

"La construcción de lo trágico en la modernidad y la tragedia griega"

Ismene Ithaí Bras

La tragedia como un elemento fundamental de la vida parece atravesarnos desde el momento en que nos asumimos como sujetos conflictivos. Esta idea sin embargo, no la hemos heredado como tal de la cultura griega sino que es una invención del hombre moderno, en particular del hombre romántico. A la "caída en desgracia" griega o incluso la hebrea, se le ha dado una connotación de lo "terrible", lo "fastuoso" que va más allá de un género dramático donde lo trágico se guiaba más por principios técnicos y acciones funestas, que por una lucha interna intempestuosa del sujeto consigo mismo. En la modernidad hemos inventado el sujeto trágico. Su formación se asienta en elementos recuperados de la Atenas del siglo V, pero irremediabilmente también somos presa de un pasado hebreo que nos cruza.

La cultura griega, en especial lo que se refiere a la filosofía y las artes, si bien marcan el punto de salida a partir del cual hemos generado nuestra propia construcción creativa y reflexiva, no podemos negar el hecho de que se trata de un "mirar", por parte de nosotros, no inocente. Quisiéramos ver como lo hacían los griegos pero la verdad es que, a lo más que hemos llegado, es a intentar pensarnos como ellos. Así, la tragedia griega es muestra de este traer el marco de lo que pensamos como una concepción del mundo, una presentación de eventos. No obstante, este ejercicio de redefinición de la tragedia griega, condujo a la filosofía de finales del XVIII y XIX a pensar al hombre como un ser limitado en unos aspectos e infinito en otros, y sino lo es en realidad, por lo menos sí lo puede ser como planteamiento. Pensarse así, querer poseerse, es el resultado de aquella redefinición de la tragedia que permitió acuñar a su vez la idea de "lo trágico" que no parece estar presente en los griegos.

La idea de "destino" es fundamental para la construcción de la tragedia. No obstante, ésta cumple un papel particularmente importante en nuestro desarrollo como cultura "moderna". Adicionalmente hemos asociado fuertemente la noción de "fallo", entendido más bien como culpa. Para contrarrestar esto, la figura del héroe, el personaje principal, como ese ser que lucha contra la adversidad, contra ese destino y en quien recae una culpa que

no le corresponde, es el gran emblema de lo trágico moderno; es el sujeto trágico inaugurado en el romanticismo y heredado a la modernidad.

Pero hay algo más, pensarse como sujeto trágico es pensarse históricamente, es preguntarse no sólo una situación como lo haría los griegos, sino fundamentalmente por una condición, lo humano. En medio de una época de revoluciones, el romanticismo trajo sino las preguntas más sustanciales, por lo menos las propuestas en las que todavía nos desarrollamos. Aún somos románticos: estatales, racionales, trágicos y aún así habitamos "poéticamente el mundo", pensamos que las disonancias todavía pueden resolverse pese a la caída de la gracia y de que pareciera que hay un destino que nos espera al que no podemos renunciar, sino sólo enfrentarlo heroicamente. Estamos solos en nuestras propias ideas y sin embargo pensamos que los griegos están detrás de nosotros acompañándonos.

No resulta fácil lograr una definición de la noción de lo trágico, particularmente si la idea que tenemos hoy día obedece a distintas fuentes y ángulos. Sostenemos que no hay propiamente una idea de lo trágico por parte de los dramaturgos de la Grecia clásica, como posteriormente la desarrollaron los románticos alemanes; sin embargo, lo que si es factible es trazar la relación entre los distintos elementos que estos últimos atrajeron para sí que les parecieron fundamentales para crear su propia idea de lo trágico. Así pues, nuestra tarea no es definir la tragedia, ni siquiera intentar dibujar el paso filológico desde la Hélade hasta la Alemania del XIX, sino captar los rasgos de la problemática de lo trágico. El primer paso es partir desde el fenómeno mismo de la tragedia griega y en particular de su contenido; por una parte, encontramos la tragedia como un producto artístico del siglo V, pero en el mismo sentido asistimos a la evolución del proceso creativo que indiscutiblemente se relaciona con la idea del hombre. Estructuralmente, la tragedia, se centra en torno al héroe que estando (o aparentando) estar en lo más alto de la gloria, cae en desgracia, en una oscuridad que le tiene en los márgenes de la vida y la muerte sin terminar por hacerse a un lado o al otro, sumiéndolo en la angustia y en la indecisión completa.

