

NOTAS TEÓRICAS DE UNA TEORÍA DE LO TRÁGICO

OSCAR VELÁSQUEZ

Parece manifiesto que lo trágico es uno de los sentimientos primarios del espíritu, aunque su aparición consciente en la historia cultural de la humanidad sea apenas un punto brillante y fugaz. Se supone que, donde se da lo trágico, se dan las condiciones necesarias de la tragedia como género literario. Apenas tres generaciones la vieron nacer, y extinguirse, porque la tragedia no subsiste sin ese sentimiento que la genera, al que nominamos *trágico*. Mucho se habrá ganado para la comprensión de la cultura griega con el esclarecimiento de la forma más acabada de su genio literario. Tan exquisita y única fue la modalidad de su aparición y de su muerte, tan vasta repercusión la de su florecimiento, que parece admirable que género tal se extinguiese tan prestamente.

¿Cuáles fueron los elementos que permitieron esta floración? Tal es el motivo de este estudio teórico, basado más en hipótesis de pensamiento que en conclusiones científicas.

Sin duda que algo análogo a lo geométrico aconteció con lo trágico: estando de hecho lo geométrico en las cosas, la geometría no surge en tanto que no le pase a alguno aquello llamado geométrico; recibiendo a su vez el que tal cosa ejerce el nombre de géometra. Así, aunque lo trágico está en la realidad, la tragedia no surge sino en tanto no le acontezca a alguno aquello que llamamos trágico; y damos igualmente el nombre de trágico al que esto le adviene. Un hombre trágico ya porque poeta, ya porque actor de una situación tal. Milenios pasaron sin ver geometría en las cosas como sin ver tragedia. Milenios pueden pasar de geometría, que simplemente no verán renacer en ellos ese sentimiento único de aquellos que vieron el mundo *geoméricamente* y lo expresaron en teoremas. Porque el poeta trágico ve el mundo *trágicamente* antes de manifestar en tragedias a hombres que según él experimentaron aquel sentimiento.

LA INDIVIDUALIDAD TRÁGICA

Lo trágico no parece darse sino en individuos en acción, que al ejercer cierta actividad o desplegar de cierto modo su ser propio, entran de una manera *trágica* en conflicto consigo mismos y con su circunstancia.¹ Así como no hay verdadera individualidad sin el *otro*, no puede tampoco haber tragedia sin el ámbito aquel que circunscribe al individuo trágico a los límites de sí mismo y de su actuar. Porque lo trágico es una manera social —política tal vez— de presentar al ser de voz articulada, como lo muestra la aparición del coro y los interlocutores del protagonista.

Individualidad es conformación, delimitación de un carácter, rasgos definatorios de una personalidad. Mas no toda individualidad es trágica, pues solo parece darse tal sentimiento en aquellos que, de algún modo, sobresalen del resto de su núcleo social en un cierto tipo de acciones que habrá que precisar. En efecto, no toda acción conflictiva, sino aquella que hiere, por decir así, la esencia misma de una personalidad relevante, puede ser trágica. Es una lucha, pues, que se entabla en los límites de lo máspreciado de ese ser, cuya individualidad es tal precisamente por aquello que ahora peligra mortalmente.

DESTINO E INDIVIDUALIDAD

Esa manera tal de ser delimitado así al ámbito peculiar suyo es para el hombre su *destino*. El individuo, en cuanto delimitado en el mundo, es partícula viva en precaria relación con el todo: que destino es sustantivo activo y pasivo, *destinante* y *destinado*. Lo destinante es la realidad particularizante misma que en el individuo acontece, es decir, es la fuerza que destina; y lo destinado es a su vez el efecto hecho realidad en el

¹ Esta es la definición de tragedia que trae Aristóteles en su *Poética* (1449b24): “Es pues tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine en conmiseración y terror el término medio en que los efectos adquieren estado de pureza” (Trad. De J. D. García B.). *Práxis* es la acción propia del individuo, cuyo actuar, *dreîn*, es tal, que suscitando en otros un estado de conmiseración, *éleos*, y terror, *fobos*, hace posible en el espectador una emoción comparable a la que tales acciones producen en quienes las realizan, efecto emocional llamado *estado de pureza* o *katharsis*. La acción es esencial en la comprensión de la tragedia y de lo trágico. Cf. la afirmación de Aristóteles: “La tragedia es la imitación de una acción (*mímesis praxeos*) y por esto es especialmente imitación de seres que actúan (*tôn prattóntôn*)” (*Poetica* 1450b3).

hombre —que experimenta o padece su destino—, de modo que se puede hablar de *mi destino* como algo propio, y además como algo ajeno que me adviene. Sin destino no hay hombre, pues tampoco podría haber individuo. Pero puesto que es a la vez propio y ajeno, activo y pasivo, puede ser germen originario de tensión y conflicto en aquel que es actor y paciente de una realidad que lo sobrepasa. El hombre es hombre en cuanto realiza su destino; mas siendo este un destino *destinado*, es también para el hombre ambiguo dictamen que lo confina al cerco de lo forzoso.

