama anterior, ya podemos decir que la repetida duplicidad remarca otro conflicto latente, puesto que la tragedia es una forma literaria remota y, al mismo tiempo, actual. Por este motivo, podemos llegar a unas buenas conclusiones a través de la mirada hermenéutica. En cierta manera, por comenzar por el núcleo de este pensamiento, debemos acudir a Gadamer, para quien la tragedia es una forma vinculada al evento, por lo que la considera como un paradigma que opera en el arte en general. Así es. Con la trasfiguración de la forma, el arte nos permite pasar de lo accidental a lo esencial. Y lo esencial es la *comunicabilidad*, cuyo objetivo es replantear la cuestión de la verdad en el marco del “comprender”. Y es, justamente, en ese marco en el que queremos estar, porque si la experiencia de la obra de arte implica un comprender, la pregunta por la verdad del arte es siempre una tarea hermenéutica y no una mera reconstrucción o reproducción de la génesis de una obra. En efecto, siguiendo a Gadamer, tenemos claro que el modo de ser de una cosa se nos revela hablando de ella.

Pasado y presente no son horizontes separados, sino que se determinan recíprocamente. El clásico sigue siendo, en cada caso, un concepto hermenéutico, que presupone la comprensión histórica. La eternidad del clásico es, al fin, un modo propio del ser histórico. Tal es así que, Gadamer, “la obra de arte nos dice algo y así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender”⁴⁹. Comprender lo que hay en la tragedia de expresión de un pensamiento, de concepción del mundo, de acto social y político, suscrito a una sociedad que ha orientado y todavía orienta una dimensión de lo que hoy denominamos Occidente.

Más allá de esta visión, nos interesa matizar que podemos ampliar el margen de las interpretaciones sin perder los límites; de abrir la verdad textual, esto es, la de las posibles lecturas de un texto, sin que se pierda la posibilidad de que haya una jerarquía de acercamientos a una verdad delimitada o delimitable. Sería esta una forma de solucionar la tensión, por seguir la reflexión iniciada, que vive hoy la línea positivista (*univocista*) frente a la posmoderna (*relativista*)⁵⁰. Porque, con esta interpretación, sin eludir la problematización inmanente de la vida y del mundo, no podemos ni debemos obviar una jerarquía de interpretaciones. Una jerarquía que nos retrotrae de nuevo a Nietzsche y a su descubrimiento del impulso artístico que está en el fondo de todas las creaciones.

⁴⁹ H.G. GADAMER, *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos/ Alianza, 2006, p. 57.

⁵⁰ Este modo de plantear la cuestión surge la denominada “hermenéutica analógica” planteada por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot. Véase M. BEUCHOT y F. ARENAS-DOLZ, *Hermenéutica en la encrucijada. Analogía, retórica y filosofía*, Barcelona, Anthropos, 2008.

Esta “nueva determinación de la verdad”, como subraya Conill, está ligada a la peculiar concepción de la razón: “la gran razón del cuerpo”⁵¹. Nietzsche rehabilita lo que parecía “lo otro de la razón”, como el cuerpo, los sentidos, la fantasía, desde cuyas interpretaciones perspectivistas anuncian nuevos horizontes de sentido. Nietzsche, según la observación de Conill, propulsa un nuevo modo de pensar, de vivir, en virtud de una ampliación *dionisiaca* de la razón. Ahora ya es lícito dejar sentado que no podemos hablar de una razón trágica, sino de una razón, más que omnipotente, impura, esto es, que acoja a la sabiduría trágica en su seno.

Visto lo visto no podemos estar de acuerdo con Kaufmann cuando elige⁵² el pensamiento trágico frente al de Platón. Según Kaufmann, si bien Platón intentó decirnos que los poetas trágicos nos ofrecieron ilusiones, imágenes de imágenes, mientras que él mostraría la verdadera realidad, ahora hemos descubierto que la filosofía, tal como él la veía, era una ilusión, mientras que los poetas trágicos nos muestran la realidad de la vida. No tiene razón; porque una cosa es rescatar estos textos milenarios para saber más de lo que es el hombre, y otra convertirlos en preeminentes sobre la filosofía. En todo caso, lo podemos considerar como enriquecedores de la misma. Tampoco damos la razón a quienes ponen el peso en lo irracional de la tragedia, como hace Dobbs, ya que, solo con comprender bien a Nietzsche, tenemos la respuesta correcta a esta disensión: Dionisos no puede andar, o bailar, sin Apolo.

