



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

DESMESURADAS PLEGARIAS ENTRE NOSOTROS
LA REVELACIÓN DE LA ACCIÓN MUSICAL EN EL PODER DE LAS VIDAS TRÁGICAS

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN MÚSICA
(Etnomusicología)

PRESENTA
ADRIANA DI GIACOMO

TUTORA PRINCIPAL
DRA. MARINA ALONSO BOLAÑOS (FONOTECA, INAH)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. JOSÉ LUIS ESCALONA VICTORIA (CIESAS SURESTE)
DR. MARCO ESTRADA SAAVEDRA (CES, COLMEX)

JURADO
DR. AARON L. ROSENBERG (CEAA, COLMEX)
DRA. ANNA MARÍA GARZA CALIGARIS (IEI, UNACH)
DR. JOSÉ LUIS ESCALONA VICTORIA (CIESAS SURESTE)
DRA. CLAUDIA HILB (IIGG, UBA)
MTRA. CARMEN ELENA ARMIJO CANTO (IIF, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, enero 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Desmesuradas plegarias entre nosotros
La revelación de la acción musical en el poder de las vidas trágicas

*Ad Dilectus cordis mei, lilium inter spinas
a quien conservo y no conservo fe, siempre,
con desmesurado Amor...*



AGRADECIMIENTOS

EL HECHO DE QUE UNA INVESTIGACIÓN que lleva el nombre de *Desmesuradas plegarias entre nosotros* aparezca en el ámbito académico, digna de verse cuestionada, contradicha, debatida, comprendida, defendida y así acrecentada, es algo difícil que suceda. Así, es al Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM que debo el espacio en el que pude hablar, batallar, contraponer y hacer escuchar mi postura ante los asuntos del mundo. Sobre todo mis visiones, interpretaciones de música y de poder que he defendido teórica y empíricamente con una atención intensa, una pasión fogosa, casi exageradas, y que quizás dieron paso a no pocos malentendidos. Desde este Programa, y por supuesto desde las dificultades, salgo más fuerte, con muchas esperanzas y, sin duda, con menos ilusiones. En particular agradezco la incansable labor de coordinador del Dr. Fernando Nava y el precioso apoyo que nunca me hicieron faltar Mónica Sandoval y, desde el principio, Jasmin Ocampo. Por supuesto, se agradece la beca del Conacyt y los recursos que me ha dado la Unidad de Posgrado de mi *Alma mater* para llevar a cabo mi trabajo de campo en Grecia y en Sicilia. También, no puedo prescindir de decir “gracias” al Dr. Roberto Kolb, quien aquí me recibió, haciendo posible el pasaje al doctorado. Y quien, sólo diciéndome “¿acaso no te lo mereces?”, tocó la delicada cuestión de que nada y nadie siento merecer, recordándome cultivar el respeto de mí misma.

Que esta tesis doctoral logre surgir a la luz de la escena pública lo considero, de verdad, un signo de lo milagroso. Y todo esto - este darse a la luz-, debe su existencia a las tantas personas encontradas gracias a una combinación de intereses comunes y bienhechora fortuna. Determinantes fueron las cuidadas lecturas de Carmen Armijo, Claudia Hilb, Anna Garza, Aaron Rosenberg y José Luis Escalona. Todas distintas, sin embargo, todas hechas con el verdadero y más fino espíritu crítico. Pues, gracias por hablar conmigo, por la buena disposición hacia una tesis que tiene su propio ritmo y su peculiar *melancólica alegría*, por el tiempo que me han dedicado y sus generosas e inteligentes aportaciones. También, quiero expresar mi gratitud a Lizette Alegre por haber aceptado comentar unos de mis primeros avances y a Gonzalo Camacho por su temperamento amable y su visita a Sicilia.

En estos muchos años, pude contar siempre con Lorena Badillo, María José Mancera, Rosario Antun, Tania Avalos y María Alejandra De Ávila, amigas y persona honestas y bondadosas conmigo. De igual manera a Leopoldo Flores y a Héctor López de Llano agradezco la cercanía y la ligereza. Por otro lado, nunca pudiera olvidarme de María Elena Fernández-Galán, Alejandra Rodríguez, Gracia Imberton, Sonia Toledo, Dolores Aramoni, de nuevo de Anna Garza, y de Marisa Madrigal y Mariana De Vincenzi. A todas ellas debo profundamente el gran bien hecho a mi vida.

Además, soy grata a mi amigo Mauro Romito. A mi familia de origen que, a decir verdad, no estaba preparada para comprender un pajarito silvestre y frágil que se alejaba en direcciones opuestas. A mi madre Vincenza Cipolla, que inspiró alejarme en estas direcciones opuestas, siempre en fuerza de la fe. A mis hermosísimos niños y niñas: Emanuel, Maria, Beatrice e Simone, y mi pequeña y vieja Frida también, agradezco haberme acompañado siempre, no obstante la distancia.

Y, finalmente, llegó el momento para agradecer Marco Estrada. Ojos bellos, radiantes y terribles. Él es quien, sin quererlo y aún menos desearlo, me enseñó a oír... sentir tras los silencios, a ver tras los oscuros. Marco me entregó lo importante.

A José Luis Escalona va mi gratitud por su mente tan así vivida y vivaz, por su buen humor, por ser capaz de sentir alegría, por haberme acompañada hacia aquí y no obstante. José Luis llega con su música y surgen recuerdos bellos.

Pero, no habría estado posible mi camino hacia hoy, el resultado de esta tesis, sin la extraordinaria dirección de Marina Alonso. Para Marina siento una inmensa y sincera gratitud. Entre sus numerosas virtudes, la suya más bella, porque conyuga la más alta *Humanitas* y la más alta *Academia*, es haber demostrado cuanto poco o ningún poder hace falta para imponerse y aparecer. Mientras que, hace falta mucho poder, realmente tanto poder, para hacerse pequeños, muy pequeños y, sólo así, procurar que algo más, alguien más, pueda brillar.

A la Ciudad de México, porque duele la separación. A mi tierra, Sicilia, porque no duele la separación. Porque, después de todo, jamás un “lugar” ha sido nada más que un “lugar”.

Palermo, 8 de enero de 2022



RESUMEN DE:

*“DESMESURADAS PLEGARIAS ENTRE NOSOTROS.
LA REVELACIÓN DE LA ACCIÓN MUSICAL EN EL PODER DE LAS VIDAS TRÁGICAS”*

De Adriana Di Giacomo

Palabras claves: Música y poder, condición trágica, tragedias griegas, estética social, etnomusicología (antropología social de la música), teoría política, filosofía política, etnografía.

Donde sea que uno mire en eso que llamamos la vida, encuentra desmesuradas plegarias de héroes caídos, héroes vencidos, héroes frágiles, héroes bellos que suben, o bajan, en la profunda condición trágica de este mundo. Allí, cada uno de ellos, todas *Dramatis personae*, adquiere la verdadera oportunidad de realizar, juntos y concertadamente, aquel fenómeno de compleja inmensidad de la acción musical capaz de dar inicio al milagro del poder. Un nuevo comienzo prodigioso y fragilísimo que, en la terneza del *pianissimo*, nace, existe entre nosotros en todas sus esperanzas. Por ello, será el poder de las vidas trágicas a revestir de nuevo palabras y actos antiguos. Por ello, será el canto de las tragedias griegas a enamorarlos de nuevo del mundo, a enfrentarlos a mares inexplorados y desconocidos, a tornarlos al mundo a través de las tempestades. Así, la propuesta de este estudio doctoral de estética social, que conjuga la etnomusicología (antropología social de la música), la teoría política, la filosofía política y la etnografía social de poder, apunta a poner luz e interesarse sobre aquellas almas salvas, de vencedores y de vencidos, que van lejos y arden al cruce de los viento para que sean vivas.

RIASSUNTO DI:

“SMISURATE PREGHIERE TRA DI NOI.

LA RIVELAZIONE DELL'AZIONE MUSICALE NEL POTERE DELLE VITE TRAGICHE”

Di Adriana Di Giacomo

Parole chiavi: Musica e potere, condizione tragica, tragedie greche, estetica sociale, etnomusicologia (antropologia sociale della musica), teoria politica, filosofia politica, etnografia.

Ovunque ciascuno guardi in questo che chiamiamo la vita, trova smisurate preghiere di eroi caduti, eroi vinti, eroi fragili, eroi belli che salgono, o scendono, nella profonda condizione tragica di questo mondo. Lì, ciascuno di loro, tutte *Dramatis personae*, conseguono la vera opportunità di realizzare, insieme e concertatamente, quel fenomeno di immensa complessità dell'azione musicale capace di dare inizio al miracolo del potere. Un nuovo inizio prodigioso e fragilissimo che, nella tenerezza del *pianissimo*, nasce, esiste tra di noi in tutte le sue speranze. Per questo, sarà il potere delle vite tragiche a rivestire di nuovo parole e atti antichi. Per questo, sarà il canto delle tragedie greche a innamorarli di nuovo del mondo, a far fronte a mari inesplorati e sconosciuti, a tornarli al mondo attraverso le tempeste. Così, la proposta di questo studio dottorale di estetica sociale, che coniuga la etnomusicologia (antropologia sociale della musica), la teoria politica, la filosofia politica e la etnografia sociale di potere, punta a mettere luce e interesse su quelle anime salve, di vincitori e di vinti, che vanno lontano e ardono all'incrocio dei venti per essere vive.

ABSTRACT OF:

“*UNBOUNDED PRAYERS BETWEEN US.*

THE REVELATION OF THE MUSICAL ACTION IN THE POWER OF TRAGIC LIVES”

By Adriana Di Giacomo

Key words: Music and power, tragic condition, Greek tragedies, social aesthetics, ethnomusicology (social anthropology of music), political theory, political philosophy, ethnography.

No matter where we look in the so-called life, we find unbounded prayers of heroes: fallen, defeated, fragile and beautiful heroes who rise, or fall, into the deep tragic condition of this world. It is there where each of this *Dramatis personae*, together and in concert, get the opportunity to create the highly complex phenomenon of the musical action, which in turn initiates the miracle of power. A prodigious and fragile new beginning is born, in the tenderness of the *pianissimo*, and dwells between us in all its hopes. This is why tragic lives have the power to re-dress ancient words and deeds. Therefore, it will be the song of the Greek tragedies what will make them yet once again fall in love with the world; what will push them to face unexplored and unknown seas; what will hurl them to the world through the storms. Thus, the proposal of this doctoral study of social aesthetics, which combines ethnomusicology (social anthropology of music), political theory, political philosophy and the social ethnography of power, aims to shed light and interest on those saved souls, of victors and vanquished, who travel far and beyond, and who burn at the crossing of the winds to stay alive.



ÍNDICE

Introducción	11
<i>Dramatis personae</i>	16
I. Prólogo: ¿puede tardar en llegar primavera?	17
1. Voz de la estética social	20
2. Voz de la acción musical	22
3. Voz del poder	25
II. Nosotros y los cielos abiertos	27
4. Canto de ingreso	28
5. La <i>phýsis</i> del teatro griego	30
6. Voces resonantes en afinación <i>epóptica</i>	41
7. Hacia el Cuarto Superior	54
8. El primer éxodo	65
III. Entre <i>eso que llaman la vida</i>	67
9. El modelo de tierra inánime y la acción musical	68
10. Muerte del “entre”	79
11. Arrancados de nuestros sentimientos: los ultrajados	86
12. Miseria, inmortalidad y refugio incierto	94
13. <i>Dramatis personae</i> y tragedia	99
14. Estásimo: como espada	102
IV. La verdad trágica	108
15. En el mar de la comprensión	109
16. Verdad trágica en un mundo hecho fragmentos	121
17. La verdad trágica: <i>Ἀλήθεια</i> y <i>Ἀμῆν</i>	130
18. <i>Curva minore</i>	145

V. La estética social y el don de un corazón comprensivo	147
19. El deseo de un niño y la más elemental estética social	148
20. Dentro del abismo de Emel: ¿por qué me has abandonado?	155
21. Tempestad y respiro... y todavía haya estupor	164
22. Respiro: reificación de la verdad trágica	171
23. Acción musical y estética social del poder	177
24. El don de un corazón comprensivo	189
VI. Acción musical y poder	194
25. Es el criterio para comenzar	195
26. <i>ΦΕῦ ΦΕῦ</i> ... Si pudiesen oír mi silencio e im-potencia	204
27. El arquetipo mosaico de la acción musical	208
28. La fragilidad del poder y nuestra <i>eudaimonía</i>	215
29. El segundo éxodo: en el Cuarto Superior	225
30. Sea música, sea tragedia, y no perezca el mundo	232
VII. Desmesurada plegaria	238
Bibliografía	250
Referencias escénicas	268
Referencias audiovisuales	269
Referencias discográficas	270
Referencias filmográficas	270



INTRODUCCIÓN

SI PENSAMOS QUE LA MÚSICA es realización *musaica*¹ de la pluralidad humana, la voz de ese estudio, que se inscribe en la especialización de la etnomusicología, no podría resonar sin el diálogo vivo y constante con otras disciplinas. De polifonía multi e interdisciplinar se ha nutrido mi formación y, como consecuencia de esto, he dedicado mis estudios a reflexionar, comprender y explicar, concretamente y en modo distinto de lo usual, el vínculo entre música y poder. Lo que significa plantear la indagación sobre la importancia de la música en las complejidades y en las contradicciones de las sociedades al constituirse en poder, con la atención y la sutileza que requiere.

Así, acompañada por la profunda teoría política de la acción de Hannah Arendt, aquí tejo los hilos del fenómeno de la acción musical que crean el poder, además de interesarme en la estética social —y elaborarla—, cuya cuestión central es unir en una relación indisoluble lo social y lo estético para hacer evidente, no sólo el hecho de que lo estético y lo social se invaden simultáneamente, sino también que se generan y regeneran mutuamente, produciendo nuevas dinámicas de relaciones sociales de poder. En otras palabras, el fenómeno humano de la acción musical y de su poder se basa en el fundamento empírico de que toda forma y todo contenido, todo cuerpo, toda alma, toda mente se nutren, se corresponden, creciendo las unas en las otras. En este sentido, aventurarse en materia de poder desde la mirada atenta de la estética social significa, además de comprender de qué manera la pluralidad humana en acción musical lo ha creado, lo crea y recrea constantemente, poner atención y dar cuenta de las implicaciones de la construcción del poder, estar dispuestos a comprender la música de la condición humana en sus partes más profundas y frágiles, en sus partes más pobres, conflictivas, mortíferas y trágicas, sin negar —al contrario, resaltando— los signos de su grandeza y nobleza, de su dignidad.

Ésta es la razón por la cual he pensado, e incluso sentido, como si fuese una suerte de necesidad, que la narración más adecuada que podía dar a mi indagación

¹ El ingenio de la música es memoria de las realizaciones de la palabra, cuya natalidad está musaicamente, musicalmente, determinada.

sobre el vínculo existente entre la acción musical de los hombres y la forma de poder generada, fuese el modo musical del canto trágico. La de tragedia. Intensa pasión de los ritmos, de las tonalidades líricas y del eco lejano de grandes y desmesuradas palabras que, revestida de nuevo, surge como acto de amor por el mundo. No niego que he buscado con minucia cada palabra que componen las oraciones de este texto, tratando de encontrar el momento adecuado, la composición de fraseos y el contexto justo que supiesen valorizarlas también por su sonido. Dejando que el contexto y el sonido se ocuparan espontáneamente de acarrear el sentido, no quise ponerle a las palabras ninguna camisa de fuerza que las constriñera a comprobar la evidencia de sus significados. Así, mi interés se orientó, sobre todo en algunos pasajes, a no empozarse en lo terrible de las tragedias, dejándome ayudar de la belleza mosaica de las palabras que nos hace comprender aquello que no siempre es comprensible. Es decir, me apoyé en aquel *foné* (*φωνή*) que es, al mismo tiempo, voz, sonido y lengua y ligamen, recordando que los sonidos hablan y las palabras suenan, siempre. Y que el silencio suena y habla, habla y suena, siempre (aunque cuando con nuestras sensibles no nos demos cuenta). Entonces intenté, con mi propio estilo de escritura, que esta investigación sonase, cantase y pudiese conservar silencio en un cierto *modus* capaz de no perder la voz, el sonido y el silencio de cada *Dramatis personae* y de los encuentros con ellas, con sus vidas trágicas.

Por ello me propuse dar expresión de tragedia a mi investigación. Palmo a palmo que avanzaba en este estudio me daba cuenta de que ése se constituía, teórica y empíricamente, como tragedia. Sus elementos fenoménicos son trágicos, su materia constitutiva es tragedia. Por tanto, la investigación es por sí misma, propiamente, una tragedia. El resultado de las narraciones de muchas historias trágicas, de desmesurados lamentos. Una pluralidad de seres humanos que origina un canto coral que he tratado de comprender, presentar y explicar. En consecuencia, no debería extrañar la presencia de las *Dramatis personae*, de un prólogo, de un canto de ingreso, de capítulos pensados a manera de episodios trágicos, de narraciones líricas pensadas a manera de entonación de estásimos, de que hay éxodos: uno, puesto al principio como abertura en lo que prospecta el empinado proceso de la acción musical para crear poder, y uno último, al final, como abertura, desgarró en el cielo de papel, salida desde cualquier forma de esclavitud para entrar al Cuarto Superior. El cuarto donde advienen milagros.

Ahora bien, con *éxodo* no quiero decir solución o respuesta. Recuerdo que durante mi trabajo de campo en Grecia sentí un profundo estupor, ingenuo, sí, pero también genuino, de haber encontrado esa palabra, *éxodo*, en la línea metropolitana de Atenas, que me indicaba la salida, la abertura para emerger de este túnel enfusado en la tierra. Pensé, en efecto, que cada *éxodo* es una salida para atravesar las batallas aprendidas, una abertura en el mundo de las relaciones interhumanas para ir hacia el horizonte de un nuevo inicio, futuro incierto, en devenir. Y no es una solución, una respuesta a esta batalla o a este futuro.

Por ello, ésta es una investigación en la cual nos encontramos con, y estamos en la pluralidad de, músicas distintas, sin embargo, todas profundamente trágicas, en las tragedias de las *Dramatis personae*. Son ellas las que me han compartido generosamente una parte de sus historias vividas. Nos encontramos con, y estamos en, sus combates y en sus plegarias de acción musical para poder dar inicio a un milagro, un prodigio, un acontecimiento nuevo por completo, que pueda reconocer el poder de una vida digna de ser vivida en el mundo. Mundo que ninguna de ellas quiere dejar, abandonar, sino que en él quiere, desea, ardientemente y con alegría, poder existir.

Si el proceso propio que pone *en motus* la acción musical consiste en palabras y actos capaces de desencadenar el pleno sentido de las existencias humanas, vivas, que fundan en el mundo, y por amor mundi, un inicio completamente nuevo e inesperado, que es poder, por esta razón ha nacido lo que he llamado *estética social*. Un ejercicio de mirada atenta que nos sensibiliza respecto del mundo de los asuntos humanos, haciéndolo inteligible. Así, el interés de mi investigación está puesto —y toca— en este pequeño y, sin embargo, extraordinario, accidentado y complejo momento estético social. Sólo un momento hecho de muchos momentos, poderosísimo y fragilísimo a la vez, interno (íntimo) y político a un tiempo, de la relación entre la acción musical y el poder que pone en forma. Un fenómeno que se articula y desarticula, continuamente, en diversas y vinculadas dimensiones y facultades.