El destino, al igual que la muerte, no es de por sí trágico. Solo cuando el ser advierte ese peligro mortal que lo amenaza es cuando agudiza la conciencia de su situación real, y responde de manera peculiar y decisiva al conflicto declarado: entonces el destino se hace trágico. La conciencia, por consiguiente, de la propia individualidad relevante en situación límite es ya de algún modo trágica.

LA ARTICULACIÓN INDIVIDUAL DE UNA RESPUESTA

Pero una individualidad consciente, muda sin embargo de toda expresión articulada, y solitaria además de la expectación que circunda su singular combate, no sería propiamente trágica. Porque lo trágico se revela para serlo; y es tal en la respuesta que surge de las entrañas mismas del ser amenazado. La tragedia relata el proceso central de la *agonía* de un ser que se encamina al encuentro decisivo, con la respuesta decisiva. Este encuentro y respuesta es diferente en cada caso, pues en esencia es asunto individual. Responde entonces el protagonista no solo en la acción, sino también en las palabras. El poeta trágico articula estas palabras en el diálogo, el protagonista, el actor y el coro, entrelaza las palabras con la música y la danza, constriñe la expresión al metro y ritmo pertinentes, rodea en fin la escena en conformidad al suceso planteado. En todo ello sin embargo, el poeta mantiene la primacía de la voz: la persona resuena su propio sonido trágico a través de la máscara.

La respuesta de la que aquí se trata no surge propiamente de la necesidad ¿qué valor moral si no tendría? El destino que aquí se trata no fuerza tampoco por necesidad: una y otro se sitúan en la región de la conciencia, que no vislumbra alternativa para la subsistencia de su ser individual que sucumbir con un gesto responsorial. Ante una

situación trágica, el protagonista pudo a menudo eludir su conciencia y vivir, pero el precio de tal acto sería la muerte de su individualidad relevante, la perdición anodina de su conciencia heroica. Es víctima del destino solo en cuanto responde a su destino con la coherencia íntima de su propia realidad.

LA RESPONSABILIDAD, ELEMENTO ESENCIAL EN LO TRÁGICO

Si así responde, la respuesta de que se trata es la expresión más alta de *responsabilidad*; que tal cosa es la respuesta de la conciencia a los imperativos básicos de la propia conciencia, la que en la tragedia da la más alta respuesta al más alto desafío. Así, la verdadera respuesta es correlativa solo a la verdadera responsabilidad.

¿Pero cómo pudo desaparecer tal sentido de *responsabilidad* y desvanecerse con él lo trágico, es decir, la respuesta? Porque esa responsabilidad había surgido de una convicción del alma griega, que la impulsaba a llevar hasta las últimas consecuencias el análisis de una conciencia individual frente a la conciencia colectiva. La ciudad se funda en la religión, con sus creencias, mitos, obligaciones, ritos y esperanzas. La ciudad, quiero decir, la colectividad cívicamente organizada, crea ya vínculos obligatorios —leyes normativas y reglas sancionadas por la costumbre— que fundados en la naturaleza universal, son con todo de algún modo expresión convencional y positiva de aquellas. Si la certeza de mi conciencia se basa en la naturaleza ¿a qué vienen las normas a escindir mi convicción básica frente al actuar? ¿Cómo puedes, Orestes, matar a tu madre, aunque el oráculo, normativo de tu conducta, te mande vengar en ella al asesino de tu padre? A nombre de la naturaleza te lo reprocharemos, pero tú seguirás a su vez el dictamen de ese oráculo en nombre de los dioses. ¿Es que no pueden coexistir los dioses y la naturaleza? La tragedia se revela así una vez más como un conflicto individual, pero suscitado a la vez por condicionantes religiosos, sociales y políticos. La confianza del hombre en la divinidad quiere encontrar su cohesión junto a los dictados de la naturaleza, la fe del hombre en los preceptos divinos busca armonizar sus dioses a las nuevas exigencias de la vida en comunidad social y legislada. Porque tanto los dioses como las leyes son fuente nutricia de la conciencia frente al actuar responsable, y

todo conflicto entre divinidad y norma es colisión de la conciencia y la responsabilidad éticas.