Sin embargo, lo que se dibuja propiamente como trágico moderno es confuso. Aparece, no a partir del personaje y caída en desgracia (literalmente des-gracia), sino de la manifestación de ésta a partir de las relaciones con los dioses y el resto de los mortales. La dinámica de la indecisión, el cielo y la tierra separados, se manifiesta como la vuelta a la gracia o la indiferencia terrenal; no obstante, lo trágico es no sólo un estado sino principalmente una situación que rodea al actor primordial. Los dioses

caprichosos que juegan con la vida de los mortales, y estos desgarrándose entre el destino y razón, cuando en ello se les va la vida: “[...] esta lucha de los dioses entre sí ya no es una pelea caprichosa, una diversión para el padre de los dioses. Los hombres luchan en esta palestra con todo lo que poseen y con todo lo que pierden para siempre al morir”¹. La existencia humana se muestra así como una serie de pruebas, de fragmentos que se enlazan los unos a los otros sucesivamente, no hay vida lineal, sino eventos. El tiempo se acumula en sucesos; la vida de los hombres se dibuja como diversos destinos que se entretajan (pueblos, gentes, héroes), y ante los cuales pareciera que no hay “ratio” posible que se emplee.

La lectura moderna de la tragedia griega encuentra que, lo que hace de Aquiles y sus compañeros figuras trágicas no es su condición de semidioses, ni siquiera la rabia acumulada, sino la situación de *hybris* en la que se subyace: la muerte de Patroclo y el consecuente desencadenamiento de sucesos que se darán a partir de ésta, combinada con distintas pulsiones, lleva al *fatum*, al límite de situaciones con sus correspondientes causas y efectos; siendo esto es lo que llama y desarrolla Hölderlin como la “perdida de medida”. En la desmesura, el destino fatídico se abalanza sobre todos, el poeta es quien resalta lo trágico de esta situación, de modo que el héroe estando en su gloria, nos aparece ahora como abandonado, luchando en un escenario de una muerte más que clara.

Pese a lo anterior, no podemos suponer que la idea de lo trágico se supedita a la creación homérica, cuando ésta apenas y dibuja sus rasgos más esenciales, de hacerlo conservaríamos la idea de que lo trágico es simplemente lo fatídico (por alguna causa), de modo que incluso hablamos de un mundo trágico como quien mira el mundo de esta forma. “La idea de que nuestro mundo es en su esencia más profunda algo trágico, es mucho más antigua que nuestra época, pero se comprende que precisamente ésta se encuentre dominada de un modo especial por ideas de esta clase”². Los griegos crearon la tragedia como un producto artístico que evidentemente tenía una extensión íntima, ética y política pero como tal, no hubo un desarrollo propiamente dicho de “lo trágico” en tanto que concepción del mundo, más allá de la dramaturgia como lo entendemos nosotros hoy día, y mucho menos “como condición” y/o estado del sujeto; esto es: en la tragedia griega no hay sujeto trágico posible.

¹ Albin Lesky, La tragedia griega, Ed. Labor, Barcelona, 1970, p. 19.

² *Ibíd.*, p. 21.

Si tuviéramos que hablar de lo trágico en los griegos, éste se funda en una serie de acontecimientos encadenados dentro de un arte: la tragedia. Aristóteles mismo cuando se refiere a la tragedia lo hace en un sentido solemne del lenguaje dando a entender lo desmedido, aunque dentro de los márgenes de su época. Su desarrollo, o mejor dicho su implicación, tiene una tonalidad aún dentro del drama, de lo terrible o espeluznante. El mismo Herodoto como Tucídides, se refieren e una “historia” trágica pero no en un sentido trágico de la forma como lo entendemos ahora. La implicación de lo anterior como causa de las pasiones humanas o de un destino claramente condicionado, tiene más bien un efecto impresionante en quien lee o ve, ya que ha rebasado los límites, la medida, la gracia. De hecho, para Aristóteles, la finalidad de la tragedia es la *catarsis*.

Si bien en la modernidad podemos darle estas palabras le hemos dado una interpretación de “purificación de las pasiones” o en el sentido que señala Wolfgang Iser como un “alivio”, en relación a un sentimiento de satisfacción por fin alcanzado, lo cierto es que Aristóteles no desarrolla propiamente una noción de lo trágico como lo habrían de hacer los románticos alemanes; lo que elabora en términos explicativos es una serie de características y no de enjuiciamientos. Lo que sustentaría en todo caso el mito trágico para Aristóteles es el cambio (*metabolé*) del destino, siendo los caracteres “medios” los más representativos de la tragedia, pero particularmente es la “presentación esta situación” a través del lenguaje bello, es decir de un sentido estético del habla; la caída en desgracia no tiene una connotación moral propiamente dicha sino en relación a un “fallo”, diríamos que de la ratio, por identificar o no “lo correcto” una vez que se ha perdido el rumbo de la vida. De ahí que, no se trate de un fracaso imputable al héroe o heroína ante un comportamiento digamos falto de moral, más bien que la “situación”, o bien el encadenamiento de destinos, lo ha rebasado por encima de sus límites naturales; de modo que lo que podríamos decir es que en Aristóteles habría en todo caso un planteamiento de la situación trágica y no tanto del hombre trágico.