De modo que, después haber analizado las dimensiones de la comprensión y de la reconciliación de la acción musical, pasaré a discutir y entender otras dimensiones esenciales de la acción musical. Éstas son: la del comienzo de un inicio inesperado, un improbable que se hace posible, y la de la distinción del poder como posibilidad de prospectiva de un futuro. Es decir, entenderemos de qué manera la

acción musical es un criterio milagroso de verdad trágica que converge en la revelación del “quién” de los seres humanos (humanidad y divinidad, la buena realización de los *Daímones* en las carnes *Humanas*), disponiendo los fundamentos para la capacidad del perdón, de la promesa y del juicio. Pero también quise atraer nuestra atención a distinguir y reconocer un poder, en el ahora presente, constituido y fundamentado en las relaciones interhumanas. Poder necesario para no privar a la humanidad del futuro, ya que esta privación es una de las formas más graves de inhumanidad y desigualdad socio-político-humana. Sin pretender denegar o excluir, por un lado, la porción de silencio que la acción musical acarrea ni, por el otro, la porción de im-potencia que el poder conlleva.

Entonces, para desarrollar las diversas dimensiones de la acción musical, que todas en su reunión y articulación concurren a dislocar, refundar, reformular y redelinear el ámbito de lo político de la condición humana, requerimos resaltar un conjunto de cualidades, conjugaciones significativas tanto de la acción musical como del poder, que son también fundamentos creativos para la acción musical y para el poder. De modo que referimos con énfasis y precisión: la pluralidad, la igualdad, la libertad, el valor, la espontaneidad, la contingencia, la humildad, la mundanidad, la solidaridad con el prójimo, que se acompañan de la facultad humana del perdón, de la promesa, del juicio, de la fe, de la esperanza, del amor. Es Amor aquel “Dios pequeñísimo que mueve el mundo”, humanísimo, a ser resplandor de la fragilidad del poder e impronta de su misma sustancia milagrosa. Un poder, el nuestro, rico de pobreza, preciosidad revestida de fragilidad.

Por último quisiera decir que, desde el principio, desde que pensé en este proyecto, he sentido que mi íntima esperanza y motivación ha nacido de un sentimiento de gratitud hacia la música. Poderosa, apasionada, por lo menos conmigo siempre gentil, fiera: incluso cuando es feroz me resulta noble. Creo que la música es el más bello acto de amor de la humanidad, nuestra desmesurada plegaria, “la sensación de que hay algo vivo entre nosotros”, algo de amoroso, de amistoso, que logra alcanzar la parte más profunda del corazón de los hombres. Y, también, logra acercarme a Dios. Porque la música es tragedia. Tragedia llena de Dios. Por ello la música salva las existencias de cada ser humano. Me ha curado las heridas escondidas,

los abusos, ha abierto la jaula de mi desolación y de mi pena cuando nadie, ni palabra alguna, me han consolado. La música nos conforta, para que no vivamos tristes.

A quien reduce la música a simple sonido organizado en el tiempo, a quien la simplifica concibiéndola en términos de identidades o resistencia, acaso, “no ven cuántas cosas ha hecho” la música en nosotros, entre nosotros. Se hunde en los límites más secreto de los hombres abandonados. Desata la mudez a nuestro alrededor y dentro de nosotros. No deja que nadie pierda su sendero, no permite a ningún hombre olvidar el brillo de su sensibilidad, nos hace sentir vibrantes de sonidos a costa de la vulnerabilidad. Nos ayuda a sostener el dolor, nos enseña a aguantar los sufrimientos de las contradicciones de la vida, de la fragilidad de la vida, nos advierte de los peligros, nos retorna vivos y gozosos, felices; nunca abandona la música y nos restituye, siempre, a la melancólica alegría del mundo. Nos torna y retorna siempre a sentir amor por el mundo. La música, mejor dicho, la acción musical nos conmueve y nos mueve, eso es su majestuoso poder, ésta es su terrible belleza, y la tesis que leerán, mi modo de interpretarla.



DRAMATIS PERSONAE

Emel, una madre

Carlo, un trabajador

Mauro, el críticón

Damiano, un purista

Teresa, una enseñante

Esteban, un esposo

Marilena, una señora

Coro de adolescentes, Corifeo

El maestro de arte

El maestro de íconos

Anna, la deseante

Ioanna, la solidaria

Mario, el perseverante

Beniamino, un niño

Chiara, una mariposa (o el estupor)



I. PRÓLOGO: ¿PUEDE TARDAR EN LLEGAR PRIMAVERA?

De profundis clamavi ad te, Dòmine;

Dòmine, exaudi vocem meam.

Salmo 130



LA MÚSICA SIEMPRE CANTA. Canta el *De profundis* de nuestra condición humana. Cantan los lugares, cantan los encuentros, nuestras acciones, cantan las personas y las relaciones, cantan los acontecimientos, los recuerdos, las imágenes y las imaginaciones; también cantan las separaciones y los adioses, las esperas y las esperanzas, los sentimientos y los pensamientos, los ensueños de todo eso que tenemos guardado en las profundidades insondables de nuestro corazón humano. Y ese corazón, nuestro corazón, se quedaría en la oscuridad si no fuera por la pasión, la de los cuerpos y los espíritus que, con fuerza y ternura, lo encienden y abren, haciéndolo brillar, en este mundo, por un intenso y duradero instante (Arendt, 1995 y 1996). Todo suena y resuena, aunque está la ausencia, el silencio. O, quizá, no hay nada como ausencia y silencio que tan fielmente susciten poco a poco, dulcemente, un paso tras otro, cantos de fragilidad de los corazones humanos en espera de primavera, que no puede tardar en llegar (Di Giacomo, 2016).

Así pues, las preguntas que no podemos evitar hacernos interesan a la formulación de un pensamiento teórico-metodológico que llamo *estética social* y sus implicaciones en la comprensión de cuestiones fenoménicas que considero importantes: la acción musical y el poder. Las interrogantes: ¿cuáles son las formas de poder que la acción musical inspira, suscita y crea en las existencias humanas? y ¿qué ha sido del poder de la condición humana?, o, lo que es la misma cosa, ¿estamos todavía en la condición humana que nos consiente sentir sin superficialidades el mundo interhumano y saber vivir en éste como hombres sensibles entre hombres sensibles profunda y verdaderamente?

De las Musas, hijas de Zeus y de Mnemosine, nace el arte supremo de la música, heterogénesis de espíritus, voz /foné/ sonido², unidos sin ninguna articulación; el *Lógos* (*λόγος*), ligamen, relación, en su verdad manifiesta, revelada y (de)velada en *Alétheia* (*Ἀλήθεια*) y *Amen* (*Ἀμήν*), se hace carne viva para que un “nosotros” tenga inicio. En ese sentido podemos aun aceptar la antigua parábola de: “El Lógos se ha hecho carne para habitar entre nosotros” (Juan 1, 14). Ésta es la manera estético-social,

² Es fascinante cómo la palabra *foné*, de la derivación griega *φωνή*, mantuvo en lengua antigua la unidad primigenia, hoy en día olvidada, entre la palabra que se expresa por medio de la voz y el sonido, entre definido e indefinido, entre finito e infinito. *Φωνή*, en griego ático es, al mismo tiempo e indistintamente, el sonido, la voz, la lengua.

extraordinariamente bella, con la cual se distingue la acción musical de cualquiera acción, e inicia el amanecer del poder. No existe acción musical que no cree poder, así como no es concebible dar por sentado el acontecer del poder, aceptando la violencia como su sustituto, sin comprender la facultad de la acción musical de la cual los seres humanos disponen potencialmente. Diría que esa misma proximidad es característica de la interrelación estético-social-estructural-fenomenológica que sostienen acción musical y poder. Es por ello que no podemos considerar la acción musical sin el poder ni el poder sin la acción musical. El poder es un fenómeno humano que surge de la acción musical. Desde esta última se ha empezado esta forma de poder constituida como nuestra capacidad mundana por ligámenes, vínculos, relaciones interhumanas. Y es indudable que los hombres no sabrían nada de su facultad de acción musical sin tener la experiencia de una realidad mundana de relación de poder. De ese poderoso ligamen, que florece libremente y tanto, tan estrecha e íntimamente, relaciona y correlaciona la acción musical y el poder, es fuerza, luz y sustento la estética social. Por lo tanto, tres son nuestros puntos cardinales: la estética social, la acción musical y el poder.

De aquí se desprende la idea de empezar el camino reflexivo, de la que, considero, es una “tragedia *evocativa e invocativa*”, no tanto concibiendo y hablando de cada uno de ellos separadamente, reduciéndolos a paradigmas encerrados en sí mismos, sino dejando cantar libremente la estética social, la acción musical y el poder como si fueran un coro de voces en oración que se mueven. Se trata no de un corifeo compacto a una sola voz. Todo lo contrario: éste es un corifeo de muchos caracteres, de muchas voces. Corifeo cuya dulzura fuerte de voces, que suena con palabras y actos importantes, se necesita para abrir y nutrir los corazones de este nuestro mundo. Ya sea haciendo caer todas las certezas, conduciendo en el conflicto, en el tormento que hace conocer los equívocos y las impotencias más profundas, moviendo y conmoviendo en una danza de sentimientos, de razón, de abrazos, enlaces, cercanías, distancias, silencios y reencuentros.

Como un corifeo trágico cuyo canto antiguo nos enseña a rezar. Nos enseña a elevar las voces en una plegaria antigua. Éste es, entonces, Corifeo de *Desmesuradas plegarias* por que y para que fuera concedida la llegada de primavera a nuestros pobres corazones en tinieblas. O, por lo menos, a sus mejores interlocutores.



1. VOZ DE LA ESTÉTICA SOCIAL

LA ESTÉTICA SOCIAL INAUGURA una prospectiva teórica y metodológica de refinada generosidad, en vista de que sus elementos constitutivos fundamentales: lo estético y lo social, se mantienen relacionados, reactivados y reactualizados mutuamente en virtud del hecho de establecer entre ellos un diálogo vigilante, constante e ininterrumpido. Diálogo que, además, desvela un complejo escenario atormentado por extraordinarias contingencias, inseparables tensiones y distensiones. Por tanto, la mirada atenta de la estética social nos invita a observar los acontecimientos humanos desde perspectivas diversas que se completan y realizan porque están puestas en estrecha relación. Por eso la estética social es capaz de mirar no sólo de cerca y desde la distancia, sino aun trasmirar y trasminar adentro, más acá y más allá de todas las cuestiones humanas.

Motivada a lograr esta meta, para la estética social se hace indispensable recuperar el sentido del término griego de *aísthesis* (αἴσθησις), sensibilidad o estética, la capacidad humana de sentir en la plenitud del espíritu del cuerpo, tomar distancia de las falacias de divorcios entre mente y cuerpo, razón y pasión, teoría y empiria, forma y contenido³ y, así, disponernos, por un lado, a pensar en términos de la inteligencia del estúpido y, por el otro, a acrecer en nosotros una fina y amorosa sensibilidad que, al ser atención, se orienta hacia cada suerte de belleza y fragilidad de la condición humana.

Restableciendo la profunda y permanente relación y dependencia mutua entre la inteligencia de un cuerpo sensible a las resonancias de las acciones (actos y palabras) y la inteligencia de una mente que trata de explicar, conocer y comprender este mundo de asuntos humanos originados por esas acciones, se configura ante nuestros ojos una gama de tonos y dimensiones del mundo social existente, tanto los más concretos como los más abstractos y secretos, que hasta el momento habían permanecido imperceptibles a las que,

³ Divorcios que, además, son concausas de la separación engañosa entre vida activa y vida contemplativa. Existe una distinción, que debe mantenerse, entre vida activa y vida contemplativa, alma y cuerpo, razón y pasión, teoría y empiria, forma y contenido, la cual no significa separación, porque una y otra no son en absoluto lo mismo, pero tampoco es cierto que no estén relacionados, sino, al contrario. Por ello creo realmente que los principales errores en los cuales se incurre pueden consistir en hablar de esas cuestiones, en un primer nivel, como si fueran doctrinas fijas, pero también como si fueran cuestiones opuestas, que se niegan mutuamente, es decir, como si el significado y la procedencia de una no tuvieran implicaciones en el significado y la procedencia de la otra. Definitivamente, no es así, y lo probaré a lo largo de esta investigación.

en realidad, son incapacidades de atención. En esa dirección, es importante comprender que el mundo social traduce en formas estéticas a sí mismo, es decir, en las relaciones de poder que lo conforman, los escenarios del propio tiempo, los diversos intereses, las preocupaciones y las indiferencias ante lo vivido cotidiana y extraordinariamente; y que esas formas estéticas no son ni inmóviles, ni mudas, ni cuestiones muertas en este mundo social, sino que continuamente lo reabren creativamente a nuevas reformulaciones. No están sin vida en este mundo de relaciones humanas, sino lo condicionan profundamente reformulando sus relaciones interhumanas. La estética tiene el poder agente de transformar, generar cambios en todo el tejido social, imaginar y poder dar inicio a nuevas relaciones humanas (Gell, 1998; De la Fuente, 2013; Di Giacomo, 2016; Kiefer, 2018).

A este aspecto remite la cuestión central de la estética social, según la cual no podríamos comprender real y verdaderamente la estética, esto es, sin el cuerpo social desde el cual se ha elaborado y formulado. Y, de retorno, tampoco podríamos comprender real y verdaderamente lo social sin las sensibilidades estéticas que lo han configurado y regenerado. Las relaciones sociales llenan de sentido la estética, y la estética llena de sentido las relaciones sociales. Eso significa, en síntesis, que el connubio estética-social es inquebrantable, que la estética no tendría sentido sin lo social ni lo social sin la estética; que las pasiones que nos abruman, que los sentimientos puestos a prueba, que la estética de una sensibilidad perceptiva, que los sentidos agudizados que relacionan lo externo y lo interno de un cuerpo —que no descarta la mente— podrían parecer absurdas abstracciones inconsistentes que no merecen la menor atención, especialmente en un cínico ámbito académico, aunque en realidad son muy consistentes y concretas: sus efectos son poderosamente vibrantes, visibles y diversos en cada persona, debido a que las personas son seres dotados de diferentes sensibilidades. Cada una es un *unicum*.

Evidentemente, la *forma mentis* que como método y pensamiento la estética social nos invita a despertar es la de la atención refinada capaz de advertir, primero, los signos, incluso aquellos inauditos, que preceden a la llegada de primavera, y, después, también los de la primavera misma. De hecho, desde siempre se ha imaginado que en esa estación de hermosura y vulnerabilidad florece el acontecimiento del amor entre los seres humanos, amor respetuoso, generoso y solidario, capaz de alcanzar con fuerza y ternura los corazones en tinieblas, iluminándolos. Así, el aire perfumará más intensamente, los colores serán sin duda singulares, el sol estará para hacer brillar la existencia y la

esperanza tímidamente volverá a emitir su nuevo canto. Sin embargo, para que llegue primavera siempre se necesita de un invierno que la precede, es decir, de un periodo de reposo, silencio y maduración. Obviamente, hablo de una primavera metafórica, cuya llegada, no obstante sus signos en un mundo apurado que tiende a la aridez, somos incapaces de esperar, reconocer y comprender. En otras palabras, la estética social nos sugiere un camino preciso para cruzar, un modo atento de observación, si queremos entender qué significan en verdad *silencio* y *compañía* en un mundo hecho del fragor de la peor soledad⁴, donde los hombres han sido defraudados de lo que significa estar en “silencio” y de lo que significa estar en “compañía”. A esos hombres, ahora incluso más ampliamente, no sólo los tocan las resonancias de una ausencia larga, los ecos de silencios interminables, sino, al mismo tiempo, les toca soñar con la espera y la ciega esperanza, la esperanza que no desilusiona, el tenue viento de primavera, aunque éste tarde en llegar para, después, despertar con el estupor de la belleza de la compañía aún cálida y que todavía sigue a su lado. Eso quiere decir *estética social*.

2. VOZ DE LA ACCIÓN MUSICAL

SE DEBERÍA AMAR SIEMPRE la oportunidad que nos ofrece la idea reveladora de dar inicio, de comenzar, provocada por la acción musical de los hombres. ¡Sí!, aquí está la acción musical, en el suscitar la revelación conjunta y plural de nuevos inicios. Una vida de sorpresas, de comienzos inesperados e impredecibles, una vida incierta, cuyo porvenir no conocemos. Sólo con la acción musical, que nos quita de nuestras compulsivas ocupaciones seguras y distracciones para no pensar y actuar, nos abrimos al acontecer de primaveras improbables, imprevistas y nacientes. *Lógos* que se realiza en su poder. Palabras que no es que estén vacías, que sean sin sentido, sino palabras realizadas en acciones, acompañadas siempre por actos, palabras que llevan a la existencia aquel sentido que expresan, se realizan en el nombre que nace. Y ese nombre, que es el amanecer de un incierto devenir, se construye constantemente con palabras y actos, con la acción musical que convoca la pluralidad de actores. De un hombre solo no podemos esperar ninguna acción musical, porque ésta surge y se manifiesta únicamente cuando los seres humanos están juntos. La pluralidad humana es *conditio sine qua non* y *conditio*

⁴ Ya que no hay soledad peor que aquella de estar rodeado de gente y, sin embargo, sentirse solo.

per quam de toda acción musical, acción prodigiosa, una primicia que despierta en el mundo humano nuevos inicios.

Así, tres simples oraciones poseen la calidad de introducirnos en las revelaciones generadas y despertadas por la acción musical.

La primera oración reza, canta: “la acción musical es un acto social que suscita la revelación de un espacio de interacción”. Cuando con nuestras voces únicas cantamos — cada uno con su propia voz, con el modo de su voz, voces tímidas, emotivas, duras, vibrantes, deseosas, sensuales, atormentadas, maduras—, nuestro canto es música en acto, porque nuestra voz nos inserta en un seco espacio social que se aprende para tomar vida, y lo hace con nuestras presencias. Nos movemos unos hacia otros en ese espacio, nos alejamos y nos juntamos, nuestras voces y gestos se dirigen hacia el otro, son para los otros, entregados a mi prójimo, de modo que esas danzas de voces y actos empiezan a animar el espacio, a darle un sonido, a diseñarlo y, por tanto, a revelarlo como espacio de interacción. En éste habitamos y lo llenamos de manera que surgen las circunstancias favorables que nos conceden entrar en interacción sensible uno con el otro. Ese espacio de interacción es el que necesitamos para aparecer en nuestras especificidades, enfrente de nuestros semejantes. Así, en este espacio de interrelación propiciado, y a su vez propicio, por la acción musical como acto social, no sólo nos insertamos en el mundo humano como comienzo, como un nuevo inicio, sino que al mismo tiempo y en este mismo mundo humano nos revelamos espontáneamente como iniciadores (Arendt, 2009a [1958] y 2009 b).