LA PRESENCIA DE LO RELIGIOSO

La tragedia es, al parecer, en su origen un rito solemne de ofrenda religiosa, expresada principalmente en el ditirambo, canto sagrado en honor de Dioniso.² Cuando de este himno coral (que pudo estar relacionado también con otros seres divinos) *se desprende* un individuo que dialoga con el coro y establece su personalidad frente a él y con él, surge al parecer una tragedia.³ Transita el centro de gravedad del coro al protagonista, sin que por eso desaparezca el primero sino al contrario: el coro mantiene la noble solemnidad de sus comienzos rituales, rodeando, como los dioses circundan el cosmos, al héroe. Lo coral en la tragedia es su elemento esencialmente ditirámico y, por consiguiente, religioso. Vive pues en el coro la religión, himnódicamente.

Esa melodía pudo haber sido un himno que canta tal vez a un dios despedazado en el lagar o resurrecto en sus comunicantes; o un canto quizá a la pasión de un dios o a sus hazañas y sus dones. Pudo haber sido el *entonador* del coro, o si instructor, el que *se sale*, por así decir, del coro ditirámico y comienza a dirigirlo de esta nueva forma,

² La historia del *ditirambo*, con todo, dista de ser clara. Solo restan completos ditirambos de Baquílides, distantes al parecer del espíritu de Dioniso *in their quiet gracefulness*, y fragmentos de Píndaro, *in which the spirit of Dionysos is at least discernible (Dithyramb, Tragedy and Comedy, A. W. Pickard-Cambridge, ed. rev. by TBL Webster, Oxford 1966, pp. 58-59)*. Tampoco se sabe mucho acerca de su espíritu como celebración religiosa. Todo lo que al ditirambo se refiere está rodeado de incertidumbre. El primer fragmento conocido, sin embargo, de Arquíloco de Paros, que florece en la primera mitad del siglo VII a. C., relaciona ya el ditirambo con el Señor Dioniso y el *vino*, y este punto, es decir, su conexión con Dioniso, está suficientemente atestado a través de su historia (*op. cit.* pp. 1; 129-130).

³ A pesar del variado parecer de los críticos, la breve historia de Aristóteles acerca del origen de la tragedia, parece en general mantenerse. La afirmación dice: “Y nacida de un origen de improvisaciones ambas, tragedia y comedia, la una a partir de los que dirigían el ditirambo y la otra a partir de los que dirigían los cantos fálicos, etc.” (Poética 1449^a9ss). Hay dificultades en cuanto a la significación de “los que dirigían”, *exárkhontes*. No es propiamente el corifeo, o director del coro (personaje que por lo demás aparece muchas veces en las tragedias históricas, presidiendo el coro); es más bien *el que dirige toda la representación* (cf. A. Pickard-Cambridge, *op. cit.* p 90 ss.). J. Hardy traduce: “La tragédie qui remonte aux auteurs de dithyrambes”; J. D. García B. : “de los *entonadores* del ditirambo”. En todo caso, *apò tôn exárkhontôn* indicaría un cambio profundo y decisivo en el canto ditirámico, desde el momento en que, el *axárkhôn* se constituye en una realidad discernible claramente del coro.

asociándose así a la himnodia a través de su propia pasión. Comulga ahora el protagonista entonador con el dios, al manifestar su propia agonía. Un lazo misterioso une entonces al dios y al actor: ambos sucumben finalmente, religiosamente, en su lucha por la supervivencia individual, y ambos alcanzan en su catástrofe la más saliente, manifiesta y ritual significación de su propio destino. Es allí, en ese fracaso de las expectativas de grandeza del héroe, que surge la respuesta que en la derrota levanta del polvo al caído. Porque ahora es él el que cae y sabe por qué. Aquí también la *mimesis* cobra en el actor su sentido supremo: cambia de identidad, y se transforma por la imitación, de personaje que actúa, en el ser mismo que por el rito imita. De este modo, la respuesta final del héroe trágico frente al mundo circundante lo redime ante su propia conciencia y el entorno coral que evoluciona y canta en la *orkhestra*.

Herida así de muerte la individualidad en el punto mismo de su grandeza, reencuentra sin embargo, allí, el rito de su propia salvación purificadora, que lo levante en el momento mismo de su desgracia. Y es este un tiempo en que se hace manifiesta su máxima energía creadora, porque es fisión del núcleo molecular de su existencia toda. Ese sería además el sentido de su experiencia límite, es decir, que determina el rompimiento de los confines mismos de su ser delimitado.⁴ Más allá de estos límites o hay nada o hay tragedia. De ahí que un modo de designar el sentimiento trágico sea el de una noble desesperanza. El héroe no resulta en último término ni derrotado ni triunfante; y los circunstantes asisten al reintegro *trágico* del héroe al seno de lo viviente, al origen inefable de lo *destinante*.