En la tragedia moderna hay una situación estable que se ha quebrado; aparece entonces el fallo, como culpa, pero elevado ahora adicionalmente a “error del cálculo”, relacionado aquí a la ceguera, que es lo que amenaza la vida, en este sentido se trata de la indecisión. El hombre queda solitario ante la situación trágica, o bien precipitada; las fuerzas contrarias parecen abalanzarse sin mayor contención. Es cerca del error por tanto donde encontramos la locura, estando muy cerca de éste el hombre se siente a sí mismo en su fragilidad. Masenius en la *Palestra Eloquentia Ligatae* al

hablar de su idea de *error ex alienatione* señale que: “Solamente el volverse a Dios pueda dar seguridad al hombre, pero su vida en este mundo, debido a la constitución humana, está expuesta de antemano al engaño, a la apariencia que le oculta lo verdadero, a la fascinación que le atrae hacia la perdición”, y sin embargo, diría Hölderlin, está más cerca del cielo.

El giro radical sobre una interpretación y teorización sobre lo trágico lo encontramos, no solamente pero si principalmente en Goethe, quien en 1824 señaló en una carta: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma”³. Lo trágico adquiere *per se* una característica como objeto de reflexión que, en primer término, muestra las declaraciones de oposición aunque aún no se habla abiertamente de los polos opuestos. La tarea del romanticismo y del idealismo se encaminó a especificar las características y naturaleza de los contrarios que se encuentran férreamente o bien que tienden a alejarse sin aparente retorno; lo interesante en todo caso es que, la idea de los extremos irreconciliables a partir de los que se genera una situación trágica es, desde nuestro punto de vista, la inversión de la propuesta griega: siendo que en aquella el carácter trágico lo daba a la situación, ahora recae directamente en los sujetos. Así, en la noción de los polos opuestos, aparecieron todas aquellas relaciones en las que era claro que no había reconciliación posible, es decir que nuevamente prima el personaje por sobre la situación: el mundo de los dioses y los hombres, los mismos hombres, las naciones, e incluso el hombre mismo contra sí.

En consecuencia, lo trágico, no la tragedia desde su brecha explicativa nos parece más un constructo de la modernidad, especialmente teorizado y puesto en práctica desde el romanticismo alemán, que una tradición helenística. Es por el estudio de los contrarios como es posible acceder a una multiplicidad de situaciones, que se dibujaron en la era de las revoluciones sociales y espirituales. El destino heleno así como la caída en desgracia son llevadas extremo, siendo re-mitificados y apuntalados a darle a la historia un eje sobre el cual explicar los fallos en los corazones de los hombres. La tragedia romántica se sitúa en lo más básico del mundo de lo humano, el héroe ya no es un semidios, la trascendencia de lo humano se encuentra más apegada, no obstante, a un cierto dejo de rescate de la dignidad ateniense pero suplantada en pleno siglo XIX. En este sentido, ahora lo que habría que hacer es

³ Citado por Lesky, *Ibíd.*

revisar los elementos de la tragedia griega a partir de los cuales se forma lo trágico romántico; algunos de ellos que evidentemente ya revisten una lectura propia.

La “caída” representa la pérdida de un estado de seguridad y de relación con lo divino, donde el hombre se asume como creatura e hijo; justo en este punto la caída también es el principio de herida que vulnera lo más profundo e íntimo de ser. El “fallo” en el romanticismo alemán, a diferencia de la tragedia griega, se reconoce – probablemente más cercano a la idea de pecado- también como un error de cálculo, cuya raíz no se encuentra ya un conjunto de destinos encadenados sino en el mismo hombre; una guerra de egos entre dioses y hombres, lleva a estos últimos a querer conquistar el cielo, este es el sentido de la des-gracia. Aunque la caída nos refiere a un mundo herido profundamente en su relación primigenia, lo cual guarda amplia relación con la Hélade, lo característico en la tragedia romántica, es una cierta auscultación de los personajes, prácticamente llegando a su psique para encontrar las razones de tal caída: es la invención del Yo y la consciencia.