En consecuencia, la segunda oración reza, canta: “La acción musical es un acto extraordinario que suscita la revelación de relaciones humanas sin miedo”. En virtud de esa revelación, los hombres, cada uno explicando la propia imagen de voz y gesto en el espacio propicio de interacción que se dispone, aparecen en el mundo humano por “quienes” ellos son: el “quién” y no el “qué”. Por nuestras palabras y actos nos distinguimos en el mundo de la pluralidad humana, y en este mismo mundo, por nuestras palabras y actos venimos reconocidos, de modo que nos encontramos con otras personas. Cada invocación de un encuentro es un acto de audacia. Sin embargo, no se puede decir que todos los encuentros sean los mismos. En efecto, sólo los encuentros importantes nos hacen sentir todavía capaces de estupor. ¡Veis!, por una voz que es gesto delicado y propicio, misteriosamente venimos desprovistos de cada suerte de convención, de

aquellos muros de defensa levantados para protegernos de los demás o, aún peor, protegernos de nosotros mismos, defendernos de las acusaciones, de las culpas, de los fracasos, de los conflictos, de aquello que sentimos, de los abandonos, de las desilusiones, de las humillaciones y de los dolores. Incluso la felicidad probada, que pensamos torpemente no merecer, nos da miedo. Por una voz y gestos que sentimos profundamente cálidos y sinceros nos dejamos tocar y conmover. Voz y gesto, en los cuales inexplicablemente creemos, y necesitamos creer, nos hacen naufragar en un humano silencio que perfuma de abrazo, y que además tiene el poderío de confortarnos porque sabe a amoroso que perdura dentro de los asuntos humanos. Sin miedo casi invocamos al otro, dejando que unos ojos desconocidos e intensos nos desnuden y nos vean sencillamente como quienes somos. Sin duda hay santo y necesario temor. El temor más grande de sentirnos inadecuados, pequeños, pobres. De ser vistos y reconocidos sólo por lo que somos. Sólo personas. Nada más que eso. Pero, nada menos que eso... personas. Continuos destellos que existen juntos y en un mar de tempestades, en guerras de aflicciones y en vacíos de desesperanzas. Simplemente, sólo nombres que quieren vivir digna y maravillosamente... vivir. O morir intentándolo.

Sentimos que podemos ser escuchados y mirados, incluso apreciados, en el don del encuentro importante. Por ello se alimenta y mantiene fuerte el carácter precioso de fe entre los seres humanos, sin el cual no existiría relación humana sin miedo que pudiera florecer. La relación es el acto extraordinario que revela el canto de la acción musical. Cada encuentro dispuesto entre personas, encuentro importante y extraordinario, es una semilla que puede tomar la consistencia poderosa de una relación sin traza de miedo.

Así, la última oración reza, canta: “La acción musical es un acto de esperanza que suscita la revelación de libertad”. Ya poco después nos encontramos cambiados por la relación sin miedo. Al apretar la mano que nos espera con admirable paciencia, entregados a los brazos deseados que no nos rechazan, se aviva en nosotros el dulce acto de esperanza. Incluso en los propicios días de silencio o en una fecunda ausencia, logra crecer la esperanza que revela libertad. Y sólo por creer —y no desconfiar de ella— en una relación sin miedo. Así, redescubriendo, en el peso que tienen para nuestras existencias los encuentros importantes, de nuevo, confiados, levantamos las miradas a lo alto. Éstas durante mucho tiempo —o quizá no era en verdad mucho tiempo, sólo el tiempo necesario que se debía esperar— habían permanecido apagadas, bajas. Por tanto,

en la medida en que, de manera sorprendente, el calor del ardor abre nuestros sufrientes ojos en la delicadeza del aire libre, nos mostramos hambrientos de ternura, descubiertos en el antojo de caricias, sedientos de cándida comprensión y, en fin, entregados al deseo de nuevos inicios. Ahora no importa si las relaciones sin miedo nos conducirán por el terreno peligroso que la libertad implica. Creemos firmemente en este esfuerzo, fuerte y constante, de esperar el otro, esperar primavera. Por ello tendemos hacia el otro, primavera de esperanza que no engaña, ya que revela libertad a comenzar juntos. A recomenzar juntos. Primavera esperada que había que esperar.

3. VOZ DEL PODER

ES BUENO Y BELLO FIJAR NUESTRA ATENCIÓN en el poder que surge desde la profundidad, desde abajo. Apenas ha despertado por los dulces cantos de las personas reunidas, por las manos apretadas de las personas, cuando aparece en su frágil potencia para estar allí, entre ellos, entre los seres humanos, no forzada ni violentamente. El poder aparece justo en el tiempo de un profundo respiro, en el momento exacto y perfecto entre una hora silenciosa y otra soñada, entre un momento negado y otro perdido. Aparece en el tiempo justo para todos y cada uno, ya que es poder cuando finalmente nos comprendemos y realizamos. Y ésta es su simple realidad. El poder puede existir sólo en su realidad. Realidad potencial que acaso sea solamente actuada y siempre actualizada, conmoviéndonos y manteniéndonos unidos por tanta dulce intensidad.

El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades [Arendt, 2009a [1958]: 223].

Debido a que el poder siempre puede surgir allí donde hay proximidad entre seres humanos y siempre realizarse las potencialidades de la acción musical pueden siempre realizarse, puede no sólo permanecer con las personas, sino y al mismo tiempo mantenerlas unidas después de que haya pasado el lábil momento de actuación de la acción musical. Es decir, en el momento en que los seres humanos están unidos. Unidos en silencio.

El poder alcanza nuestras voces rotas, nuestras manos plegadas, nuestros pies cansados, nuestros corazones destrozados y desde este abismo en el que hemos precipitado surge trayéndonos afuera consigo. Nuevas vidas que florecen. “*Ecce homo!... Ecco l'uomo!*” (Juan 19, 5; Nietzsche, 2005). Necesitamos creer que la muerte no tendrá la última y definitiva palabra, el último y definitivo acto, que en el poder las lágrimas de los corazones heridos, corazones en tinieblas, se vuelven fructíferos. Que el llanto de quien sufre, de quien tiene miedo, de quien ha sido abandonado, de quien muere solo, en tierra y en mar, de quien lo ha perdido todo, de quien está en silencio e impotente, no se queda no oído, no se queda olvidado en la verdad viviente del poder. Necesitamos de la fe entre personas, fiarnos los unos de los otros para mantenernos en contacto, en relación, no obstante la oscuridad de nuestros corazones, o justamente porque hay tanta oscuridad en nuestros corazones. Una fe que no se paraliza ante las evidencias, ante los sepulcros, sino es capaz de correr hacia los otros, de socorrer a los otros. Necesitamos del poder, que no es una cosa, tampoco una propiedad, no es ni la muda y pura violencia, sino el poder que nos preserva en la Verdad que nos hace libres, humana y políticamente libres. Libres de empezar de nuevo la vida en nuestros cuerpos y espíritus frágiles, en nuestra condición humana de fragilidad. En el seno del poder, que en su simple y elemental carácter es Amor, permaneciendo juntos y unidos podemos encontrar nuestro tesoro perdido: ser seres capaces de iniciar. Quizá nos sorprenderá encontrarlo justo entre las vías que nos parecían sólo oler a muerte, en las vías de nuestras pobreza.

La voz del poder canta la invocación: “¡Venza el Amor!”. ¡Y así vencerá la vida! La verdadera vida, que resultaría insignificante si se aboliera el Amor que la ilumina. Tal como yo lo creo, la fe y la esperanza serían argumentos débiles e incluso monstruosos si no estuviera el principio de Amor presto a resonar en ellas. Por ello, ¡venza la Vida! La vida perfumada de bondad. La vida que perfuma de belleza. Bondad y belleza capaces de dejarte sin aliento. Recibir la vida es custodiar el Amor en lo inesperado, absolutamente imprevisible e impredecible. Ya llegó el momento de creer en los milagros, creer en el poder. Creer que la música es poder. Que poder es Amor. Llegó el momento de creerle de verdad. Creer de verdad que la música y el poder, tanto como la vida, tanto como el amor, sólo pueden hacerse juntos. Ya llegó el momento en que no puede tardar en llegar la primavera. Ahora más que nunca.

Primavera de 2020



II. NOSOTROS Y LOS CIELOS ABIERTOS

*Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.
Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue⁵.*

Eugenio Montale

⁵ Bajé, dándote el brazo, al menos un millón de escaleras / y ahora que ya no estás es el vacío en cada paso. / Aun así fue breve nuestro largo viaje. / El mío sigue todavía, pero ya no necesito / las coincidencias, las reservas, / las trampas, los escarnios de quien cree / que la realidad sea aquella que se ve. // Bajé un millón de escaleras dándote el brazo / no porque con cuatro ojos tal vez se ve más. / Contigo las bajé porque sabía que de nosotros dos, / las solas verdaderas pupilas, si bien tanto abrumadas, / eran las tuyas [traducción propia].

4. CANTO DE INGRESO

AiAiAiAi... En las sombras de un cúmulo de tierra y polvos, entre los flancos de las colinas húmedas, todos los demás no ven lo que realmente está allí. En cambio, aquellos que tienen el espíritu de amor que sopla sobre lo que no tiene vida, sobre los cuerpos en tierra sin más calor, sienten las vibraciones de los corazones humanos, la ternura de la humanidad que allí mora. Humanidad devastada por el dolor. Se dan cuenta del mundo, allí, así como éste es, tanto en sus partes mortificadas, enfermas, adoloridas, abandonadas y oscuras como en sus partes desteñidas de felicidad, bondad, gentileza y de luz tenue. Lo recordarán, lo amarán, recuerdan, aman el mundo. Y, adonde el día se pierde, entre un olivo que se abraza a la vid, buscarán teatro... justo allí. Teatro.

¿Lo estáis oyendo? Dicen que el tiempo del canto ha regresado.

Hay un lugar para cantar la desventura. Lugar donde cantar de nuevo el Amor mundi. Podríamos imaginarlo como un verdadero milagro, vientre de catástrofes y de retornadas felicidades en las tempestades de acero. Vientre de vacíos. Vientre vacío entre cielo y tierra, entre mar abierto y rueda firme, entre las tinieblas del abismo y la tenue luz de los senderos desconocidos. Los teatros griegos son la comunión perfecta y plena de la penumbra, la verdad, la belleza y el estupor.

En este espacio antiguo y nuestro, las palomas, fatigadas por un sol que no da tregua, habían encontrado refugio en la frescura de los arbustos, justo alrededor del teatro. Apenas se abren las gradas, más de cuatro mil espectadores desde las partes laterales entran en el teatro, suben, algunos con fatiga, otros más fácilmente, alcanzando los escalones, por la mayoría excavados en la rueda viva. Son niños, jóvenes, adultos, ancianos, pertenecientes a grupos, estratos, realidades y jerarquías sociales completamente diferentes. No podrán no pensar y no sentir de formas completamente distintas los acontecimientos que se dan en el canto del teatro trágico. Ahora están sentados juntos, uno al lado del otro, dándose las espaldas unos a los otros, quizá, completamente indiferentes unos a los otros. Sin embargo, el misterio Divino que tienen adentro y no los deja vivir, no sin tormento, no sin temor, se desliza, corre, recurre y cubre todo el teatro, a nadie podrá quitar el deseo de encontrar formas de conforto, de comprensión. Algunos buscarán solamente escapatorias y defensas en contra de la verdad, resistencia en contra de la verdad. Pero los más sensibles y audaces que eligieron

enfrentar con nobleza la trágica verdad, requerirán la consolación y la compasión de una dulce mirada indulgente.

Una luz verdeazulada, plena de un rosado delicado, se derrama sobre el creado, temido por su enormidad. Potencia y belleza destructora. Luz tenue entra en el teatro. Salta en los rostros de quien está sentado a la espera, los recalca en las líneas más ignoradas de sus frentes, ojos, mejillas, narices, de sus bocas. Brinca en las cavidades más secretas que hay entre sus oídos y cuellos, entre pechos y corazones, entre pensamientos y acciones. Es la hora melancólica del atardecer, que en un instante se queda, como suspendida, en el punto central del teatro, la orquesta. Hay ojos que se elevan hacia el paisaje, pero los ojos más promitentes y en agonía se levantan hacia el cielo. Y, en fin, todos estarán clavados, de un modo u otro, en lo que realmente es importante, el punto central de atracción sensual. Fuerza que aprisiona a sí.

Del mismo modo y en el mismo momento, también el viejo viento siroco, cálido y fuerte, había pasado las aguas profundas, y sin calma, desde la superficie del mar, superando las agujas de pinos, las hojas de olivos y vid, ha llegado al teatro. Su olor mediterráneo perfuma todo el aire. Su brisa, hecha de luz y sal, de desierto y mar, suspira humedeciendo todo el atardecer para que un canto nuevo se siente en las desolaciones de nuestras tierras infelices. Mientras sopla libre, sigue el rastro de los cuerpos heridos, hace suyos los llantos y los respiros de una humanidad aflicta, agobiada, la acaricia prolongadamente con cura y paciencia. Su toque es dulce y conmovedor. Se mueve entre los cabellos y baja amorosamente en los ojos hechos de lágrimas y anhelos, en las bocas dulces y silenciosas, en las manos abiertas y generosas, en los brazos endeble y sinceros, en los pies descalzos y adormecidos. Mientras se desvanece poco a poco el día y las sombras aparecen, el viento de música trágica sopla en el teatro, responde a los llamamientos de los corazones abandonados, no amados. Con su dedo traza nervaduras, revive la carne, extiende la piel. Recupera la vida escondida en las grietas de las rocas, de los huesos, de nuestros ojos, de la inmensidad del mar, de las montañas, de las profundidades de nuestros corazones en desuso, en tinieblas. Prepara para que sin alguna defensa, aquellos que lo reciben con buena y veredera disposición adviertan aquel Divino tormento inmortal hecho de fuego y agua, pasión y compasión. El teatro reúne el mundo en sus abrazos seguros, gratos, leales. Cuando el Divino se manifieste en los Hijos de los Hombres, y los encuentre, apretará los cuerpos sin calor de los

agobiados, apretará las vidas de los dolidos contra su corazón de fuerzas contrastantes. No los soltará hasta que no los haya conducido en la verdad de las miserias, en la vía de la pobreza, en el destello del verdadero poder. No los soltará hasta que no entren en las profundidades del Cuarto Superior, hasta que conozcan el esfuerzo supremo engendrador de vida, Verdadera Vida.

*Alzo mis ojos al cielo con gesto de cerrarlos. Tomo un respiro profundo, siento que el aire perfuma delicada y **struggente**. Respiro Amor. Retorno con mi mente a aquella tarde feliz, lejana y vecina a la vez, a cuando estaba el sol y tú tenías los ojos bellos.*

Entretanto la primavera habrá llegado ya...

5. LA PHÝSIS DEL TEATRO GRIEGO

SON POCAS, REALMENTE MUY POCAS, y siempre serán incompletas las palabras con las cuales hablamos del complejo estupendo del teatro trágico griego. Tengo la sensación, y quizá desde allí la dificultad, el temblor y el titubeo que siento al empezar a escribir sobre el teatro trágico de que cualquier descripción, reflexión, pensamiento y discurso será incompleto, cada palabra siempre se quedará corta y será insuficiente para comprender el reverso del sentido profundo de lo que aquí sucede. El teatro griego trágico del área mediterránea, que anualmente, entre primavera y verano, a través de las tragedias clásicas, escenifica la fragilidad del mundo, es un lugar sin tiempo, pleno de poder, de lo humano, de lo deshumano, de lo inhumano y de lo inmenso. Un fenómeno íntimamente estético, político, social y personal que, por cierto, no podríamos no pensar, primeramente, en toda su feroz *natura*, su fisicidad. Ese punto es importante porque, a menudo y erróneamente, se ha considerado el teatro griego de forma semiesférica y, bajo esa concepción, se ha reducido el cuerpo teatro a una breve suma de tres elementos básicos, que son: la cávea, llamada también graderío, que es la parte destinada a hospedar a los espectadores; la segunda parte es la orquesta, el centro ocupado por la actuación del Coro y los actores, y, finalmente, la escena teatral, con la cara puesta hacia el público. En esa tesitura quedan marcados los contornos del teatro (Nicoll, 1971; Molinari, 1996; Brown, 1998). Pero la magnificencia del teatro griego no puede terminar aquí: si así fuera, sería un escenario cualquiera, un escenario entre muchos escenarios, e indudablemente no lo es.

Empezamos por descubrir la *phýsis* del teatro griego, es decir, aquella *natura* del teatro que permanece y se revela en el principio de continuidad de movimiento y cambio, en el razonamiento que guarda la misma palabra *teatro*. El *theatron* (θέατρον) contiene en su etimología la palabra *thea* (θέα), visión, espectáculo, y el verbo *theàomai* (θεάομαι), admirar, contemplar con maravilla o ser espectadores de maravilla, entonces su propiedad fundamental consiste en ser el “lugar para contemplar”, el “lugar desde donde admirar”. El teatro griego es un lugar irrepetible, del todo especial y único, porque es armonía arquitectónica redonda y abierta que envuelve la maravilla, ya sea la *thavmásia* (θαυμάσια), sea los espectadores *theatai* (θεάται) de lo maravilloso, los veedores por excelencia y, por ello, los teóricos por antonomasia (Arendt, 1984 [1978] y 2003b). En un único respiro, presente, el teatro es recuerdos del pasado y visiones inesperadas de los inciertos devenires futuros.

La *phýsis* (φύσις) del teatro griego es belleza sorprendente porque es, por su *natura*, redonda y abierta, como he dicho. Si bien los componentes del teatro griego son tres, la escena va más allá de esa línea imaginaria que demarca la *skené* rectangular, y se completa por razón de que, con la naturaleza, la comprende. Trasfondo que, como dice un fragmento de Heráclito, ningún hombre ni divinidad ha creado: “este cosmos, el mismo para todos, no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que fue, es y será fuego siempre viviente, que se enciende según medida y se apaga según medida” (Fr. B30). Simplemente y poderosamente, en el teatro trágico la naturaleza es, existe, como parte del mundo, del cosmos. El teatro griego no ha sido construido, sino ha sido buscado y excavado en las laderas de una colina, en la cavidad natural de la tierra, y es un lugar completamente abierto, ya sea porque se concibe expuesto al espectáculo del mundo de la naturaleza, sea para indicar lo contrario de lo que podría hacer pensar la imagen de una forma redonda como un lugar cerrado, una totalidad apartada, homogénea y excluyente. Abierto por la misma acción de los hombres, abierto hacia el mundo interhumano, el teatro griego es una realidad compleja, bien dispuesta a las contradicciones, proyectada para romper con la lógica de bien y de felicidad de una tierra inánime que dice otras cosas, que empuja en la dirección de las convenciones ordinarias y dominantes.

Así, el teatro griego es un ámbito que, por un lado, nos permite superar los límites y las estrecheces de una prisión hecha de mentiras, de conveniencias de los propios fines que nos alienan, como si fuéramos seres inmovibles, en una imperturbable norma

social, y, por el otro lado, nos ayuda a reelaborar las vidas trágicas en la verdad y en el amor para poder cocer vínculos buenos y bellos entre personas, relaciones que formen sociedades mejores y más generosas. Sin muros, sin defensas será demora el teatro griego, a causa de la multitud que deberá contener. Un lugar abierto hacia todos los lados y que se extiende hacia lo alto para proporcionar la escucha y la visión de un acontecimiento humano, verdaderamente humano, desde todos los flancos y desde lo elevado. Una cuestión abierta a todos y a cada uno.