Al poeta trágico fue posible ver esa compleja situación psicológica en el hombre, y experimentarla de algún modo. Lo psicológico sin embargo es lo que está en la

⁴ Lo *dionisíaco* no podría ser liberación, restauración de la embriagada alianza entre los hombres, como lo señala Nietzsche, si no existiera, según entiendo, en el trasfondo mismo de tal estado lo *apolíneo*, como el elemento de individuación y forma. Estos términos, que Nietzsche utiliza magistralmente en *El Origen de la Tragedia* son materia indispensable para todo planteamiento acerca de lo trágico.

En relación con este mismo punto, Karl Jaspers, en *Esencia y Formas de lo Trágico* (Ed. Sur Buenos Aires 1960, p. 84) afirma: “La visión de lo trágico significa, en unión con el trascender, una liberación”. Esta liberación se da, propiamente, como una experiencia liminar: “La tragedia presenta al hombre en las mutaciones que experimenta a través de las situaciones-límite” (*op. cit.* p. 83).

periferia de la experiencia trágica, que crece más propiamente y se desarrolla desde la médula misma de la cultura griega tal como había sido expresada en las narraciones de sus mitos. Desde la religión viviente y atormentada de la Grecia surge en consecuencia la melodía potente del hacer trágico: al fenecer aquella en los términos en que fue concebida y dio nacimiento al drama griego, sucumbe también con ella el sentimiento, la poesía y el poeta trágicos. Las experiencias límite se experimentan en almas que no vislumbran salida alguna; y esa religión exige el sacrificio del individuo para elevarlo a una trascendencia peculiar, que nuestra incapacidad de comprensión, al no hallar más palabras, no tiene otro remedio que llamar trascendencia trágica.

¿UNA TRAGEDIA CRISTIANA?

No parece posible dar propiamente el nombre de *salvación* al resultado trágico, sino el de *desenlace purificador*, un modo de *kátharsis* de un nudo inextricable cortado por la espada del destino personal y consciente del héroe y el protagonista. Al actuar de ese modo, reconcilia aquel su ser con el todo —desde el que había sido destinado al nacer— dejando abierta, sin embargo, la llaga de su situación inescapable. De ahí que no sea posible concebir propiamente una tragedia cristiana, pues en esas circunstancias parece siempre posible eludir, con la esperanza puesta en la acción redentora de Cristo, las fuerzas oscuras que intentan acorralar, antes y ahora, un alma relevante. El pecador cristiano puede redimirse, el transgresor de la Grecia que hablamos, víctima de la *hybris*, penetra en el circuito ineludible de la necesidad ética. Se puede por tanto hablar del *drama* de la conciencia cristiana, pero no de su tragedia. K. Jaspers había afirmado que solamente una fe que conoce un ser otro que el inmanente puede liberar de lo trágico.⁵ La conciencia cristiana reconoce ese ser trascendente en la realidad providente del Dios creador, salvador y consolador. Huye el pecador del Dios airado para acogerse al Dios misericordioso, lejos de la urgencia apremiante de lo que en la tragedia está

⁵ K. Jaspers, *op. cit.* p. 31, señala lúcidamente la relación entre fe cristiana y lo trágico con las siguientes palabras: “La personal posibilidad de redención elimina el encierro sin salidas del mundo trágico. De ahí que no haya una tragedia cristiana propiamente dicha, dado que en la escena cristiana el misterio de la redención es el fundamento y el ámbito del acontecer, y el saber trágico está liberado de antemano en la experiencia de la perfección y salvación mediante la gracia”.

irremediablemente transgredido. La mancha de una sangre derramada o *miasma* puede seguir un curso irreparable o encontrar una compleja y difícil solución. La gracia, por su parte, que expresa la idea fundamental cristiana de una salvación que Dios comunica al hombre en forma gratuita, abre una vía de comunicación y unión con el Dios que justifica, adopta y perdona. En el centro de la discusión están las relaciones, presentes en la problemática cristiana, entre la predestinación eterna y la libertad humana. La gracia, se puede decir, reemplaza el cerco del destino, y los sacramentos, por los que a través de la Iglesia se participa del Dios consolador, toman el lugar del rito trágico. Las buenas acciones del hombre justo y el santo, que en el campo de la libertad humana cooperan de un modo misterioso a reparar la brecha entre el merecimiento y el perdón, se distinguen de lo que, en el espíritu griego, corresponden al actuar protagónico del héroe. Se hace manifiesto de este modo, y cobra su real dimensión el sentido de las palabras de Agustín: *quien te creó sin tu consentimiento no te justificará sin tu consentimiento*. Porque la gracia, en la perspectiva del drama permanente de la vida, impide lo trágico.

Este artículo, con leves variantes, fue publicado en *Taller de Letras* 6 (1978) 11-15