Lo siguiente por lo que habría preguntar es por ese objeto o situación de pérdida: “la relación primigenia, el cielo y la tierra emparentados aún”. La experiencia de lo trágico parte de la ilusión, si se nos permite la expresión, por recuperar un paraíso perdido más que por una relación propiamente dicha con lo divino. En algún sentido el romanticismo alemán encontró un lugar común con la tragedia griega en la esfera de lo que nos es propio por el hecho de ser parte de lo íntimo. Añoramos a veces no lo que hemos perdido sino lo que podríamos tener, o bien a quienes podríamos tener. La cercanía del otro ante la inseguridad como testimonio de ese mundo perdido es un tema que cruza constantemente la reflexión como la producción romántica; más aún cuando la relación, en este caso la primigenia, parece escapar al imperio del tiempo y sus leyes, la caída parece detenerse por un momento y sin embargo, lo trágico persiste; esta es una de las razones por las que consideramos que muchas de las grandes tragedias griegas fueron tan significativas para los románticos: aún en medio de una pequeña esperanza por recuperar el paraíso perdido, por el regreso a la Edad de Oro, lo trágico en el hombre no se ha suspendido. Edipo, Antígona, Ayas, siguen ahí, el efecto de su destino nos persigue.

Un elemento más es lo que podría denominarse la “aceptación” del destino trágico que no podríamos aquí considerar como un simple conformismo; apelaríamos más bien al hecho de que el héroe se sabe sujeto trágico, esto es en su condición conflictiva y sin escapatoria, donde en un primer nivel no hay voluntad que valga

porque ya todo está prescrito; aunque que justamente esa voluntad vuelva sobre sí y se reincorpore desde quien frente a la muerte sólo le resta luchar hasta que ésta llegue. Lo anterior tiene un componente profundamente griego: por una parte, estamos ante la presencia de los grandes discursos de los personajes que buscan una y otra vez explicarnos los motivos de sus acciones, que quieren justificar sus acciones y decisiones que parecieran estar fuera de la esfera de la ratio. Sin embargo, bien podemos decir que a diferencia de los “personajes” trágicos de una representación helénica, lo que puede caracterizar al sujeto trágico es esta voluntad que sin someterse de lleno al destino, y no teniendo más opción que llorar en silencio, en su aceptación hay una suerte de fortalecimiento de la voluntad, que al comprender el orden de las cosas, se somete no a la ratio sino a la sabiduría de la divinidad, lo cual en modo alguno o no necesariamente, la cancela como voluntad. Se trata de una aceptación porque se asume, porque se comprenden los eventos, es cierto que no hay más opción pero la última palabra no está dicha, y en ese pequeño espacio que hay para decir todavía un algo del corazón del hombre, el sujeto trágico apunta sus fuerzas en un estado herido que puede confundirse con locura:

Ese rasgo por hacerse hacia el más alto fuego como dirá Hölderlin y consumirse en él, es muestra de un apasionamiento sin miramientos sin ratio, es la desmesura, de ahí que sea una vuelta o reconversión de la voluntad, característica helena sin duda.

“Mas quiero acercarme a vosotros, allá donde crecen todavía
Pues los celestes descansan gustosos en el corazón sensible,
y siempre, como entonces, las potestades inspiradoras de
grado
acompañan al hombre esforzado; y sobre los montes de la
patria
descansa, impera y vive omnipresente el éter,
para que un pueblo amante, acogido en los brazos del Padre,
esté humanamente alegre, como entonces, y que un espíritu
sea común a todos [...]”⁴

Derivado de lo anterior encontramos que el sujeto trágico, dirán los románticos, intuye una oposición, para Goethe, o por lo menos lo que parece ser, dirá Hölderlin, irreconciliable. Éste nos parece que es el viraje más fundamental desde los elementos que hemos descrito de la tragedia griega, traídos a la parcela del romanticismo. Goethe señala en una carta: “En el fondo se trata simplemente de un conflicto que no

⁴ Hölderlin, El Archipiélago, op. cit.

permiten ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural y auténtico y es un conflicto auténticamente trágico”⁵. Para el romanticismo de todos los elementos que rodean la composición trágica destacaron abiertamente la oposición o bien la disonancia, en torno a ello se conjuraron la mayoría de las propuestas; de ésta, se destacó continuamente su carácter destructor cuando no era posible, en la mayoría de los casos, para poder poner remedio a las disonancias. Lo trágico moderno así pues se constituye en el pináculo de la creación: no hay solución posible, y de hecho las teorías literarias modernas la llegan a considerar como el sustrato de la tragedia, no obstante que no todas las obras de la tragedia griega clásica tuvieron un final desastroso⁶. Digamos que en esto radica el desvío, sino es que reconceptualización moderna de lo trágico: pasando de una presentación de eventos sucedidos contiguamente de carácter doloroso con base en una leyenda heroica, que tiene como efecto lo que ya ha dicho Aristóteles, de desencadenar determinados efectos que al final por una ley interna suelen ser funestos (esta es la característica trágica griega), se convirtió en una pieza, y más que eso en un modo de ver el mundo, de triste final; de conceptualización de una realidad en contradicción y destructora donde fuerzas y valores se doblegan ante un sinsentido por momentos o bien una ley que no puede explicarse más que en sentido trascendente.