Es realmente difícil no probar una fuerte emoción, de la que sientes que aprieta el corazón, cuando entras en un teatro griego y, con gesto antiguo, empiezas a subir la cávea en piedra. Todavía es de día, la tragedia empezará al atardecer, y mientras la atiendes, cuando aún estará latiendo fuerte el sol, te enfrentarás con el sonido y la vista de la naturaleza que, generosa, resplandece y se ofrece al oído, a la mirada, a los sentidos de los espectadores. Colinas calmas, montes enormes, el mar poderoso, una distensión de tonos de azul y verde sin fin; vuelan los pájaros, puedes escuchar las voces de las tórtolas y del viento que se levanta, cuando, de repente, la lluvia irrumpe a bañar el teatro entero. Baña la naturaleza, baña las personas, baña las palabras y los gestos, los perfuma, porque todos somos partes del teatro, lo formamos, lo conformamos. En el teatro que nos comprende indisolublemente en un único abrazo, nadie, ni espectadores ni espectáculos, tiene remedio en contra de los imprevistos, nadie tiene amparo ante el calor del sol, del viento, de la lluvia, de la melancólica alegría, del fuego del dolor.

Las representaciones trágicas del mes de mayo en Siracusa se dieron, este 2019, bajo jornadas lluviosas. Sin embargo, a pesar de eso, fue una grata sorpresa ver que el teatro griego quedaba lleno de personas, jóvenes en su mayoría (Diario de campo *Sicilia-Grecia 2019*).

Emel nació en Lituania, jamás había visto una tragedia griega, sólo estaba buscando un lugar cerca del mar para pensar, dar una nueva dirección a su vida y descansar lejos de Berlín, ciudad en donde vive, y Bélgica, país en donde trabaja. Aceptó ir a ver la tragedia de *Las troyanas* de Eurípides por mi sugerencia. Su inmediata reacción al término de la representación fue:

(Emel) Ha sido absolutamente increíble todo el sufrimiento. El sufrimiento, también, por la lluvia, el frío y ver a todos los adolescentes quietos, bajo la lluvia, sin quejarse. Es la primera vez que veo un espectáculo trágico en un espacio antiguo y es algo absolutamente

especial. Con los pájaros que vuelan, la música, los gestos, el cielo, las nubes. Me gustó muchísimo. En un primer momento quería irme, me desanimé por la lluvia. Pero luego veía tantas personas, una cantidad enorme de gente que seguía viendo la tragedia, y me dije a mí misma: también puedes lograrlo. Y fue maravilloso, mil gracias por decirme y darme la idea de ir. De verdad, muchas gracias [Mensaje de voz de WhatsApp de Emel, mayo de 2019].

Como también nos testimonia Carlo, cuando nos dice:

(Carlo) Entro en este teatro y me parece ya un milagro estar allí. En este lugar antiquísimo y eterno que existe desde siempre. Solamente estar allí me basta. Sentir esa atmósfera sin tiempo. Ver aquella vista sobre el puerto, sobre el mar. Respirar ese aire. ¿Sabes?, los griegos primero buscaban cuidadosamente el punto adecuado, el del cruce de los cuatro vientos, para excavar el teatro. Cuando lo encontraban sólo en ese momento empezaban a excavar. Lo hacían sobre todo por el sonido. Lo que se decía en este teatro debía oírse. Por eso siempre hay una brisa fresca, agradable, en el teatro. Algo de manga larga debes siempre llevarlo cuando vas al teatro griego [Conversación con Carlo, junio de 2018].

Y la sensación insólita que prueba Mauro, un hombre de teatro, que sabe de teatro y, sin embargo, se sorprende de estar en un lugar completamente abierto con luz natural: “Qué sensación extraña. Estar en el teatro cuando aún hay la luz del día (Conversación con Mauro, junio de 2018).

Por tanto, el espectáculo de la naturaleza es parte integrante del teatro griego. La naturaleza como fenómeno estético de libertad de sucesos es, para los hombres, expresión de un horizonte infranqueable e inaccesible. Su desmesurada belleza y crueldad, teniendo el sigilo del *ananké* (*ἀνάγκη*), la necesidad trágica, puede ser contemplada por los seres humanos, los cuales deben, más bien, observarla atentamente en sus cambios y fases, porque constituye el límite, la medida, es decir, el punto de partida para fundar la ciudad, la *polis* (*πόλις*), formada históricamente, organizada políticamente, y que se actualiza en las leyes de las interacciones humanas que delimitan y regulan la esfera libre propia del *infra*, del “entre” común (Arendt, 1997a [1995], 2009a [1958], 2015b)⁶. Y, desde ésta, desde la ciudad, hacer nuevos, de vez en vez, los pilares que sostienen las diversas

⁶ Hannah Arendt no ignora la compleja distinción y relación entre las realidades de la naturaleza y de la *polis* para la comprensión del espacio “entre” de los asuntos humanos. Al respecto insisten muchos pasajes de sus obras. Por ejemplo: *¿Qué es política?* (1997a [1995]: 122), *La condición humana* (2009a [1958]: 43, 157-160, 211-215 y 252) y *Crisis de la República* (2015b: 135), solamente por citar algunos.

realidades de las vidas personales, biográficas, de los seres humanos, atravesadas por continuos y espontáneos procesos de la acción humana.

(Irene) Mi preocupación es por mis nietos que no reconocen los signos de la naturaleza, han perdido completamente el contacto con la realidad y están siempre con sus celulares, comen al lado del celular, juegan con el celular y sus ojos parecen apagados a la hora de salir y estar en el mundo. En cambio, yo, que crecí en la campaña, sé leer la naturaleza, de ella nada para mí es un secreto [Comunicación personal con Irene, agosto de 2018].

En parte, dentro de esta declinación del teatro griego se alberga la descripción del orden cósmico enunciado por Platón, es decir, la de un mundo ordenado, bello, feliz, limpio⁷, en el cual coexisten diferentes partículas garantes del movimiento cíclico del mundo, entre ellas yacen las vidas orgánicas de los mortales, sujetas a un idéntico destino impuesto por las voraces necesidades de la vida, la *bíos* (*βίος*):

El que cuida el mundo tiene todas las cosas ordenadas para la salvación y virtud del conjunto, de modo que también cada parte de la multiplicidad padece y hace en lo posible lo que le es conveniente. A cada una de ellas se le han establecido jefes que dirigen continuamente lo que deben sufrir y hacer hasta en el mínimo detalle y hacen cumplir la finalidad del mundo hasta en el último rincón, tú también, infeliz, eres una pequeña partícula de éstas, que tiende y apunta siempre al todo, aunque minúscula, bien que justamente en eso se te oculta que todo el devenir se produce por el conjunto, para que la vida del mundo posea una existencia feliz. El devenir no se ha producido por ti, sino tú por el mundo [*Le leggi* X, 903 c].

Si bien esa interpretación platónica “naturalista” del *kosmo*, de supuesta unidad del mundo, nos informa del elemento de la medida impuesta a cada vida humana en cuanto vida que desflora, y por tanto, está presente en el teatro griego, resulta, incompleta de la extrema complejidad de la arquitectura propia del teatro griego, que al contrario, es expresión de una sorprendente heterogeneidad del mundo y perspectivas de escucha y observación. En efecto, el teatro griego celebra un modo más amplio y problemático de pensar el mundo, en el cual participan diferentes porciones de mundo. Sí, hay el carácter áspero de la sublime indiferencia del mundo natural, pero éste, en

⁷ Como del resto, el significado originario de la misma palabra *mundo*, tanto en la acepción latina *mundus*, como en la acepción griega *kosmo* (*κοσμος*), nos indica: ordenado, bello, limpio, bien hecho.

realidad, es funcional para aquellas variedades de expresiones existenciales de la esfera humana, tan centrales y fundamentales en la narración del teatro griego trágico.

Descubrir la *natura* redonda y abierta del teatro trágico griego necesariamente implica hallar espacio al *Daímon* (*Δαίμων*), el Divino generado en el hombre. Cada hombre tiene dentro de sí un Divino, o más de uno, que no lo deja vivir feliz si no recibe realización. Ese *Daímon* deviene odiado y no soportado para el hombre solo, en cuanto por él aprehende inmediatamente la necesidad de estar entre los hombres, morar en las relaciones entre los hombres, único antídoto para el *Daímon*. Es decir, sólo juntos es posible lograr la *eudaimonía* (*Εὐ-δαιμονία*)⁸, la buena realización, manifestación, del Divino, comprensión compartida del entramado terreno de la fragilidad de los asuntos humanos y del espacio político (Arendt, 2009a [1958]: 216).

La manera en que el pensamiento de Hannah Arendt concibe el mundo de los hombres tiene el mérito de dirigirnos, según mi lectura, hacia esa ardua concepción de la forma física natural del teatro compuesta por la distinción de varios mundos. Para Arendt, “el mundo y la gente que lo habita no son la misma cosa” (Arendt, 1990: 14). En su teoría, *de facto*, individua el mundo hecho por los hombres en un acto prepolítico de *eudaimonía* (*εὐδαιμονία*), de felicidad, de libertad humana y realización divina, de romper, supuestamente, con el ajuste estrecho impuesto por la violencia elemental de la naturaleza que, en vez, obligaría a aquéllos a girar en su propio movimiento cíclico biológico, es decir, siguiendo el tiempo *kiklos* (*κύκλος*) de su propia necesidad⁹.

Por un lado, Arendt observa, justamente, que la realidad del mundo natural, así como es, se torna inhóspita para los hombres, los cuales no podrían tener en ella manera de permanecer. Ante ese mundo natural, dice la pensadora, el *homo faber* hace un mundo de cosas, de artificios, de bienes de consumo finalizados para construir un mundo hogar, para la breve estancia de los hombres mortales.

⁸ *Εὐ-δαιμονία*, la buena realización (*eu*) de tu demonio (*daímonia*), es la plenitud del ser con la cual Aristóteles llamaba *la felicidad* o, más propiamente dicho, *la buena vida*, el *vivir bien* (Aristóteles: 1997 y 1999).

⁹ Hannah Arendt distingue el concepto de la *necesidad* —*ananké* (*ἀνάγκη*)— del de *las cosas necesarias* —*ta anankaia* (*τα ἀναγκαία*)— cuando afirma que “la necesidad es de manera fundamental un fenómeno prepolítico” (Arendt, 2009a [1958]: 43). Los hombres para ser libres de acción tienen la necesidad/*ananké* de que sus más urgentes necesidades de la vida/*ta anankaia* hayan sido satisfechas. Por tanto, las necesidades quedan siempre vinculadas sólo al *animal laborans* y al *homo faber*, y no a los hombres de acción que piensan y actúan en el mundo. En ellos, por ejemplo, “el amor como Eros es ante todo una necesidad” (Arendt, 1984 [1978]: 209). Para profundizar ulteriormente en la categoría de “necesidad” es interesante la comparación entre Hannah Arendt y Simone Weil propuesta por Roberto Esposito en *El origen de la política* (2014). En particular, véase el apartado “Verdad”.

En la visión esquílea cada suerte de arte, *tekhne* (τέχνη) es don del Dios Prometeo a los hombres. Con sus palabras narra orgullosamente de todas las conquistas del conocimiento, habla, con satisfacción, de todos los beneficios que han adquirido los hombres gracias al uso de la técnica donada:

(Prometeo) ... Y ahora oíd las penas de los hombres; / cómo les convertí, de tiernos niños / que eran, en unos seres racionales. / Y en mis palabras no tendrá cabida / el reproche a los hombres; lo que intento / es mostrar la bondad de mis favores: / Ante todo, veían, sin ver nada, y oían sin oír; cual vanos sueños, / gozaban de una vida dilatada, / donde todo ocurría a la ventura: / ignoraban las casas de ladrillos, / al sol cocidos, la carpintería. / Vivían bajo tierra en unas grutas / sin sol, como las pródidas hormigas. / Ignoraban los signos que revelan / cuándo vendrá el invierno y la florida / primavera y los frutos del estío. / Todo lo hacían sin criterio alguno / hasta que, finalmente, de los astros / les enseñé a auspicar orto y ocaso. / Y el número, el invento más rentable, les descubrí, y la ley de la escritura, / recuerdo de las cosas, e instrumento que a las Musas dio origen. Fui el primero / que sometió las bestias bajo el yugo, / y al arnés; y al jinete esclavizadas / las más duras fatigas soportaron / en lugar de los hombres. Bajo el carro / yo sometí el caballo, humilde al freno, / y vana ostentación de la riqueza. Nadie más sino yo el marino buque / de alas hechas de lino, descubrió / y que errático el ponto va surcando. / Y pese a los inventos que a los hombres / un día enseñé yo, infeliz, no tengo / medio de sustraerme a mi desgracia [Prometeo encadenado, vv. 442- 469].

De este mundo de los hombres, también de carácter objetual, experimentamos en el teatro griego cuando, por ejemplo, un avión surca el cielo en medio de la representación o vuela un dron, cuando se escuchan sonar las campanas de una iglesia cercana, o cuando puede retornar hasta el eco de una motocicleta que pasa desde las carreteras adyacentes, ya sea que estemos en un teatro griego próximo al centro habitado, como en Siracusa, o que estemos lejos e inmersos entre las montañas, como es el caso del Teatro Antiguo de Epidauro. Sin hablar de todos los expedientes técnicos utilizados durante la puesta en escena para asegurar de ésa una buena fruición, o simplemente como medios directorales, instrumentos de una mente contemporánea que tiene a su disposición nuevas tecnologías para reinterpretar el texto trágico. Así es como en un teatro griego nuevos sonidos se mezclan con sonidos antiguos.

Sin embargo, hemos recordado que el teatro griego no ha sido construido sino, imaginado, pensado y, en razón de eso, buscado y excavado. En consecuencia, dicha concepción lo lleva lejos del riesgo y error de poder ser considerado un producto del *homo faber*. En efecto y, por otro lado, cuando Arendt nos habla del mundo humano, suscitado por los seres humanos, dota de mayor belleza y sentido ese mundo, porque lo establece y lo hace consistir en un finísimo y conmovedor tejido de relaciones interhumanas generado por la acción. En otras palabras, los seres humanos son libres de no encajarse y adaptarse al mundo que se les presenta como hecho, como conjuntos de las cosas tal como están dadas. Los hombres, con sus facultades de acción y de discurso, que se dan sólo entre los hombres y nunca en el hombre solo, tienen el poder de cambiar el mundo, “destruir algo y hacer que las cosas experimenten un cambio” (Arendt, 2015b: 13), dar vida a algo de nuevo en él. Un mundo en común, un mundo humanizado que trascienda la futilidad del tiempo vital y se interese, *inter-est*, por la fragilidad de los asuntos humanos en que se mueven los hombres. Las cosas del mundo, incluso las más siniestras, desconcertantes, deshumanas e inmundas, tornan a humanizarse para nosotros, pequeños pero también grandes hombres, con la simple acción de discutir las en la compañía de nuestros semejantes. Marco Estrada sintetiza con claridad y precisión ese aspecto complejo del mundo humano en Arendt, y escribe:

La realidad de los asuntos humanos es, en esencia, muy diferente de la de los objetos naturales o de las cosas fabricadas por nosotros mismos. Como sistema de relaciones, el entramado de relaciones no es un producto natural, como tampoco es fabricable, sino que surge *entre* los hombres en su convivencia diaria mediante actos y palabras. Este “entre” o “espacio en medio de” del entramado de relaciones “se encuentra entre las personas y por lo tanto puede relacionarlas y unir las” [Estrada, 2007b: 127].

Ese mundo de fragilidades, que nace entre las personas, sólo puede comprenderse si se rinde manifiesto en un lugar adecuado, abierto hacia todos lados, que pueda ser visto y oído desde todos lados¹⁰, desde un lugar que sepa entregarlo a las diversas sensibilidades perceptivas y pensativas humanas, pudiendo pasar a ser debatido y

¹⁰ Los regímenes totalitarios, perfectamente conscientes de las fuertes y significativas consecuencias político-humanas de los espacios de aparición, elaboran la espantosa atrocidad de los campos de concentración y exterminio (*Lager*). “El aislamiento del mundo ficticio [...] respecto del mundo exterior, [...] aislamiento respecto del mundo de todos los demás, del mundo de los vivos en general”, sirvió para estabilizar el régimen (Arendt, 1998: 352).

discutido (Arendt: 2009a [1958]: 82 y 206-211, 2009b: 599-629, 2015b: 12-15). Todas esas razones conducen a reconocer el teatro griego como el lugar desde donde observar las grandes y trágicas historias apasionadas de los asuntos humanos. Debido a su compleja conformación física, resulta evidente que es definitivamente el lugar adecuado desde donde pensar, y pasar a juicio las acciones y los discursos de los seres humanos en relación.

La impresionante y conmovedora presencia escénica de *Las troyanas*, en la versión siracusana de 2019, cuya cuidadosa producción se debe al Instituto Nacional del Drama Antiguo (INDA), ha sido realizada utilizando solamente cuatrocientos de los millones de árboles arrancados por la tormenta que se abatió en la región italiana del Friul-Venecia Julia (2018). En ese sorprendente e importante proyecto escénico, se confía en el Arte para narrar delicadamente, con conmovedora simplicidad pero con poderosa fuerza, como sólo la lengua del Arte cuando es grande sabe hacer, la relación entre el mundo de la naturaleza, el mundo interhumano y la desmesurada conquista técnica de los humanos, la cual está poniendo en serio riesgo la presencia de la vida en el mundo. La escena, que es más bien un paisaje, más que una arquitectura, muestra:

Millones de abetos desarraigados de la tierra por una tempestad imprevista. Una imagen perturbante, una imagen de dolor, de sufrimiento y de tragedia. Estamos acostumbrados a reconocer a las forestas, a los bosques, una gran capacidad de resistencia y de duración en el tiempo. En cambio, esa imprevista fragilidad creo que ha comunicado a cada uno de nosotros un sentimiento de inquietud. Es la naturaleza que se demuestra incapaz de responder a los cambios climáticos causados por nuestra especie, la especie humana. Esos árboles llegaron y están aquí en el teatro como en un último viaje. También los quisimos y, puestos de pie, erectos, para retornarle de nuevo dignidad, enfrente del público humano, y también, enfrente de los demás árboles vivos que habitan el bosque que está atrás de la escena del teatro griego. Esto es el sentido de la escena que hemos construido; creo que es la manera justa de dejar que las voces y los cuerpos puestos en escena tengan la justa importancia y fuerza en una tragedia que aún nos habla de la desolación de las guerras, cualesquiera que éstas sean [Stefano Boeri, en el video *Le troiane, Teatro Greco di Siracusa*, mayo de 2019].

El teatro griego, una vez más, pone a los hombres enfrente de la responsabilidad de sus acciones y los llama a razonar y discutir sobre el tema del uso que han hecho de

las técnicas. Ésas, desde ser dones del Dios, dones buenos (en el *Prometeo encadenado*), pueden pasar a tener efectos malvados por el uso hubristico (arrogante), fuera de medida, que les han dado los hombres. Así, en la tragedia de Sófocles *Antígona* se ponen en el centro de la discusión las acciones de aquellos seres formidables y terribles, los hombres¹¹, sin embargo, en esa tragedia desaparece la idea de arte como don del Dios, para convertirlo en el objeto de discurso teatral y mirar hacia los peligros de la acción humana que de los logros técnicos (de la *tekhne*) pueden hacer un buen y razonado uso, pero también un uso impropio y malvado.