Ciertamente, el saber trágico tiene la virtud de expresar la ambivalencia de la acción, la textura antinómica y laberíntica del ser, la complejidad de lo humano y dificultad –no imposibilidad– de alcanzar la armonía. Lo cual no significa que no se busque una certeza entre esta (real) tensión en la que vive el hombre. Porque si frente a las pretensiones armonizadoras de los grandes sistemas ideológicos, la sabiduría trágica se obstina en problematizar, también catapulta un pensamiento creador, muy unido al ámbito del vivir. Por ello tampoco creemos que tenga razón Emilio Lledó, cuando, en su estudio introductorio sobre los *Diálogos* de Platón, dice que la gran virtud de la tragedia consiste en la alabanza a sus héroes, sumisos a voces que no eran totalmente suyas, a aceptar mandatos puestos en su corazón, pero nunca en su inteligencia⁵³. ¿Acaso la enseñanza que recibe Edipo se quedan únicamente en el corazón? ¿Acaso la actitud de Prometeo no tiene mucho que ver con una firme voluntad cargada de inteligencia y solidaridad? Puede que los personajes de *Las Bacantes* actúen primero desde el corazón, pero, finalmente, ¿no despiertan a la razón?

Para apagar más el fuego que supone esta opinión, vemos necesario acudir otra vez a Jesús Conill. En concreto a *Ética Hermenéutica*, libro donde

⁵¹ Jesús CONILL, *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 66.

⁵² W. KAUFMANN, *Tragedia y Filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

⁵³ Emilio LLEDÓ, “Introducción General” a *Diálogos de Platón*, Madrid, Gredos, 2006, p. 92.

el autor se adentra en describir una hermenéutica desde una razón que él llama “experiencial”⁵⁴. Porque, como defiende Conill, la razón no es un hecho clausurado, no es un mero artefacto, sino un proceso abierto, experiencial e histórico. Por tanto, dando la razón a Conill, debemos entender la razón con el señalado calificativo de “experiencial”, porque

“ya no viene determinada ni por la metodología, sino que está vivificada por la experiencia. Se evitan así los peligros del nihilismo y los del primado de la epistemología. Además, aprovechando el análisis hermenéutico de la experiencia en sus diversas modalidades, se pueden rebasar los límites de la filosofía moral de la reflexión, y acentuar el momento referido a la realidad en el pensamiento hermenéutico, así como reintroducir en la vertiente práctica de la razón el ámbito experiencial, es decir, el tratamiento de un sentido vital, de los sentimientos y de los valores...”⁵⁵.

Si, para Conill, la experiencia es fundamental para la constitución de la razón, por nuestra parte podemos decir que la experiencia trágica también puede aportar un buen material a dicha constitución. En conclusión, estamos dando una resolución a un conflicto de nuestros días, el que, en palabras de Conill, tiene que ver con el peligro de la autodestrucción de la razón, y también con el peligro de coerción epistemológica del metodologicismo. Y, desde esas premisas, “se puede alumbrar una tercera posibilidad: la que media *lógos* y *experiencia* en la razón experiencial”⁵⁶. Así, “la misma formalidad que hace posible una cierta distancia o apertura, se nutre del contenido experiencial”⁵⁷. La sabiduría trágica ayuda a formar, trenzar y forjar este nuevo modelo de razón.

Enrique Herreras
 Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política
 Universidad de Valencia
 Avda. Blasco Ibáñez, 30
 46071 Valencia
 enrique.herreras@uv.es

⁵⁴ Jesús CONILL, *Ética hermenéutica. Crítica desde la facticidad*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 272.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 277.