Más aún, cuando el conflicto trágico se reviste de una fachada de absoluta dureza y se cierra toda posibilidad de restitución, ensalzándose el conflicto cómo lo único patente que puede representar al mundo y su desenvolvimiento, es perfectamente comprensible que se conciba la tragedia como un modo de vida emparentado totalmente con la muerte y la catástrofe del fin de los tiempos, en especial cuando el destino al modo en que lo usaban los griegos es cambiado por una serie de leyes que rigen el todo, cuya comprensión escapa en primera instancia a los mortales, cuyo posible fin visto como reconciliación se haya en un plano superior que puede representar la muerte. La tragedia romántica no sólo es absoluta y definitiva sino que en casi todos sus representantes, es imposible la reconciliación. A pesar de este carácter curiosamente también se dio la fuerte intención de dar un paso atrás para comprender las leyes de los tiempos y por tanto de la mediación en torno al Dios supremo, porque en la profundidad de la aparente destrucción habría un propósito de liberar del dolor y sufrimiento, la paz es una última esperanza en Hölderlin.

⁵ Goethe, Conversación con Eckermann del 28 de marzo de 1977.

⁶ Un ejemplo sería la *Orestíada* de Esquilo, las *Danaidas* o la trilogía de *Prometeo*, donde habría una reconciliación de una u otra forma. Incluso en el propio Sófocles.

Lo anterior es particularmente importante para comprender la intencionalidad de Hölderlin ya que sostendríamos que al igual que las obras de Esquilo, o las de Sófocles, no pueden comprenderse como trágicas desde la óptica de Goethe, en el caso de poeta suabo, sin renunciar a lo trágico en un tono romántico, en el final del drama si bien no hay solución posible si cabría la armonía. El romanticismo alemán tiene su origen y fundamento en el dolor que retratan los dramaturgos atenienses, pero el final no obedece a leyes de casualidad sino de causalidad; no es el sujeto trágico de la Hélade que se adjudica una culpa o un fallo que no son suyos, sino un sujeto de la modernidad que literalmente se encuentra en desgracia como consecuencia de una caída, puede que de su fe o puede que por la soberbia de su razón. La existencia para el sujeto trágico romántico es la angustia existencial que experimenta ante una vida que en aparente libertad choca con las leyes superiores interiorizadas, pensemos en el Werther o en el Fausto de Goethe.

Y es que aquí debemos señalar que un problema que subyace a la noción de lo trágico romántico es que dentro del discurso hay una finalidad de redención cristiana, como por si por medio de la culpa, el dolor, el fallo y la caída de la gracia pudieran restituirse, no sólo en un acto redentor sino en la historia misma. No es que el cristianismo sea trágico como tal pero la historia si parece serlo, y la vida de los hombres –por lo menos de los occidentales- es cristiana. No es que ambas nociones puedan ser compatibles en modo alguno, de hecho una cancela a la otra, lo que si puede darse (sino es que se da más bien) es que haya una situación trágica dentro de lo cristiano; particularmente cuando se comprende que toda posible repuesta o solución se da en tono trascendente, no es extraño que el romanticismo alemán se hubiera inspirado en lo trágico griego para encontrar una explicación más que solución sino racional si más comprensible a las leyes del tiempo cristiano.