(*Coro de ancianos tebanos*) Pero aun poseedor, más de lo que cabe imaginar, / de cierta astucia, que es la que le proporciona su habilidad, / se desliza unas veces en pos del descalabro, otras del éxito. / Si entrelaza las normas de la tierra / y la justicia de los dioses permaneciendo fiel al juramento prestado / ¡he ahí un ciudadano de primera! / Pero ¡sea privado de la condición de ciudadano, en pago a su / osada falta de escrúpulos, / ojalá que ni comparta conmigo el hogar / ni esté entre los que piensan igual que yo / quien así se comporte! [*Antígona*, vv. 365-375].

En este primer estásimo el Coro lamenta la acción de los hombres que puede tender hacia el bien, pero también hacia el mal. Entonces, el mundo de la naturaleza forma parte del teatro para inducir a los hombres a las reflexiones sobre sus acciones (Cantarella, 1970). Realizar grandes actos y pronunciar grandes palabras, acciones y palabras oportunas e inoportunas, racionales y pasionales, son los temas relevantes cantados en el teatro griego y alrededor de los cuales gira y se fundamenta su organización física. De tal suerte que podemos hablar de un teatro cosmocéntrico, en el sentido de que el mundo interhumano así diseñado y problematizado está movido al centro de su concepción.

De esa manera, se dota de desequilibrio la forma rotunda y abierta del teatro griego. Teatro griego como tejido profundo de un desorden armónico que conjuga, sin resolverlas, sino viviendo en medio de las tempestades, las dicotomías, los contrastes máximos, las máximas oposiciones: día y noche, humano y divino, mundo e inhumano, luz y tinieblas, externo e interno, afuera y dentro, muerte y vida, eros y ágape, acciones y palabras, canto y silencio, compasión y crueldad inocente, potencia de la naturaleza y en-

¹¹ Dice el texto sofocleo que en el mundo tenemos muchas cosas extraordinarias y terribles *deiná* pero ninguna extraordinaria y terrible cuanto el ser humano *deinoteron* (*Antígona*, vv.332 y 333).

potencia humana, en-potencia de la naturaleza y el poder de los hombres (Pohlenz, 1978; Vernant y Vidal, 2002; Nietzsche, 2012a; Tonelli, 2018).

En efecto, lo que de grande y verdadero los griegos comprendieron es que la vida es una tragedia. Por tanto, descubrimos la forma redonda y abierta del teatro griego, que consiste en un teatro que escucha y mira hacia otro teatro. El mundo de la naturaleza abre el espacio y se asoma a la escena de la orquesta, en donde se proyectan todos los intervalos, todos los respiros de la fragilidad de las acciones humanas, de los asuntos humanos, de las relaciones humanas. De retorno, el teatro de la fragilidad de las vidas humanas se abre y se asoma no solamente al espectáculo soberbio de la naturaleza, la cual se manifiesta en su aparente inmovilidad o en toda su crueldad, o aun, en toda su vulnerabilidad, sino que irrumpe a algo más arriesgado, fundamental y asombrosamente veredero, su misma realidad de acciones, humanas y divinas a la vez, a sus mismos frágiles tejidos de relaciones, humanas y divinas a un tiempo, y a su mismo abismo de ser humano y divino a la vez.

De hecho, el teatro griego fue pensado geográficamente para elevarse, en un punto de conjunción, a la mitad entre los dos polos de la *polis* griega: la acrópolis, la ciudad alta de los inmortales, ciudad de los dioses situada en la parte más extrema y apartada, centro de la vida religiosa, y el *agora*, centro de reunión y de mercado de los mortales, la plaza pública erigida por lo general a los pies de la acrópolis, en la que los hombres pueden distinguirse e intercambiar ideas, consideraciones, opiniones. Esta posición del teatro griego, entre la acrópolis y el *agora*, es muy sugerente, en cuanto, de alguna manera, nos advierte que, en el momento en que entramos en el teatro griego, deberíamos considerar estar ya en un espacio *inter* de oscilación de significados. Estamos en medio, en el “entre”, un verdadero agón. Saber estar en las desestabilizaciones del contingente, en donde conviven y se aproximan muerte y vida, divino y humano.

Por todo eso y en todo ese conjunto doloroso y desgarrado, que es, al mismo tiempo, vida activa y vida contemplativa, consiste la *phýsis* redonda y abierta, no unitaria, sino sumamente conflictual y desequilibradora, del teatro griego.

6. VOCES RESONANTES EN AFINACIÓN EPÓPTICA

CUANDO EL TEATRO GRIEGO NOS ATRAE hacia sí y cumplimos el gesto de entrar en él nos enmarcamos en la posibilidad de la existencia de un escenario luminoso de aparición, cual el teatro griego es por propia definición. Es decir, el lugar desde donde mirar con estupor y, por ende, sitio de aparición por excelencia. En la vida interna del teatro trágico existe una multitud de seres humanos, no solamente en cuanto a espectadores oyentes, sino, además, sujetos de este mundo, actores sociales que dan vida y cambian ese mundo del teatro griego y, asimismo, pueden recibir vida y ser cambiados por la esfera riesgosa del mundo trágico.

Este espacio de aparición, cuyos protagonistas son los seres humanos, es muy importante porque alude a la inserción del mundo de relaciones interhumanas en el teatro griego, a través de palabra y acción, voces e imágenes. Es decir, en el que llamamos *drama escénico* se genera la narración cantada de las esferas que constituyen el mundo humano, sea aquella de la vida más pública, político-social, sea aquella más íntima, de la vida interna, y sea aquella propia del mismo teatro griego. Efectivamente, el teatro griego conjuga y organiza en su lógica de puesta en escena trágica, es decir, en un drama de acción plural concertado, por un lado, actores sociales y acción-discurso, y por el otro, palabra y acción (Arendt, 2009a [1958]).

Precisamente aquí yace la impresa magnificente del teatro griego, consistente, en su primer momento, en reunir a su interno cuanto más sea posible acciones y discursos de quienes acudieron a él no como unidad homogénea, sino como contingencias de múltiples voces, voces disonantes. Absorber y hacer propias las historias que llevan las personas, vividas por las personas, historias diversas e intensamente públicas y personales. Historias que suenan de una determinada manera, que tocan una música, cada una la suya, crean un propio ritmo; en ese ritmo se mueven, rindiendo las tonalidades de su singularidad, de su unicidad en el mundo. Historias constituidas por relaciones, encuentros, desencuentros, sentimientos, ideas, recuerdos, temores, miedos, sonidos, silencios, errores, intereses, remordimientos, lamentos, esperanzas, desilusiones, seducciones, abandonos y grandes amores.

En otras palabras, el teatro griego recibe las diversas tragedias —cantos trágicos del Coro de la pluralidad— que están dispersas en el mundo, y con ellas hila el tejido significativo de los asuntos interhumanos. De esa manera, con nuestras historias de

fragilidad, con cada una de nuestras frágiles voces, el teatro griego aprende, en el aquí y ahora, su gran historia sin tiempo, la tragedia griega. La tragedia de los héroes trágicos de quienes se encuentran arrojados en circunstancias en las que los *Daimones* (Δαίμονες) del Divino son múltiples y están perennemente en contradicción los unos con los otros. Sólo de ese modo el teatro griego nos entrega la tragedia. Sólo así se debe pensar la tragedia del teatro griego, es decir, como fenómeno de la acción contingente, radicalmente polifónico y complejo.

El *corpus*¹² del drama antiguo, drama de palabras trágicas en actos, no sólo vive en y en virtud de las historias de la pluralidad que ha atraído hacia sí, sino que, por su derecho, vive en la historia, la propia, aquella que ha provocado, manifestado y polemizado en la puesta en escena de palabra y acción¹³. Una historia importante que se compone de grandes acciones y grandes palabras, una historia que ha sido construida por el contrapunto de esas gamas de historias de los mortales con la furia de los ámbitos de los inmortales, aquella propia de los dioses¹⁴.

El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su

¹² Las tragedias griegas constituyen el *corpus* de la narración del teatro griego clásico. La fundamental razón de la extraordinaria grandeza de la historia de ese teatro reside en el hecho de que retiene y contiene, en el espacio de aparición de los diversos dramas, el telón trágico de todas las repercusiones de las acciones humanas reunido con el pasar del tiempo. Por cierto, durante los torneos trágicos de la época clásica de Grecia, en el contexto de las fiestas del Dios Dionisio, las *Grandes Dionisias*, se proponían siempre nuevas tragedias. A lo largo de los años una tragedia siempre diferente seguía a otra.

¹³ Para más consideraciones sobre las temáticas correlacionadas de “filosofía versus tragedia” y “*polis* versus tragedia” véase de Platón los textos de: *La Republica* (Libro X, 607a) y *Le leggi* (libro VII, 817b).

¹⁴ Es importante comprender que cuando identifico la dimensión del “Divino” se trata de apelar a las dimensiones conflictivas, paradójicas y ambiguas de la condición humana, de hacerlas perceptibles para poder problematizarlas, reflexionar y comprender las profundas dimensiones secretas y rechazadas de esa condición. Por esa razón, cuando a lo largo de estas páginas haré referencia no solamente a las creencias del pensamiento grecolatino sino, también, a las del pensamiento jueocristiano con el uso de libros bíblicos, lo haré en un sentido amplio, justo porque esas literaturas nos ofrecen imgenes que dan cuenta, de modo claro e incisivo, de las fuerzas no menos poderosas del mundo interhumano. No dudo que habrá otras obras que puedan explicar el fenómeno del “Divino”; sin embargo, las que cito son más de mi dominio, de las que, por interés personal y trayectoria formativa, estoy más informada. Aquí lo importante es entender que: en el mundo griego clásico, la esfera emotiva de los seres humanos se conceptualizaba por medio de las figuras del mundo Divino. Los dioses representaban todas las gamas de los sentimientos humanos, y de esa manera se cuestionaban las partes marginadas y que se mantenían desarticuladas de la esfera propiamente político-humana (Nietzsche, 2012a).

responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa [Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 21].

Es esa conjugación que da vida a la escena trágica del teatro griego, una escena que toma en préstamo los cuerpos y corazones de la vida del mundo, dándoles luz y visibilidad en el espacio de aparición conflictual. La maravillosa, armoniosa y luminosa expresión de la belleza está en esa escena que tiembla en la oscuridad de lo terrible. Escenas de fuertes desequilibrios y oscilaciones. La tragedia, toda esa historia compleja del teatro griego, es un canto coral, es como un sonido que da inicio a una onda y no puede propagarse sin esa onda que él mismo ha provocado. Por tanto, la historia, como el sonido, se revela mientras se cumple.

Ahora es importante recordar que el sentido del equilibrio en los seres humanos no reside en los ojos, en la vista, sino en lo interno del oído. Es en virtud del órgano del oído si podemos considerar el escenario de aparición, extremadamente disonante, del teatro trágico griego. Hace falta el sentido musical específico de ese espacio para crear y dar sentido a ese lugar de aparición luminoso, intensamente tembloroso y lacerante, radicalmente contradictorio, desestabilizado y desestabilizante, y sabernos orientar por él en la tragedia. Ese sentido musical que resuena, con intensidad, en todo lo creado del teatro griego trágico nos viene suscitado por la ACCIÓN MUSICAL. “El sentido de una cosa, a diferencia del fin, está siempre encerrado en ella misma y el sentido de una actividad sólo puede mantenerse mientras dure esta actividad. Esto es válido para todas las actividades, también para la acción, persigan o no un fin” (Arendt, 1997a [1995]: 133). En razón de eso, la historia, el drama, que en el teatro trágico se canta no podría propagarse ni comprenderse sin el sentido que le otorga la acción musical, la cual se forma y conforma en el “entre”, cuando los hombres están juntos, y es como el viento que “no sabes de dónde viene ni adónde va”, sin embargo, se ven las consecuencias de su pasar y traspasar, en cuanto la acción musical no tiene un fin, pero sí un sentido propio que quiere conferir al espacio de aparición de la fragilidad del mundo interhumano del que hablé anteriormente. En práctica, la acción musical, “aunque no proceda de ningún sitio, [...] actúa en un medio donde toda reacción se convierte en una reacción en cadena y donde

todo proceso es causa de nuevos procesos” (Arendt 2009a [1958]: 213). Así que el sentido¹⁵ sólo revela y (de)vela.

Lo decisivo para que se constituya la posibilidad del espacio trágico de aparición, que podamos aparecer también nosotros en él, es estar juntos, no de manera inerte, sino vibrando juntos. Oír, sentirnos, reconocernos en una tragedia que retumba porque ha sido creada por nuestra pluralidad de voces. Abrirnos sin miedo, pero con temor, a la oportunidad de sentirnos atraídos por el sentido de la acción musical que nos encarna y trasciende, nos canta, nos toca, nos conmueve (Aristóteles, 1998). En el sentido abierto por la acción musical tenemos la oportunidad de aprender una vía prometedora para lograr oír/sentir¹⁶ y ver verdaderamente sin “trampas, los escarnios de quien cree que la realidad sea *sólo* aquella que se ve”. Esa vía prometedora es la AFINACIÓN EPÓPTICA, es decir, desde lo alto. Mi concepción de lo alto no se refiere a ninguna posición de superioridad o de dominación que opera respecto de los demás, a ningún posicionamiento situado en el terreno metafísico o por encima a ellos, sino, muy por el contrario, se emplea para designar la calidad elevada y notable de alcanzar el terrible punto de vista de Dios, frente al que nadie y nada escapa, porque, siendo que no acciona en la parcialidad, logra oír/sentir y ver todo, y a todos y cada uno de forma completa y plena (Nietzsche, 2012a).

Por esas razones, en varias ocasiones en las que tuve la oportunidad de estar en las taquillas del teatro griego, pude constatar que muchas personas preferían los asientos más altos de la cávea. Y esa elección no puede decirse como motivada sólo por el hecho de que, en esa parte alta, los boletos son más económicos que los asientos cercanos a la orquesta. En cada conversación, nadie pasó por alto hacerme saber que desde esa posición podían ver la escena completa en todas sus partes. Aún más, yo misma prefería sentarme en los más altos gradones del teatro de Epidauro, para probar la sensación de sentirme a

¹⁵ En su libro *¿Qué es la política?* (1997 [1995]) Hannah Arendt sostiene, básicamente, que la pregunta sobre la política está mal planteada, y la sustituye con: “¿tiene la política todavía algún sentido?”. Por esa razón, fundamental, formula una serie de distinciones entre sentido, fin y meta. En su explicación: *a)* el sentido revela, en cuanto vive solamente en el momento presente de una actividad, y hasta que ésta perdure, *b)* por el contrario el fin es lo que se persigue, nos habla del último porque aparece cuando la actividad ha terminado, *c)* y meta es la medida a que nos orientamos vagamente y supera la actividad misma que debe medir (Arendt, 1997 [1995]: 131-138).

¹⁶ Desde ahora, y en toda la tesis, adoptaré el concepto de *oír/sentir* que surge de la unión del verbo *oír* con su correspondiente en la lengua italiana *sentire*. Decido presentarlo de esa manera para aprovechar las oscilaciones de significados que tiene en la lengua italiana el término “*sentire*”, el cual mantiene el doble significado de tener la facultad del oído, por un lado, y el de tener una sensación física, por otro. Por como estarán elaborados los resultados de la investigación que presento a lo largo de estas páginas, es importante saber reflexionar y pensar en las resonancias que puede tener considerar lo fugaz del sentir como algo palpable y concreto, y lo físico del oído, del cuerpo, como algo inefable.

un paso del cielo, y fue allí donde pude observar a las personas (asistentes de dirección, coreógrafos, diseñadores de música y sonidos) que habían trabajado para la puesta en escena de la tragedia. Lo que hacían todos ellos era, simplemente, supervisar el efecto último del espectáculo, tener una perspectiva completa y completada por todos los lados de escucha y visión.

(Nikos) Junto con otros curamos el diseño musical de la tragedia y desde aquí puedo escuchar si logramos o no crear la nube de sonido que nos propusimos para ese teatro tan extraordinario, que tiene una acústica de esa magnitud [Conversación con Nikos, julio de 2019].

Igualmente, el superintendente del Teatro Griego de Siracusa, cuando presenciaba los espectáculos, se ponía a mirarlos desde un punto elevado y central, más cercano a los escalones de la cávea alta que a la orquesta. Mientras que Damiano, encargado de diversas labores en el teatro griego, asistía a cada representación, siempre y sólo desde la parte elevada (Diario de campo *Sicilia-Grecia 2019*).

(Damiano) Exclusivamente lo veo [el espectáculo] desde aquí. Siempre desde aquí, porque así tengo la visión panorámica de todo lo que ocurre en la escena. Ciertamente, te das cuenta de las deficiencias de una puesta en escena. Pero lo prefiero así, me gusta así. Seguir desde la cávea alta te permite escuchar todo y a todos. Ves toda la acción en su conjunto, me refiero también a la acción de la platea [Conversación con Damiano, junio de 2019].

Ahora bien, para que se afirme entre los hombres la afinación *epóptica* como un modo bello y bueno de estar juntos, cada uno como nota disonante y singular en el mundo, es necesario que la acción musical —que vive y revive entre los hombres juntos, que se mueve entre ellos en el teatro griego— rompa la supuesta unidad convencional entre la razón del hombre, el mundo interhumano y el teatro griego, e inicie las narraciones de dos movimientos sustanciales y fundamentales. El primero es el del sentido descendente y el segundo es el del sentido ascendente. Los dos, juntos, conforman el talento *epóptico*, la perspectiva *epóptica* no unidireccional de escuchar, sentir y ver, juntos, la fragilidad del mundo en común.

Una multitud de personas había comenzado a subir los escalones de la cávea con pie firme y decidido poniendo atención en no caer en un atardecer de luz en el que puede distinguirse, todavía, con ordinaria regularidad, la vida alrededor. Se mueven, algunos esperan quietos el inicio del espectáculo, hay quien lee, los más jóvenes comen, juegan,

y sin excepción alguna, todos immortalizan el acontecimiento en sus celulares, tomando fotografías, recuerdos de ellos en el teatro griego. Encuentran asientos en la cávea de piedra que, en su forma semicircular¹⁷, parece tener la voluntad de abrazarlos para acercarlos entre ellos, hacia sus corazones mismos y acercarlos hacia el teatro mismo. Hacer que los seres humanos se toquen entre ellos y lo toquen. Sientan el teatro retumbar. Los ronda una sensación de ligereza e inocencia y, a pesar del macizo teatro en piedra, no agradable para pasar el tiempo, están sentados en una determinada postura. Tanta gente sentada, uno junto al otro, sin embargo, experimentará el mundo del teatro griego desde posiciones completamente lejanas y distintas. La tragedia será percibida diferente por la muchedumbre. Los unos cercanos de los otros y lejanos a la vez en los modos de oír/sentir, cada uno desde la propia singularidad, condición, sensibilidad, posibilidad e interés tendrá la experiencia de la tragedia (Diarios de campo *Sicilia 2017*, *Sicilia-Grecia 2018* y *Sicilia-Grecia 2019*).

En el primer movimiento del sentido descendiente, la acción musical se mueve entre muchas personas, muchas voces e historias de los hombres y desde los más diversos ángulos del teatro; asume las perspectivas de escucha y observación de ellos. Obtiene, desde los distintos lados, desde puntos diametralmente opuestos, la porción de mundo vivido y percibido por ellos. Crea un calco, mimesis de los múltiples y heterogéneos puntos de escucha y puntos de vista dados por los hombres que oyen/sienten, miran y tienen experiencia del mundo en modos y formas radicalmente diferentes. La acción musical graba las perspectivas de toda la gente que entró en el teatro, incluso aquella apagada, ceremoniosa, frívola, formal, desganada, desinteresada y desatenta: no se detiene solamente en las más apasionadas, sinceras, espontáneas e interesadas. La acción musical graba la singular sensibilidad de las personas, cada propia manera de oír/sentir y mirar hacia el mundo. Estas sensibilidades han sido la secuela de la precisa historia que a cada hombre le ha tocado vivir, están construidas por lo que los hombres han vivido dramáticamente en su carne, por lo que han leído, por lo que han sufrido, por todo aquello de lo que se han apasionado y de lo cual se han enamorado o, ¿por qué no?, también desenamorado. Sin su historia particular, cada persona no sería ella, sino otra. Dependiendo de los encuentros que han experimentado, de los que han visto y escuchado, se forma la perspectiva de un hombre.

¹⁷ La cávea constituye la mitad de la forma redonda y abierta del teatro griego, es una mitad del círculo.

Entonces, lo que cumple la acción musical es comprendernos en los meandros más extremos e inexplorados de nuestros recuerdos, pensamientos, sentimientos, de los que nos ha hecho sufrir, preocupar. Lee, relea, comprende cada tipo de voz y vista. Oír/sentir todos los colores, los timbres de voces, leer todas las tonalidades de las luces de nuestros ojos: rigurosos, engañados, defraudados, ilusionados, esperanzados, reflexivos, genuinos, contemplativos, soñadores, apáticos, apasionados, desanimados, maravillados, sonrientes, vivaces, joviales, coléricos, entristecidos, preocupados, tímidos, inocentes, dulces y lípidos. Reúne las singulares perspectivas con un esmero y una paciencia sorprendentes para acarrearlas hacia la parte baja de la orquesta. Desciende desde nosotros hacia ésta. Y, siempre con cuidado y precisión, las graba en la tabla central del espacio escénico de aparición. Nos marca en el corazón del teatro griego trágico para dar de la fragilidad del mundo un espacio de aparición (Arendt, 2009 [1958]: 211 y 221).

De facto, ahora sucede el segundo movimiento de sentido ascendente de la acción musical, que consiste en el hacer aparente, en el corazón de la orquesta, la tragedia. Espectáculo terrible y estupefaciente (Aristóteles, 1998) que resuena intensamente al haber integrado nuestras historias, experiencias y perspectivas del mundo con las regiones de los *Daimones*, los dioses que tenemos dentro, y haberlos puesto a dialogar¹⁸ entre sí. Todos los puntos de escucha y vista, en tragedia, vienen mezclados, entrecruzados, alterados y confundidos. Se superan las subjetividades de las historias para sobreponerlas, interponerlas, invertirlas, configurarlas y transfigurarlas en el centro de la narración de la tragedia para que sea un drama, palabra y acciones, reflexionado y reflexionante (Arendt, 1984 [1978]: 224, 1995: 136-137, 2003b; Estrada, 2003a). Bajo la luz del espacio de aparición del teatro griego, la acción musical transforma la historia que allí se canta, porque la contamina con nuestras historias, con los que son nuestros ritmos y suspensiones, nuestras cadencias y disonancias, nuestros lamentos y silencios, con nuestros recuerdos, realidades y ensueños, con todos nuestros temores y dolores, con todo

¹⁸ Ahora estamos acostumbrados a considerar el diálogo como si fuera una conversación amable y pacífica entre personas. Pero el diálogo no es nada de eso. Lejos de ser algo tranquilo, el dialogar implica una verdadera guerra. Basta considerar que, en la lengua griega antigua, las palabras que empiezan con el prefijo *dia-* significan la máxima oposición, la máxima distancia que pueden tener dos entes. Por ejemplo, piensen en *diacrónico*, la máxima distancia entre dos puntos de tiempo, en *diámetro*, la máxima distancia entre dos puntos de la circunferencia, *diablo*, la máxima distancia y oposición de Dios, y *diálogo*, la máxima distancia y oposición entre *lógos*, pensamientos, opiniones, discursos. En ese sentido, el diálogo es esencial para los hombres, en tanto les permite enfrentarse con quien no piensa igual y, en consecuencia, ver el mundo de manera distinta de como siempre lo han visto.

aquello que nuestro corazón ha probado y nuestros ojos han visto (Grotowski, 2017), con todos los múltiples intereses de los diversos actores sociales. En otras palabras, la puesta en escena de la tragedia crea el espectáculo del mundo interhumano y lo que tenemos es la posibilidad, real, de observar y cuestionar ese mundo.

La historia de la tragedia, que en escala menor se canta, ahora se eleva y regresa a la pluralidad de espectadores, completa de, y completada por, sus muchos puntos de escucha y vista. En ese retorno, en ese eco, las perspectivas de quienes hacen la experiencia trágica, y la contemplan, son fragmentos importantes que, juntos, constituyen un espejo dentro de lo cual oír/sentir y mirar, bajo múltiples y opuestos aspectos, que son simultáneos, en contraste y de manera amplificada de la complejidad, de la fragilidad del mundo. “Pero si la tragedia aparece así más arraigada que ningún otro género literario¹⁹ en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, dividida contra sí misma, la vuelve completamente problemática” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 27).

Cada perspectiva destaca aspectos diversos del mundo en general, pero, y sobre todo, de la tragedia en acto, que es lo que nos interesa. Por un lado, cada quien, dependiendo de su historia, pasiones, de los interés que tiene en su propia vida, considera y enfatiza algún aspecto de la tragedia que le resuena más, pero, por otro lado, en ese regreso a cada quien se le retorna, también, el fenómeno trágico visto desde los ángulos diversos que han sido generados por los demás, y que por esta razón resultará conflictivo. Propiamente, este atributo de heterogénesis de ángulos es relevante para enriquecer y mostrar los múltiples lados de aparición del mundo, y de uno mismo en el mundo. De todo lo anterior, se le deriva la revelación de un relato coral en la escena trágica, de toda la complejidad del fenómeno de la fragilidad humana. Tal momento es el que hace realmente posible, para los espectadores, desatar la afinación *epóptica*.

Explicaré mejor esta cuestión significativa introduciendo una historia importante, proveniente del trabajo empírico. Es la historia de Teresa.

Nos conocimos durante mi primera salida a campo, y por casualidad nos reencontrarnos también durante el trabajo etnográfico del año siguiente, siempre en

¹⁹ Con la utilización de esa expresión, el autor recupera la noción de narración de la tragedia. Sin embargo es fundamental precisar, para que no se malinterprete, que la tragedia no es un “género literario”; la tragedia griega es una puesta en escena de acciones, es narración musical de acciones, por tanto, es un acontecimiento político y humano.

ocasión de las tragedias. Teresa ahora está jubilada, pero fue profesora en letras griegas y latinas en un liceo clásico²⁰ de Roma. Cada año, acompañada por su esposo, viaja a Sicilia para asistir a las puestas en escena de las tragedias siracusanas:

(Teresa) Espero todo el año este momento. No es que esté apasionada por el teatro griego o de todo lo que sucede aquí, sino más. Yo lo amo. Amo todo eso, me da vida. Por esta razón, pese a mi situación, llego cada año. Saber que aquí estaba Esquilo, que venía aquí en Siracusa, muchas veces, me conmueve en lo profundo del corazón. Porque todo eso es sin fin, es un misterio demasiado grande, que sólo se puede amar [Conversación con Teresa, junio de 2018].

El día en que nos reencontramos, la conversación fue larga y particularmente intensa. Con nosotras estaba también su esposo, Esteban, admirable por la paciencia, la comprensión y la devoción que tiene por Teresa. Juntos discutíamos acerca de la puesta en escena de la tragedia *Elena* de Eurípides (versión 2019). Justamente, las resonancias de una acción trágica superan el recito propio de la ejecución, propagándose y regresando a la reflexión de quienes las han escuchado y visto, también, en otra situación y momento.

Teresa no se daba paz a no saber encontrar una adecuada interpretación de la escena que mostraba al personaje del Mensajero hablar a Elena interponiendo un espejo. Por eso me pregunta cómo había interpretado yo ese cuadro. Solamente bastó que le dijera: “los espejos sirven para reflejarnos, para mirarnos”, e inmediatamente encontrar la lectura de esta imagen que tanto la combatía.

(Teresa) ¡Claro!, tienes razón. No lo había pensado en estos términos. Si, lo usa como espejo para que tú puedas verte. De hecho, el Mensajero narra de las consecuencias atroces que hubo la guerra de Troya, desencadenada para Elena. El teatro espejo que nos hace ver. El teatro obviamente tiene la función de reflexión sobre nosotros mismos. El espejo puede significar: ¡mírate...!

(Esteban) Efectivamente, era un espejo de dos caras porque miraba al personaje y miraba al público. Toda la tragedia era una retrospectiva de la vida de Elena, una historia que ella

²⁰ Es una escuela secundaria italiana, de duración quinquenal: dos años de gimnasio y tres de liceo. La orientación académica es marcadamente humanística, con estudio de las lenguas y la literatura clásica (latín y griego antiguo); además, tienen peso materias como: filosofía, historia y las disciplinas literarias.

misma nos narró. Pero yo no soy un experto, no sé nada de teatro griego, así que no tomen en cuenta lo que digo [Conversación con Teresa y Esteban, junio de 2019].

El señor Esteban, sentado con las piernas cruzadas, no dejó pasar ni cinco segundos tras lo que apenas había terminado de decir, cuando se levantó dirigiéndose a la cocina para prepararnos algo de comer. En ese momento me acordé de nuestro primer encuentro. Estaba en la Oreja de Dionisio, había terminado la conferencia magistral de un helenista, cuando él se me acerca, viéndome con la grabadora en la mano, para preguntarme si había registrado la conferencia y si podía compartírsela. Sus palabras eran apenadas, llenas de agitación, y sus ojos seguían con aprensión a una señora (Teresa), que con un rostro enfurecido se aventaba sola hacia la salida, apoyándose en su inseparable bastón, desapareciendo atrás de la arboleda y dejándolo detrás sin la menor preocupación.

(Esteban) No sé qué pasó, pero mi grabadora no registró la conferencia. Ahora mi esposa está enojada conmigo y me culpa de que no la tiene. De verdad, con su grabación me salva de un divorcio seguro. Nosotros venimos a ver las tragedias desde hace veinte años. Cada año estamos aquí. Me gustan, aunque sí, en realidad, es mi mujer la apasionada y la entendedora. Más bien yo la acompaño porque sé que el teatro griego la hace feliz [Conversación con Esteban, junio de 2018].

No obstante el aparente desinterés de Esteban por la tragedia, desde el principio no pude no notar que los comentarios que hacía acerca del espectáculo eran precisos. Como, por ejemplo, aquel anterior del espejo de doble cara, de lo cual ni yo me había dado cuenta, a pesar de haber visto muchas réplicas. También la percepción de Esteban y su interés, la motivación para estar en el teatro griego era hacer feliz su esposa, es un fragmento fundamental que compone la visión *epóptica*, nos da una interpretación más.

Mientras conversaba con Teresa, Esteban subía al Cuarto Superior para ver si estábamos bien. Amablemente, nos había traído agua y un platillo de fruta picada. Con gesto simple se acercó a su mujer para ponerle un par de pantuflas en los pies. Este gesto pequeño, pero tan inmenso de amor, me enterneció profundamente. Teresa siguió hablándome de la tragedia de *Elena*, y después, buscando sólo un poco de consuelo, me habló también de la suya. Con su voz, nos bajamos allá en un rincón donde hay tinieblas y acrece el silencio a vestir de prodigio el momento.

(Teresa) Es Elena que al final se queda en la escena, uno a uno todos a su alrededor mueren, caen. Ella, envejecida, con el cabello blanco por el tiempo que pasa, llora porque se quedó sola. Pero, cuanto es difícil mirar a través de este espejo... sabes, me enfermé cuando ni tenía treinta años. Toda mi vida. Debo convivir con la enfermedad por toda mi vida. Está mi esposo. Lo tengo a él y me sostiene, ¿ni te imaginas cuántas personas están solas porque enfermas? Abandonadas por sus parejas porque enfermas. Pero... si supieras cuánta soledad siento yo. Porque hay una soledad que te da la enfermedad. Eres tú y tu enfermedad. Porque la gente no nos comprende. Los demás no pueden comprenderte más que eso. Aquí está la verdadera tragedia. La tragedia de la fragilidad cuando no viene comprendida [Conversación con Teresa, junio de 2019].

Hablamos por cuatro horas aquella tarde. Hablamos de muchas cosas, todas relacionadas íntimamente con el teatro trágico que ambas amamos. Conversamos sobre cómo se sentía, sobre lo que la preocupaba, de cuando la institución escolástica en donde trabajaba le impuso las renunciadas, del teatro griego que la tiene en vida, hablamos de su enfermedad/*Dáimon*. Y de repente, de manera inesperada, Teresa me pide permiso de abrazarme: “¿Puedo abrazarte?”, pregunta. Vi sus ojos emocionados, felices y conmovidos. Y abrazándome dijo:

(Teresa) Jamás había tocado ciertos argumentos. Con nadie. Nosotras en estas horas hemos tenido una conversación tan profunda que ni siquiera he tenido con mis alumnos. ¡Qué digo! Con mis alumnos nunca, pero tampoco con mis colegas, tampoco con mi marido. A veces, no me siento comprendida ni por él y me haría tanta falta tener una amiga como tú en Roma. Amante de la cultura. Una amiga con quien conversar de lo que amo, de la cual sentirme mirada con comprensión y con la cual comprender las cosas difíciles, las cosas que no tienen explicación. Yo voy a la tragedia porque allí siento todo eso. Estoy agradecida con la tragedia y hoy estoy agradecida contigo [Conversación con Teresa, junio de 2019].

Después, Teresa se sintió fatigada. Así, la acompañé al sofá para que pudiera distenderse un poco. Sus palabras, ya exánimes, se disolvieron pronto en un ensueño. Y mientras los ojos de Teresa se cerraban, por cierto los míos acababan de abrirse. Me despertaba. En aquella intimidad, en aquel abrazo, en aquella pasión no extinguida por la enfermedad, sino aumentada, en aquella fragilidad, tan fuertemente mía también, Teresa

me había abierto el oído y los ojos, me había despertado ante el sentido profundo del teatro trágico.

Por ello, es decisivo estar juntos en el espacio de relaciones, en el “entre” teatro, para que todo tenga sentido en la acción musical y contar en la capacidad de sentir, pre-sentir y ver *epópticamente* las tragedias de nuestros prójimos²¹ y en estas vibraciones intensas sentirnos vivos en nuestros cuerpos heridos, vivos en nuestras mismas tragedias. Oír/sentir, pre-sentir la resonancia de las palabras y los actos de nuestros semejantes en el ámbito de la fragilidad de los asuntos interhumanos, la del prójimo en mí, y la resonancia de las palabras y los actos míos en mi prójimo y en el *infra*, “entre” relacional del espacio en común.

Entonces, si no estuviese la luz, la luz fresca del día, la luz de un gesto gentil y bello, de un gesto generoso, si no existiese la luz de tus ojos, la luz de tu inteligencia, la luz más profunda de tu corazón, estaríamos privados de la facultad de humanidad y de los *sensibus*. Estaríamos solos. Sin los otros, sin la luz de los otros que nos reconocen y nos llaman a la existencia, a habitar el espacio de aparición. Sin la luz de nuestros ojos no podríamos existir los unos para los otros, y reconocernos parte viva en el tejido de la fragilidad de las relaciones humanas del mundo (Arendt, 2009a [1958]: 207).

Además, en esa tarea de lograr oír/sentir y ver en afinación *epóptica*, somos favorecidos por la propia *phýsis* redonda y abierta del teatro griego, que induce a la comprensión del drama trágico desde múltiples perspectivas, tantas cuantos son los hombres que ocupan el cuerpo del teatro, sean los actores sociales como espectadores, sean los actores teatrales que escenifican el drama. El mérito de la *phýsis* redonda y abierta es el de dar a los hombres un privilegio, la posibilidad concreta de cooperar, juntos, en la comprensión de lo que está sucediendo afuera y dentro de nosotros. Co-leer, co-iluminar, co-interpretar y co-comprender el libro complejo y vivo del mundo interhumano, extraordinariamente plural, conflictivamente contingente, radicalmente polifónico y colmo de disonancias, y, con eso, comprender el “quién” del nosotros más íntimo, interno.

²¹ El concepto de *prójimo* debe considerarse ya sea en relación con el espacio: en ese sentido, *prójimos* son aquellos que, en el momento del ahora, están a nuestro lado, todo lo que es cercano a nosotros en el momento; ya sea en relación con el tiempo: en ese sentido, *prójimos* son aquellos que llegarán después, todo lo que se presentará posteriormente.

En ese sentido, el teatro griego es un lugar sin tiempo, inmortal, en el significado de duradero en los tiempos, que canta acaecimientos que permanecen, es decir, destinados a durar en este mundo. Con continua regularidad, desde las bocas de los sujetos, protagonistas vivos del teatro griego, ya sean los actores en la escena trágica o los espectadores en la cávea trágica, escuchamos enunciado el concepto de “lo eterno”. Con ello claramente querían decir un sentir hacia el teatro el sentimiento de algo Divino, es decir, de “lo inmortal” en el mundo, y no de estar *bajo la ley de un Dios eterno* (Arendt, 2009a [1958]:30). El hecho de que el teatro griego sea un lugar estable en el tiempo. La marca del sin tiempo del teatro griego no permite llegar a la conclusión, completamente equivocada y peligrosa, de que ése se caracteriza por estar afuera de la historia, como si el teatro griego fuera un concepto dado, y cosificado, que existe por sí como tal e inmutable, abordado como hecho muerto del pasado, excluido y excluyente de los procesos de las relaciones políticas, sociales y humanas más íntimas, cuando son exactamente todas estas características las que lo distinguen como lugar sin tiempo, como sonido de cuestiones sin tiempo a debatir. El “sin tiempo” no quiere decir a-histórico, a-procesual, a-relacional. ¡No! El tiempo de “lo inmortal”, de naturaleza divina, es un proceso y como tal hay que tratarlo. Por esa razón hablamos de descubrir el sentido de la acción musical. Efectivamente, las cuestiones más actuales son las que no perecen en este mundo, los asuntos políticos, sociales y humanos que están en acto, y nos preocupan, ocupan; son aquellas que se presentan ante nuestros ojos y ante la necesidad de nuestra discusión, en cada época y en cada sociedad, sin quitar las especificidades de cada época y de cada sociedad²². El cuerpo trágico del teatro griego es un clásico de lo cual cada uno de nosotros, juntos, somos miembros vivos; es la actuación de un proceso, un drama de palabras y acciones cantadas, *musicadas*, de cantos en acción que, un paso tras otro, nos conmueven, nos maravillan y nos conducen hacia el derrumbe, el abismo; hacia la muerte.