En el fondo los románticos, y en este sentido Hölderlin no es la excepción, tienen un deseo impenetrable por hacer del Cristo una figura trágica griega. Éste juega un papel fundamental en la construcción de la tragedia que es la de símbolo pero también la del héroe, que es lo que permite elevar la discusión. Ya que devenido del judaísmo en el que no hay tragedia posible, en el supuesto “final” de la vida de Jesús que es el principio del cristianismo se da la reconciliación, esto aparentemente pondría en evidencia la posibilidad de compatibilizar fe y tragedia; pero en el romanticismo se convirtió en una necesidad de reunir Atenas con Jerusalén. Pensaríamos con todas las objeciones que se nos puedan hacer, que en realidad Jesús si es un sujeto trágico pero no en los términos de la tragedia moderna, sino más cercano en algunos

aspectos pero no completamente, al modo griego. Lo trágico en el Cristo es el andar, la existencia si así se quiere; en este sentido es el cúmulo de eventos, pero sólo hasta ahí. Él mismo cual héroe de la Hélade, tiene que tomar decisiones y su voluntad está dirigida y obedece hacia un destino marcado, pero el "final" no es absolutamente trágico ni definitivo; no lo es porque de hecho en Jesús no hay final ya que hubo una resurrección, y esto es un elemento absolutamente sustancial para los románticos alemanes. No es el Cristo del madero el símbolo último, pero sí el mito, el que ha resucitado, y aquí se encuentra, el punto medular de las contradicciones o ambivalencia en el quehacer del romanticismo. En la resurrección se cancela la tragedia, en términos modernos. Se muestra que la reconciliación es posible, lo que suena a una situación para el romántico difícil de resolver si es que se quiere mantener el carácter trágico en la conceptualización que tiene de la vida. Lo trágico en el creyente se inclina o tiene su relación en torno a la idea de culpa o pecado que deviene de la noción griega de fallo.

Si bien el *ethos* en Hegel tiene una disposición estatal, en Hölderlin parece que la finalidad se da respecto a una recuperación de la gracia en un sentido trascendental y no de una superación de las contradicciones entre ley y castigo. No son estos temas ajenos de modo alguno a Hölderlin, el camino más que para la superación, la armonización de los contrarios se encuentra en otros elementos. Es sabido que el tema de caída de la gracia es particularmente importante en Hölderlin y que sin embargo, tampoco es único en su desarrollo.

Una característica más de lo trágico moderno es la profunda individualización e internalización del conflicto, es cierto que es un egoísmo pero también de una profunda melancolía y desesperación. La tragedia moderna busca huir de un *fatum*, un destino que le está siendo marcado no ya desde lo trascendental sino de desde lo immanente de su *ethos*, y en su desesperación el sujeto busca un argumento al cual asirse, pero lo primero es asumir una culpa consciente de la caída de la gracia no por que ha sido impuesta y de modo ajeno, sino por aspirar a demasiado. Pero además, la caída de la gracia, y aquí debemos retomar las ideas del judeo-cristianismo, no es ya colectiva, del pueblo, sino del individuo. No existe la posibilidad de sacrificios de parte del pueblo; sino que es individual. El sujeto así, queda solo ante la falta de diálogo con la divinidad. Los héroes modernos ya no pueden ir en pos del colectivo, la empresa es vana, sólo pueden responder por su propia culpa e intentar ser únicamente interlocutores entre el cielo y la tierra. Por eso en la modernidad se inaugura esta conciencia que reflexiona sobre sí mismo: la tragedia si lo es, es de uno mismo, en su

soledad, y es que: La culpabilidad trágica tiene forzosamente que tener una connotación moral.

No se puede interpelar a nadie ya, sólo le queda al sujeto, ante la falta de eventos épicos, la introspección diríamos psicológica. En la antigüedad lo heroico se asumía, el *fatum* era asimilado y enfrentado, pero en lo heroico moderno el hombre no puede escapar y muere en el intento. En este sentido, se trata de un paso de lo estético a lo ético que todavía Hölderlin tratara de salvar intentando mantener ambos elementos. La culpa de caer de la gracia es un asunto interno que cada sujeto debe asumir, la dicotomía entre lo malo y lo bueno, es propio de una conciencia que reflexiona éticamente y no como antes estéticamente; no obstante, la estética nos presenta la imagen ahora de un individuo solitario que no sabe si renunciar a la tierra en pos del cielo y tornarse una alma bella, o intentar reivindicarse a través del amor supremo a la tierra, a la familia y al ser amado. La cura para el alma desgarrada no procede sólo de la belleza o del canto a los dioses sino que éste cobra una eticidad, una finalidad que es no es como antaño desinteresada sino justo lo opuesto. Así es como se dio una traslación de la esfera trágica de su aspecto estético al ético, llegando emparentarse a la razón instrumental. El alma fragmentada encuentra reposo y cura en una estética pero fragmentada y cruzada por una ética de la gracia trágica.