²² Quisiera hacer hincapié aún más en que la actualidad del teatro griego está en nuestra manera de escuchar y mirar en clave procesual, histórica y relacional a la complejidad y a la paradoja de las cuestiones políticas, sociales y humanas presentes en el ahora de nuestro mundo. El arte de la tragedia no necesita actualizarse. La tragedia es ya contemporánea y actual, es un clásico. Es contemporánea porque existe, está presente en el mundo, tanto que vivimos contemporáneamente a estas obras que seguimos viendo en los teatros griegos. Y es actual porque son nuestras sensibilidades, la sensibilidad de nuestro tiempo, las que les restituyen la importancia y todos los nuevos significados. La actualidad está en nuestros ojos críticos, en nuestras inteligencias capaces de problematizar el mundo en que estamos.

Para resumir y enfatizar: es la acción musical que ENTRA en los secretos de los ojos, siente los latidos más profundos de los corazones de los hombres, siente y lee el libro de la fragilidad del mundo. Es siempre la acción musical, que se irradia entre los meandros del teatro griego a CAPTURAR la tenue luz de estos ojos adormecidos, la nervadura de los cuerpos cansados y el sonido sutil de estas voces emotivas. Es siempre la acción musical, que se derrama entre los rincones escondidos del mundo que habitamos, encaminada a CONDUCIR todas las voces de las historias humanas, toda la fragilidad del mundo de relaciones interhumanas, hacia el centro de la poderosa y tonante voz que canta la gran historia del teatro trágico griego. Y, finalmente, la acción musical nos RECONDUCE a nuestra casa. Para muchos eso significa salir del teatro trágico e ir a encerrarse en casas de fachadas *blanqueadas*, lugares cómodos, ordenados e institucionalizados, casas pensadas para ser proyectadas hacia el exterior. Una casa respecto de la cual permanecemos encerrados afuera, sin posibilidad de poder entrar de nuevo en ella. Pero aquellos de nosotros que, sin reserva, se entregan al viento de la acción musical no podrán evitar ser reconducidos a la casa interna del corazón. Este lamento trágico, canto de oración que sopla la acción musical, reconduce a casa aquellos ojos y corazones humedecidos de lágrimas, hechos brillar por el fuego del dolor. Nos posibilita entrar en nosotros mismos, en nuestro abismo, *Daímon*, descubrir el sentido de la acción musical y retornar, juntos, a la casa de nuestros corazones íntimamente ligados e inseparables del mundo en que habitamos.

7. HACIA EL CUARTO SUPERIOR

*Ma dimmi tu dove sarà
dov'è la strada per le stelle,
mentre ballano si guardano
e scambiano la pelle.
E cominciano a volare...²³*

Lucio Dalla

²³ Los versos de Lucio Dalla forman parte de la canción titulada *Anna e Marco*. Les propongo la escucha de la versión ejecutada en el incantable Teatro Griego de Tindari (Sicilia): [<https://www.youtube.com/watch?v=Jvc11ghI05g>], consultada en abril de 2021.

“LLEGA LA HORA, Y EN ELLA ESTAMOS”, en la que los que se abrazan en el viento lento de la acción musical, ante la fuerza de los hechos trágicos, dejarán que el polvo de sus vidas florezca de nuevo. Así, en el vientre húmedo de la tragedia, a la hora del atardecer en que el día se pierde, emprenden la oscura vía que conduce hacia las profundidades del Cuarto Superior, donde mora el Divino. *Daímon* de voces y luz en tormenta que se revelará desvelando todo lo que le esté delante, quedando él siempre escondido, pero intensamente percibido y padecido. Nosotros, ante los cielos abiertos, aunque por un solo momento, por un solo instante, sentiremos, juntos, cuanto perfuma de vida la luz de este viento.

Cada paso que nos separa y une, al mismo tiempo, al Cuarto Superior, es tragedia. En práctica, el proceder del drama es hacer oír/sentir y ver los aspectos más oscuros, deshumanos, inhumanos e inmundos, también constitutivos de la existencia humana, cuyas percepciones no son fáciles para los hombres, ni directa ni claramente visibles; romper la frontera del sensible de aquel necesario espacio de aparición, mover los límites del sensible de aquella necesaria representación de los conflictos trágicos de los personajes sin los cuales sería impensable e imposible deslizarse y perderse en las tensiones sublimes de lo interno desde donde retumba el Divino.

Por un lado, tenemos la salmodia bíblica que canta: “Dios está cerca de los que tienen el corazón herido (partido, roto)” (Salmo 34, 19). También Esquilo nos advierte que el *Daímon* es aquel que hiere nuestro corazón. *Daímon* es laceración, es partición, es aquel que siempre divide/distingue, separa, que en su atravesar hiere. Él es *kardiodekton* (*καρδιόδηκτον*) el *lacerador* del corazón. Él es la espada de doble filo, cuando pasa y donde pasa corta (Agamben, 2012: 171). “¡Oh *Daímon* que te abates sobre esta casa / [...] me subyugas con potencia que rompe el corazón”²⁴ (*Agamenón*, vv. 1468-1471). Sin embargo, por otro lado, sin contradecir los cantos salmódicos y esquíleos, también se puede inscribir con los presentimientos del Divino un breve cuento de Tolstoi que, con sorprendente simplicidad, se titula: “Dios está donde hay amor” (1972). El hilo rojo que estos paradigmas generan es que en el dolor y en el amor se revela el rostro del Dios. Este Dios, que no es una abstracción, sino una realidad interrelacionada con el mundo, respira, tiene un soplo. Por esa razón, Agustín sugería: “*in te ipsum redi, in interiore homine*

²⁴ En el caso de la trilogía de la *Orestíada*, que se compone de: *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, usaré la traducción al texto griego propuesta por la fina mano de Pier Paolo Pasolini para las representaciones clásicas de 1960 en el Teatro Griego de Siracusa. Para todas las demás propongo mi propia traducción.

habitat veritas”²⁵ (Hipona, *De vera religione*, 39, 72). Regresar a nuestro corazón. ¿Y cómo?, si nos perdimos en nuestro vagabundear, huyendo de la devastación del Divino. Nosotros somos los desgarrados por el *Daímon*, ineludible entramado de bien y mal, de muerte y natalidad, de contemplación y acción. Somos los quebrantados por el *Daímon*, apenas respiramos. Casi no hemos visto, ni siquiera lejanamente, una alusión a un horizonte de equilibrio.

La historia trágica no sólo empieza en el momento mismo de ruptura del equilibrio; además, no tiene un fin alegre, por la simple razón de que ni siquiera hay un fin. Sólo preguntas. Siempre preguntas. Invoca saber si comprendemos el sentido de la acción musical en el campo de la política y en las cuestiones humanas, si estamos comprendiendo el sentido de nuestro andar en el mundo interhumano, el sentido profundo de la condición humana en el espacio socio-político-humano, de la fragilidad de la existencia y del quién soy yo sin haber perdido la vitalidad de mi *Daímon* que me caracteriza. En fin, quiere saber qué hicimos con nuestro dolor y nuestra alegría. Por ello eleva plegarias que son cantos de evocación e invocación. Y la tragedia jamás nos ha confortado, ni nos ha redimido con algunas respuestas. La magnitud de su drama nos guía hacia y por el conflicto.

(Damiano) Pobre de aquel teatro trágico que te da soluciones. Al contrario, debe ponerte en crisis, hacerte ver las contradicciones, hacerte ver los problemas, y no todos los problemas. Las narraciones empujan a que tú debes imaginar, y eres libre de imaginarlos como quieras y prefieras, según lo que eres, para que no se te cargue un peso que no puedes sostener. Por esa razón las escenas de violencia debes imaginarlas con el sonido de las palabras. No puedes verlas. Ésta es la libertad de lo trágico. Poder imaginar. Entonces, si la tragedia no te deja el enorme conflicto del corazón, si no te deja la mente y el corazón en la interrogación, no es tragedia [Conversación con Damiano, junio de 2018].

La historia trágica realiza lo maravilloso, el estupor, celebrando un momento preciso: la caída del héroe, la catástrofe del héroe, su encuentro con las fuerzas divinas, el punto de conflicto, de desgarre, de corte. Y, como si todo eso no bastara, en ese mismo momento de profunda oscuridad, la tragedia tiene nostalgia de nuestra libertad, de nuestra

²⁵ “Entra dentro de ti mismo, porque en el íntimo del hombre habita la Verdad” (*De vera religione*: xxxix, 72). Un eco de la plegaria del apóstol Pablo para que los efesios sean fortalecidos por el Espíritu de Dios que mora dentro el hombre (Ef 3, 16).

eudaimonía, felicidad, cuyo factor decisivo e indispensable es la libertad. Ahora bien, “aunque somos libres cada vez que queremos retornar a nosotros mismos, rara vez ocurre que lo deseemos” (Arendt, 2003b: 16). Por ello el llamado del *Daímon*/Divino, latente e insistente, atrae hacia sí, llama hacia sí a los seres humanos a que entren en su dominio de altura vertiginosa y abismo lacerante.

El Divino infunde en los seres humanos el deseo de que lo encuentren y le den realización. El papel que cumple el deseo consiste en dejar pasar, en la escena del espacio interhumano en general, la lejanía, la ausencia de todo lo que no tenemos, y desearlo. De ese modo, que empiece la búsqueda del perdido. Además, el deseo, cuando es justo y bello, como el de la libertad, el de la felicidad, el de la amistad, el de lo Amado, al mismo tiempo que germina en nuestros corazones, los acrecienta. Es interesante hacer notar que, en el mundo latino antiguo, los *Desiderati* eran aquellos soldados que, saliendo a la batalla, no regresaban de ella, pero cuyos retornos se esperaban durante la noche bajo las estrellas (*sidera*). Eso muestra con mayor agudeza el carácter del deseo de estar relacionado no sólo con el cielo y las estrellas, sino también con un actitud de saber esperar: con eso me refiero a saber atender, tender hacia, buscar un camino juntos (César, De bell. gal., 1, 51).

Por ello la acción musical conduce e induce a aquellos de nosotros que, inspirados a decir su “Sí”, se han aventurado en la empresa, en ir allá en los meandros dolorosos que los muchos eluden y rehúyen con todas sus fuerzas porque es conflicto, crisis, es desgarrar y dolor. Sólo movidos por el deseo de Divino podríamos aprender la subida hacia el Cuarto Superior que implica para los hombres tormento, es decir, ir más allá de lo que se escucha y se ve con claridad, adentrarse en las plagas secretas y oscuras del Divino que tienen adentro, encontrar los muchos *Daímones* que tienen escondidos, sentir las heridas deshumanas e inhumanas provocadas por el propio desgarrador, *Daímon* infeliz que han encadenado y perdido en las casas deshabitadas de sus propios corazones. Ese deseo de Divino no se puede sentir sin que no haya fe entre los hombres. Íntimamente ligado a ese deseo del *Daímon*, está aquella fe que se reviste de carne y sangre en el encuentro íntimo y personal que emprenden los seres humanos. De modo que, “para la confirmación de mi identidad, yo dependo enteramente de otras personas; y esta gran gracia salvadora de la compañía para los hombres solitarios es la que les convierte de nuevo en un ‘conjunto’” (Arendt, 1998: 381).

En otros términos, significa para los hombres bajar las máscaras de los personajes que interpretan para encontrar a la persona. Simplemente la persona. No como individuo solo en el mundo, sino como individuos fundados en el acontecimiento del encuentro de Amor, la relación. La persona es siempre relación. Sí, la máscara es, por un lado, el personaje, es decir, el papel que hemos decidido interpretar antes y entre los hombres, la cara para estar en lo externo del espacio público-político, pero, por otro lado, también es la persona que se revela más profundamente ante mis ojos. La persona que está frente a mí, a la cual, para nada, interesan las apariencias exteriores de la fachada, ella sólo mira el corazón²⁶. Y, de ese corazón perdido, extraviado, convertido en un extraño por un hombre exterior, quiere cantar, es persona como para-sonar, resonar (Hegel, 1985; Arendt, 2015a). Tener fe implica siempre un no ver y un no saber de forma convencional²⁷. Lo que hay de cierto es que “la existencia humana debe su existencia a algo que no es ella misma”, un punto tan esencial para el pensamiento de Arendt como para evocarlo en las palabras de Heidegger, que “habla de ‘la voz del amigo que toda Dasein (humana existencia) porta con ella’” (Arendt, 2015a: 460).

En la fe, y por poderío de la fe, la parte mejor de los ojos oye/siente y ve sin mentiras, la parte mejor de los ojos del otro y, por la dinámica de reciprocidad y concordia de la fe que relaciona, oye/siente y ve en el reflejo de los ojos de la persona el indecible *Dáimon* de sí mismo (Arendt, 2009a [1958]). La persona, el semejante, es el reflejo de la mirada del otro, y también, el resueno de la voz del otro. Los semejantes se fian el uno en el otro, las personas se aman porque se reconocen el uno en el otro y, juntos, resuenan. Esos ojos de los que nos sentimos mirados intensamente, con ternura indulgente, conmovedora, nos ayudan a tener saldada la fe, a no perder el don de la fe, porque es mirada que nos completa. Persona es voz delicada que nos susurra y entona lo inaudito, aquello que no viene oído habitualmente, la persona se distiende sobre la inaguantable laceración que nos habita. Persona es mirada que acaricia nuestros *Dáimones* tormentos. Persona ve nuestra historia y ve nuestro Divino, secreto para muchos, y carne viva y veredera sólo por ella.

²⁶ Lo que Nietzsche descubrió afirmando que “todos lo que es profundo ama la máscara” (Nietzsche, 2012b: 69).

²⁷ El apóstol Pablo de Tarso decía que la fe se tiene por las cosas que no aparecen (Heb 11, 1-2). Asimismo, en el Canto XXIV del Paraíso leemos: “la fe, es en sustancia lo esperado y argumento de cosa no presente. Pienso que bien su esencia he demostrado” (*Paraíso*, Canto XXIV, vv. 64-66).

A pensarlo bien, ¿dónde encontramos realmente la persona sino en lo profundo de nuestro corazón? Un verdadero encuentro entre personas no puede suceder sino en la fe, es decir, en el corazón del hombre. Es la dimensión de la fe la que nos regresa a la relación, y la hace crecer y acrecentar desde dentro, desde nuestro interno, no obstante hemos sido tratados inhumanamente, a pesar de las defraudaciones padecidas, de los desprecios sufridos a causa de la gente. La fe nos levanta de nuestras caídas dolorosas, nos aparta de la desconfianza y nos torna la fuerza de ponernos de pie de nuevo. Como aquellos abetos que, arrancados de su tierra por una tormenta, llegaron en el teatro griego de Siracusa y el teatro trágico los puso de nuevo de pie, erectos, recreándoles de nuevo la existencia, la dignidad de una vida. La fe nos dona la capacidad y la facultad de entregarnos de nuevo. “Aún fuerzas dejan a la vejez los Dioses: la fe que inspira el canto” (*Agamenón*, vv. 103-106) dice un verso trágico. Pero cuánta desmesurada esperanza en esta *tragicidad*. La fe no es creer en un absurdo, sino creer en los verdaderos encuentros. Éstos son sólo los que se dan entre las personas, entre las libertades, entre los corazones, entre las inteligencias, entre los amigos.

Todo eso es importante y decisivo en la vida de los seres humanos, no sólo para que no desconfíen más de la relación y no se retiren más al bajo nivel de las superficialidades del hombre sólo exterior, sino también es el fundamento para que retornen a fiarse los unos de los otros, a estar juntos y, juntos, a sostener no solamente el peso de los sufrimientos que comporta el formar parte del mundo, incluso, y sobre todo, poder sostener y enfrentar la delicada cuestión del dolor ignorado que se ha producido por no haberse preocupado en absoluto, ni menos interesado, del propio *Daímon*, y realizarlo en *eudaimonía*, felicidad compartida. Al contrario, los hombres, castigando y pronunciando la condena de su *Daímon*, hicieron que desapareciera del todo encerrándolo en las profundidades más remotas de sus corazones, con el alto precio de convertirse en extraños a sí mismos. ¿Qué es el *Daímon* sino la parte que nos diferencia y nos distingue unos de los otros? Aquella parte mía, profundamente mía, que me hace diferente en mis gestos y palabras. El *Daímon* está en mi manera de mover las manos, inclinar la cabeza cuando pienso; es la timidez de mi carácter, es mi deseo y temor de cantar, son mis talentos, dones y fracasos, es mi entusiasmo y fatiga en el estar en el mundo, es refugio cuando me escondo en un rincón, es sentirme protegida por un muro de fuego todo en mi alrededor. Cada *Daímon* está en nuestra manera de oír/sentir y actuar en el mundo

interhumano. El Divino es el viviente y vive en nuestros pensamientos, pasiones y gustos, en el sentir al otro cercano, en sentir vivas las relaciones, hacer que crezcan desde dentro.

Es singular cómo el teatro trágico griego entreteje un vínculo particular con cada una de las personas, *Dramatis personae*, que se le acerque, consolidándolo año tras año y creando siempre otros nuevos en virtud de la fe en la relación, de la cercanía no desapasionada entre los seres humanos. Sucede, exactamente, lo que dice Aristóteles en un pasaje bellissimo de su *Ética nicomáquea*²⁸, hablando del valor, que es poder, de *philia* (*φιλία*), el Amor lleno de ternura y de respeto que relacionan en dulces besos, es decir, en el afecto de amistad amorosa los seres humanos como condición necesaria para la felicidad:

Lo que cada hombre considera que es la existencia o aquello que él prefiere para vivir, esto es en lo que desea ocuparse con los amigos, y, así, unos beben juntos, otros juegan juntos, otros hacen ejercicios, o cazan, o filosofan juntos y, en cada caso, los amigos pasan los días juntos con aquellos que más aman en la vida; porque, queriendo convivir con los amigos, hacen y participan en aquellas cosas que creen que producen la convivencia [*Ética nicomáquea*, IX, 1172a 1-6].

Es decir, para aquellos que aman el teatro trágico griego, la felicidad consiste en poder asistir al espectáculo trágico con las personas amadas, amigas. Porque, en efecto, para entrar en el nivel más profundo del desgarrar y entrever la tragedia que los habitan, ver sus mismos dolores y poderse reconciliar con ellos, aceptar el propio *Daímon*/Divino, se necesitan Amados, amigos, que ofrecen su sostén durante el sufrimiento y su acompañamiento también en el gozo, entonar juntos cantos de lamentos y cantos de alegría.

Por ejemplo, Marilena, que cada año con su grupo de amigos va a ver la tragedia en Siracusa. A ella le gusta y por eso organiza todo el grupo, elige la tragedia, reserva las entradas y el taxi que los acompañará:

(Marilena) Con este grupo de amigos cada año vamos a ver una tragedia. Somos siete y antes éramos más. Yo elijo cuál tragedia ver. Me lo merezco, organizo siempre todo, reservo el taxi, compro los boletos. Estoy segura de que si no fuera por mí nadie iría.

²⁸ Con este libro, pensado y escrito por un padre para su hijo (Nicomáco), tenemos en nuestras manos una suerte de diario lleno de consejos paternos y humanos para aspirar, en nuestras vidas, a lo que es el bien y la belleza suprema según Aristóteles, la felicidad.

Digamos que organizo primero por mí misma, me gusta la tragedia, pero no iría sola, me sentiría un poco triste [Conversación con Marilena, mayo de 2019].