La estética trágica moderna, en todo caso si se le puede llamar así, asume a diferencia del ethos, una función de sanación o bien de paz del alma, por eso son las almas bellas las que mejor se pueden relacionar aún en medio del drama moderno, con el cielo aunque no lo hagan del mismo modo con la tierra y los hombres. La figura femenina, sea Gretchen en el Fausto de Goethe o Diótima en Hölderlin, o cualesquiera de las versiones de heroínas del período, se convierte en un principio de consuelo, de alegría, de paz, etc., es ejemplo de que el logos primigenio de la Edad de Oro es posible aún. La estética de lo femenino en lo trágico dibuja así una suerte de último refugio de la relación donde no hay oposiciones, pero también es la última muestra de la divinidad de la proyección sobre la creación. La devoción que suelen mostrar los personajes masculinos por los femeninos se corresponden a ese resquicio de la esfera de lo religioso-espiritual que puede darse como salvación o retorno a la gracia. Lo femenino como la muestra de la relación divina, no sólo de la ley como anteriormente veíamos, permanece en la gracia.

En cambio, lo ético hace de la gracia una finalidad, no es interés desinteresado. El castigo viene desde la dureza del padre, la dirección de una vida

recta es una orientación, no falta de amor necesariamente; la vida estética se ve rebasada por la vida ética. Así es que podemos hablar de dos gracias: una que nunca ha dejado de ser, la estética en la que la relación primigenia nunca deja de ser, no hay mayor interés ni siquiera el de la alabanza que el permanecer. Al lado de ésta, la modernidad se ha construido o ha creído ver una gracia trágica en la que lo que prevalece es la lucha constante por encontrarse con ella, pero su limitación, su profunda melancolía parte de la imposibilidad de poder conciliar a los contrarios o bien de no poder armonizar, y en especial de no dar fin a la eterna caída y dejar al alma atormentada ante su propia culpa.

Para entender mejor lo anterior nos serviremos de una diferenciación que marca Kierkegaard respecto a la empatía del espectador con la víctima trágica. Siguiendo hasta cierto punto en la argumentación a Hegel, Kierkegaard supone que hay una diferencia sobre la empatía de un sujeto con otro (espectador-víctima) en la antigüedad y la modernidad en términos trágicos a partir de la respuesta y la verdadera realización la ante la situación trágica. Se proponen dos nociones “la verdadera aflicción trágica” y “el verdadero dolor trágico”, en una correlación de fuerzas por decirlo así, en la antigüedad la aflicción es mayor que el dolor, pero en la tragedia moderna se invierte la relación. Lo que aquí se muestra es que la idea de culpa, y en nuestros términos de la caída de la gracia trágica, es sustancial porque la autoconciencia se sustrae a cualquier posibilidad de gracia estética, hay una reflexión sobre la culpa de tales dimensiones y con cualidades diversas que se reconstruye la idea misma de culpa pasando al orden de lo ético, y sufriendo así una aflicción personal. No se trata ya únicamente del sufrimiento que parte de la culpa ajena, sino que al retraerse sobre sí, el carácter del sufrimiento se duplica y se vuelve más ambiguo: oscuro (estético) y profundamente doloroso (ético), pero no debe olvidarse, es antes que nada auténticamente individual, por eso la salvación, nuevamente, se da por vía del sujeto y no del colectivo. Lo que nos domina es el dolor: “¡Horrenda cosa es caer en manos del Dios vivo!”⁷. Visto así: “la cólera de los dioses griegos aporta lucha, pero una lucha por decirlo así llevada desde fuera, desde una arbitrariedad que está más allá del bien y del mal o es anterior al bien y al mal. Así, el dolor es menor”⁸. En la hora de la muerte Cristo parece ser el último testimonio de la redención desde un individuo sobre la totalidad de los mortales, donde la tragedia antigua por lo menos en esta parte, parecen corresponderse, aunque Cristo ya no sea enteramente judío,

⁷ Biblia, Hebreos 10:31.

⁸ George Steiner, *Antígona*, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 52.

porque el sujeto sin culpa nuevamente vuelve a asumir aquella ajena en un destino que le esta marcado desde hacia tiempo, de modo que se alcanza la gracia de nueva cuenta, y sin embargo, el romanticismo estará empeñado en argumentar en torno a aquella gracia trágica que nunca puede ser alcanzada, que permanentemente obliga al sujeto trágico a recomenzar o a darse por vencido.

Hay un remanente judío en la gracia trágica, y esta es la culpa que también denominaremos trágica. Si en Edipo hay una herencia, un legado de culpabilidad que todavía parece alcanzar a Antígona, que más bien se reporta como un fallo de la inteligencia humana, falta de ratio-calculo, en el caso de la culpa opera una doble ambigüedad: por una parte también hablamos de una culpa heredada a través del “pecado original”, que tiene la característica por una parte de repartirse entre todos los hombres y sin embargo, al final nadie es culpable, aunque si lo pensamos un poco más en profundidad y pensando en el *fatum*, se trata de un pecado adjudicado por adelantado, que es donde opera la segunda ambigüedad; se acepta que se es culpable sin saber exactamente de qué es, y además se asume no sólo conscientemente sino moralmente. La aceptación de la culpa en este sentido se vuelve un claroscuro de la existencia en espera de la redención y la vuelta a la gracia, la inocencia y la culpabilidad reunidas conviviendo en espera de la luz de la paz, nuevamente se trata de una eticidad que requiere una estética. En medio de las tinieblas hay luz y esperanza.

El problema contra el que se enfrenta radicalmente una ética y una estética de la tragedia es que en lo judío y en los elementos que le transfiere al cristianismo, lo ético se encuentra ya establecido, no hay estética posible de claroscuros y la culpabilidad se asume en una lógica propia que no tiene que reflexionar mucho sino acatar y actuar, por eso aunque hay dolor –incluso profundo- pareciera no operar una aflicción que obligue incluso al abandono de uno mismo; en cambio el esfuerzo romántico por establecer una reflexión en medio del dolor, de comprender la angustia, le hace al sujeto trágico asumir las contradicciones en las que se ve inmerso, aunque nunca llegue a ninguna parte. En la tragedia romántica el consuelo, si existe, no es ético.

Ya que en el dolor y la aflicción la conciencia parece poseerse a sí misma, la autorrealización es como su espacio épico, en virtud del silencio ético y estético de los dioses, la tragedia no sólo la romántica sino en general toda la moderna, asumen la figura del inocente culpable como un componente medular. Edipo y Antígona son las

dos caras de la misma moneda que el romanticismo hace para sí, en especial esta última que en su inocencia y aflicción, puede ver su dolor y su culpabilidad premeditada, pero no frente a esa otra ley que es la divina. La diferencia con Edipo es que éste siempre fue ciego para sí mismo. Al respecto Kierkegaard lo resume extraordinariamente:

“En consecuencia, la verdadera aflicción trágica requiere un elemento de culpabilidad, en tanto que el verdadero dolor trágico requiere un elemento de inocencia; la verdadera aflicción trágica requiere un elemento de transparencia y el verdadero dolor trágico un elemento de oscuridad. Creo que esto es lo que mejor indica la dialéctica por la cual las categorías de aflicción y dolor entran en contacto entre sí y también la dialéctica que está en el concepto de culpabilidad trágica”⁹.

Toda reflexión que podamos hacer en estos términos sobre Antígona está claramente marcada, como lo estuvo para Hölderlin, por esta visión de lo trágico. El romanticismo desposeyó a Sófocles de su creación, universalizó especialmente el dolor, pero también la enmarcó como esta batalla por la vuelta a costa de todo, incluso de la propia vida, a la gracia divina. Parece es la “gracia” la perdemos todos no al nacer sino cada vez que arrebatados ante el dolor, reflexionamos sobre éste y en nuestra angustia negamos la posibilidad por una parte de redención y por otra clamamos por ella. Cada vez que asumimos nuestra inocente culpabilidad somos Antígona; ella se repite en cada uno de nosotros en la herencia hebrea del castigo hasta la tercera y cuarta generación, pero también en la herencia griega de querer tomar por asalto el cielo y divinizarse uno mismo: nuestra culpa es doble y permanente. El tiempo de los dioses lo hemos cambiado por el tiempo del dolor, el presente en que sólo encontramos la angustia. La gracia a final de cuentas es ese espacio relacional donde somos criaturas y gozamos de las bondades, en especial del cobijo divino. La culpa nos viene del reflexionar así como del intentar igualarnos a la divinidad. Sufrimos por una necesidad inherente al hombre que es pensar, al objetivar la relación con lo divino, ésta se vuelve falta, por tanto funesta y oscura, tal como la de Edipo y Antígona. Ésta pudo no haber enterrado a su hermano, viviendo en lugar de ello con su amante, posiblemente feliz, pero ella misma se habría sabido fuera de la gracia, de esta relación primigenia entre creador y criatura, fuera de lo relacional con lo trascendente: la angustia procede de la ambigüedad de las relaciones, donde fe y razón, parece que no pueden armonizar. La muerte no significa nada al lado de estar

⁹ Kierkegaard, citado por Steiner, op. cit., p. 52. Al parecer la cita aparece en *Temor y Temblor*, aunque la versión de Antígona de Kierkegaard viene en *Either/ Or*.

fuera de la gracia: esto es lo que caracteriza lo trágico moderno y nuestro andar racional por el mundo.