También una clase de estudiantes, adolescentes de 14 y 15 años, ante la propuesta, sin imposiciones externas, de un viaje a Praga y uno a Siracusa optaron por el siracusano porque querían ver las tragedias todos juntos. Además, ellos mismos me dicen haber hecho nuevas amistades gracias al teatro: “(Coro de adolescentes) No somos los únicos estudiantes en estar aquí. Hoy en la plaza central en Ortigia hemos conocido otros que llegan de Nápoles, Milán, y que están aquí para ver las tragedias. Los escuchamos hablar de que venían por el teatro y así nos acercamos para conocerlos” (Conversación con Coro de adolescentes, mayo de 2019).

Los jóvenes hablan uno a la vez; sin embargo, en muchos momentos una sola persona usa el verbo conjugado en plural. Como al no poderse separar del grupo, habla a nombre de la clase, habla por todos los demás y no sólo por sí mismo. Algo similar sucedió a otro grupo de alumnos llegados a ver las tragedias con su maestro de arte, el cual me explica que el viaje estuvo programado desde hace tiempo. Dice:

(Maestro de arte) A los estudiantes importaba mucho verla, y verla juntos, porque juntos hicimos un largo proyecto de reflexión sobre las guerras. Ahora están tan entusiasmados que quieren regresar de nuevo el próximo año. También para mí estar aquí y ver las tragedias ha sido bellissimo, la tragedia es bellissima. Yo no las conocía y me emocionaron tanto que ahora pienso retornar con mis alumnos, de verdad, cada año [Conversación con Maestro de arte, mayo de 2019].

Pero, eso no solamente pasa cuando las personas aprecian lo que están viendo, sino también cuando el espectáculo trágico es amargamente criticado, como nos manifiesta una de nuestras *Dramatis personae*: “(Mauro) Fue a tal grado que no me gustó la escena que quería quitarme un zapato y tirárselo encima. [...] Quería gritar. Quería ayuda. Si me volteaba a mirar al público era porque buscaba ayuda, buscaba el consuelo de alguien en el público. No tenía ojos llorosos ni emoción alguna que me atormentara” (Conversación con Mauro, junio de 2018).

Todo eso no es más que tener viva, juntos e inestancablemente, la nostalgia por la relación y, por ende, la nostalgia de nuestra felicidad, por cuanto trágicas y fatigosas sean sus realizaciones. Mauro habló de que nada de la escena logró atormentarlo propiamente porque le hacía falta la tensión de la acción musical trágica propia del Divino. Por ello es

importante seguir deseando nuestra felicidad, juntos, en la relación. Desear felicidad es desear la buena realización del *Daímon* perfeccionado y armonizado con los más *Daímones* que constituyen el mundo interhumano. Nos reaprende la llama de este deseo el Coro de *Las bacantes*, cuyos versos repiten lo siguiente: “feliz es el hombre que tiene un buen *daímon*” (*Las bacantes*, vv. 72-73). También por esa razón tener fe quiere decir poder sobrevivir a las guerras internas, no tener un *horror vacui* a nuestro Divino, sino un responsable y preocupado “placer trágico” (Arendt, 1990a: 30).

Es lo vivido por Teresa cuando desea una amiga con quien compartir su pasión por el teatro trágico y, por ende, poder retornar a hablar de la tragedia, la suya, que no puede dominar.

Esto es el “efecto trágico” o el “placer trágico”, la frustrante emoción que nos permite poder aceptar el hecho de que algo como esta guerra haya podido suceder. [...] La tragedia deliberadamente, porque ésta representa, más que las otras formas literarias, un proceso de reconocimiento. El héroe trágico se vuelve bien informado al volver a vivir lo que se ha hecho en la forma de sufrimiento, y en este *pathos*, al volver a vivir el pasado, la cadena de actos individuales se transforma en un hecho, en un todo significativo. El clímax de la tragedia se da cuando el actor se convierte en víctima; allí yace su peripecia, la revelación del desenlace. Pero hasta los argumentos no-trágicos se convierten en hechos genuinos cuando se los experimenta una segunda vez bajo la forma de sufrimiento, cuando la memoria opera en forma retrospectiva y perceptiva. Dicha memoria sólo puede hablar cuando se han silenciado la indignación y la ira, que nos obligan a la acción, y ello necesita tiempo. No podemos dominar el pasado más de lo que podemos deshacerlo. Sin embargo, podemos reconciliarnos con él. Y la forma de hacerlo es el lamento, que surge a partir de cualquier recuerdo. [...] El significado de un acto sólo se revela cuando la acción en sí ha concluido y se ha convertido en una historia susceptible a la narración. Hasta donde sea posible cierto “dominio” del pasado, éste consiste en relacionar lo sucedido; pero dicha narración, que da forma a la historia, no resuelve ningún problema y no alivia ningún sufrimiento; no domina nada de una vez y para siempre. Por el contrario, mientras siga vivo el significado de los sucesos (y este significado puede persistir durante periodos prolongados), el “dominio del pasado” puede adoptar la forma de una narración recurrente [Arendt, 1990a: 30-31].

Esto es cuanto vemos en Teresa, que desde Roma baja cada año a Siracusa cumpliendo la gran empresa de subir al Cuarto Superior, reconocer y reconciliarse con su

Daimon/Divino, recurrentemente, por medio de la narración del canto trágico. En efecto, según su palabras la tragedia es:

(Teresa) Arte político, cultural y humano. Humano porque debe suscitar en ti —la palabra correcta es ésta: *suscitar*— aquellas sensaciones que son fundamentales por un ser humano. El amor, el dolor, el sentido de la muerte, el respeto por el sacrificio, el respeto por los muertos, el respeto por la divinidad, la alta consideración de la divinidad, y sobre todo algo aún más alto que la divinidad, el respeto por la *týkhe* (τύχη), la suerte, la fortuna que es algo más que de los dioses. La suerte es lo que sucede y que es superior a todo. Está por encima de todo. La palabra *fortuna* en latín es una *vox media*, tan buena como malvada. La fortuna tiene como raíz el significado de *medietas*, es decir, buena o mala, o buena y mala. La *τύχη* decide sobre los dioses. Zeus está sujeto también a la suerte. La suerte no es sinónimo de destino. Como cristiana, yo no puedo creer al destino; si existiera el destino, sería demasiado cruel para algunas personas. ¿Por qué me enfermé yo?, ¿por qué yo camino y muchos no caminan más? [Conversación con Teresa, junio de 2019].

Sólo juntos se puede pensar entrar en el nivel alto de la casa del corazón de los seres humanos, y sólo juntos se pueden escalar las oscuridades que conducen al Cuarto Superior donde vive Dios. En dicho proceder no se trata de abandonar el suelo y la percepción del mundo, ni perderlos, no se trata de huir de la realidad; al contrario, significa entrar y estar en el mundo con mayor viva y vivaz pertenencia, sin aferrarse a una visión del mundo sólida y definitiva (Arendt, 2017c).

Aquellos de nosotros que accederán al Cuarto Superior tendremos primero que pasar por muchos dolores, una subida profunda y oscura. “El camino que sube y el camino que baja es uno y el mismo” (Weil, 2014: 73); eso se descubrirá en las huellas evocadas en los cantos de alegría y de dolor que escrudiñaremos y que signarán el sentido de la acción musical. La acción musical nos hace encontrar el camino que resuena del único sonido que conduce a los cielos abiertos y nos reconduce al Cuarto Superior, profundo Divino, que tenemos dentro. Este esfuerzo vive y vivirá siempre guiado por la esperanza de “buscar y saber reconocer quién y qué, en el medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio” en este mismo mundo social que estudiamos y en el cual nos interesamos (Calvino, 2006: 164).

En términos políticos eso quiere decir *accorgersi*²⁹ y conservar ardientes los tenues rayos de luz que existen en medio de un mundo despiadado, preservar y hacer crecer la sociedad humana, verdaderamente humana, que no ha perdido el poder. “La fuerza y el poder son cosas diferentes; que el poder surge únicamente allí donde las personas actúan en conjunto, pero no donde las personas se hacen más fuertes como individuos” (Arendt, 2017c: 33). Encontrar la temperancia y la medida capaz de vincular los diversos *Daímones* (Δαίμονες), porque la *eudaimonía* es un todo que fluye y confluye en la buena realización de la ciudad, *eupolis*.

Adonde vaya la acción musical que se mueve entre los hombres en el espacio “entre” del teatro griego, que mueve a los hombres porque derrumba sus sólidas y falsas certezas que suponían tener, tendremos poder. Porque la acción musical no se limita simplemente a hacernos sujetos cognoscentes, actores sociales que han comprendido las tonalidades de nuestra realidad relacional, la fragilidad de los asuntos humanos, a abrir nuestros ojos y nuestros corazones, a poner más luz en nuestros ojos y más fuego en nuestros corazones: hace mucho, mucho más. La acción musical en las tragedias entona lamentos, canta la catástrofe del dolor provocado por las acciones y palabras humanas y en su cantar nos conmueve, y, mientras nos conmueve, nos quiere redimir y salvar, justo en virtud de la terrible y bella fragilidad de nuestra misma condición contingente de seres humanos, condición humana y divina a la vez.

Que no nos privemos del gusto de estar en compañía de nuestros semejantes, que no perdamos el don alegre de la fe en las personas, que no nos apartemos de la mirada curadora de los que nos aman, nos completan y nos ponen en relación con nuestro lado oscuro, con la contraparte del mí mismo, cuyo grito de dolor no quiero escuchar, oír/sentir, ni ver, porque a solas es indecible dolor. A solas es insostenible, desmesurado dolor. Sólo fuertes de —y fortalecidos por— una relación se puede pensar atravesar la penumbra del abismo que llevamos dentro, del abismo de nuestros naufragios (Enia, 2017). A Dante Alighieri jamás se le hubiera ocurrido aprender solo ni hacernos aprender solos el viaje en el Infierno, en el Purgatorio y en el Paraíso³⁰.

²⁹ Me perdonarán si escribo algunas palabras en mis dos lenguas maternas, en italiano y en siciliano. En este caso, suena tan bonito este verbo en italiano, *accorgere*, cuyo respectivo en la lengua española es *darse cuenta*, porque mantiene la construcción y el significado latino *ad-cor*, entrar en el corazón. Un *accorgersi*, un darse cuenta de alguien o de algo es real cuando nos entra en el corazón.

³⁰ Virgilio primero y Beatrice después fueron su compañía.

También nosotros, ante la fuerza de lo trágico, terrible porque bello o bello porque terrible, estamos y estaremos acompañados en nuestra soledad.

Estamos allí, pacientemente, con la esperanza de encontrar en el estruendo de un mundo rebosante de mentiras corazones palpitantes de amor; una persona que sepa aún entonar cantos de alegría y lamentos, que nos deje escuchar todavía su voz, que nos deje acariciar todavía sus manos, que nos deje tocar todavía su carne, que nos deje ver todavía su rostro, porque su voz es suave, sus manos cultivan flores, su carne es olorosa y su rostro es un destello hermoso en un tiempo de carestía humana. Poder cumplir el esfuerzo supremo y vencer el mundo. Eso no quiere decir triunfar en el mundo interhumano, ni, menos, dominarlo. Se trata, en realidad, de lo opuesto; más bien, de una victoria sobre todo lo que separa a los hombres de otros hombres, el hombre de la relación, el hombre de sí mismo, el hombre de lo Divino, del *Daímon*/Dios que lo habita. Vencer el mundo quiere decir, principalmente, no ignorar todo lo que el mundo ha despreciado, abortado, abandonado de sí mismo; me refiero a la debilidad, la impotencia, la vulnerabilidad, lo terrible, la misma inmundanidad, porque allí, allí mismo, hay aún amor. Vencer el mundo desde la piedra del teatro griego para tornar y retornar a nacer de nuevo, hombres y mujeres nuevos. “Cayó la lluvia, se desbordaron los ríos, soplaron los vientos y se arrojaron contra aquella casa, pero la casa no se derrumbó, porque tenía los cimientos sobre roca” (Mateo 7, 25). Sólo así nosotros aprendemos de los cielos abiertos del mundo del teatro griego trágico a ser verdaderamente humanos.

Poder transverberar más conscientemente y con amorosa ternura nuestra misma existencia interhumana, sabiendo que el resplandor de las profundidades del Cuarto Superior del Divino pasa por una subida de penumbras, sufrimiento y silencio.

Comprender lo que dice siempre mi maestro de iconos: “Tanto en la vida como en el icono, la sombra tiene la misma dignidad de la luz” (Conversaciones con el Maestro de iconos de 2014 a 2020).

8. EL PRIMER ÉXODO

POCO A POCO nos encontramos calados en la oscuridad. Lentamente sobreviene la tiniebla oscura de una noche que nos envuelve y circunda o la de una noche admirable en que resplandecen las estrellas. Inexplicablemente sientes la certeza de que atrás de

todo esta inmensidad se esconde un secreto, el Δαίμων/Divino, bello sin muerte, en su instinto tremendo de arruinarnos a todos en un solo instante, aniquilarnos a todos, por completo, en un solo momento. ¿Cómo no tener temor? ¿Cómo no tener compasión? ¿Cómo no sentirnos pequeños e infelices en nuestra fragilidad humana cautivada en el mundo? Pero también, ¿cómo no sentirnos Divinos y felices en nuestra fragilidad humana, sustancia del mundo?

¡Luz, más luz! para nosotros, ciudadanos del mundo, buscadores de una tierra sin confines, sin muros. ¡Luz, más luz! para nosotros, buscadores de recuerdos preciosos. ¡Luz, aún más luz! para nosotros, buscadores de lugares hermosos. ¡Luz, aún... aún más luz! para nosotros, soñadores del mundo sin tiempo. Nosotros regresaremos a buscarlo de nuevo para que seamos todavía. ¡Luz, más luz! para nosotros que regresamos porque seamos todavía. ¡Luz, más luz! en nosotros que retornamos hasta que no seamos, juntos, libres y felices. Libres y felices todavía.



III. ENTRE ESO QUE LLAMAN LA VIDA

*Al borde de los ríos de Babilonia
nos sentábamos y llorábamos
al acordarnos de Sion.
En los sauces de aquella tierra
habíamos colgado nuestras arpas.
Allí los que nos habían deportado
nos pedían palabras de una canción,
y los que nos atormentaban nos pedían un canto de alegría:
“¡Cántennos un canto de Sion!”.
¿Cómo íbamos a cantar un canto del Señor
en un suelo extranjero?
¡Si me olvido de ti, Jerusalén,
que mi diestra se olvide de mí!
Que mi lengua se me pegue al paladar
si de ti no me acuerdo,
si no enaltezco a Jerusalén
sobre mi supremo gozo.
Recuerda, oh Señor, de los hijos de Edom
que, el día en que cayó Jerusalén,
decían: “¡Arrásenla,
arrásenla hasta sus cimientos!”.
Salmo 137*

9. EL MODELO DE TIERRA INÁNIME Y LA ACCIÓN MUSICAL

A LOS HOMBRES ¿los amamos o los odiamos? Es complicado establecerlo, en cuanto “muchas cosas son desmesuradas, pero nada más desmesurado del hombre”, afirman las palabras de Sófocles (*Antígona*, vv. 332-333)³¹. Las escenas trágicas del teatro griego constantemente se ocupan de mostrar las diversas manifestaciones del nombre del hombre asociado con lo desmesurado, que nos maravilla y aterroriza a la vez, porque capaz de aparecer en el mundo con una acción importante y peculiar, la acción musical. Ésa depende de la presencia no de un solo hombre, sino de los hombres, y se distingue de las demás acciones y de las demás músicas por la particularidad de ser: una polifonía de heterogénesis de palabras y actos articulados y concertados, de una manera estética, refinada, de afinación *epóptica*, que teje un espacio de interacción (acto social), una trama de relaciones interhumanas (acto extraordinario) y suscita la manifestación de la libertad humana (acto esperanza); es capaz de dar inicio a algo completamente nuevo, que antes no existía y ahora empieza. Es a los hombre juntos a quienes “se les confía un poder tan grande como es el de iniciar algo nuevo” (Arendt, 2009a [1958]: 260). Por ello, por toda la incertidumbre y la imprevisibilidad que conlleva lo nuevo, que no prescinde de un pasado y está dirigido al futuro³², la acción musical es admirable y estupefaciente, pero también, espantosa y provocadora de temor. Si no fuera acción musical y no hubiera otra cosa que una acción o nada más que una música, no existiría la singular facultad humana de los hombres apasionados capaces, por un lado, de persuadir en lugar de imponer y, por otro, juntos, arriesgarse a subir y entrar, penetrar y traspasar entre el tumulto del corazón, entre la tensión de la profundidad incierta de un devenir dramático que es poder (Di Giacomo, 2016).

Sin embargo, en la situación de la realidad contemporánea predomina la concepción de un modelo de tierra inánime, forjado más como una totalidad desértica, en donde la pluralidad de personas viene adunada en una compacta homologación capaz de reproducir la regularidad sin final del tiempo cíclico de la naturaleza. En éste, los

³¹ El adjetivo *deinós* (*δεινός*) es polisémico, referible tanto a lo que despierta: el estupor, lo extraordinario, lo maravilloso, como a quien enciende lo espantoso, lo terrorífico, lo terrible. Es *deinós* lo extraordinariamente potente y sorprendente porque es algo que encuentra una salida inesperada, respuestas imprevisibles. Friedrich Hölderlin sugiere que esta correlación de significados presentes en la palabra *deinós* viene referida en su sentido conceptual si optamos por traducirla con el término *desmesurado* (citado en Rella, 1999: 13).

³² Puesto que cada acción adquiere lugar en un mundo que ya existe, lo que significa insertar un inicio abierto al futuro en la trama de este mismo mundo *ya existente* (Arendt, 2009a [1958]: 261).

individuos han renunciado a ser personas, apagando la luz de sus ojos, la particularidad y la vivacidad del propio *Dáimon*, hasta llegar al punto de despojarse de la facultad de acción musical y, por tanto, de defraudar sus talentos, virtudes, pasiones, así como la posibilidad de la relación entre seres humanos, y resignarse a fingir repetidamente un modelo de conducta —ni siquiera de acción— que se hace crónico porque ha devorado la pluralidad de las personas, contentándolas con pertenecer a una sociedad de masa homologada a una “normalización”, segura de sí, pero sin la mínima diversidad ni magnificencia, sin ligámenes ni relaciones, sin nombres ni historias³³.

En otras palabras, el modelo vigente de tierra inánime no simplemente ha dejado de oír/sentir las existencias humanas que dotan de vitalidad contingente el mundo, sino es capaz de destruir este mundo interhumano (Habermas, 1986; Arendt, 2003a, 2009a [1958], 2009b).

Sólo nos basta pensar en la tragedia esquílea de *Prometeo encadenado*³⁴ a una rueda en el desolado monte Cáucaso por la tiránica ferocidad del titán dominante Zeus, para entender a qué conduce, supuestamente, este modelo y renunciar a encargarse tanto de nuestros talentos como de quien amamos, de lo que amamos y nos apasiona, de la felicidad, que significa no reconocer el mundo de cosas que cada ser humano lleva consigo, no dar a *cada uno el nombre suyo* (Sciascia, 2000), y no brillar entre todos y gracias a todos, es decir, renunciar a la acción musical y a existir como seres humanos simples y excelentes entre *eso que llaman la vida* del mundo en común (Arendt, 2017b: 75).

Cuando empezamos a razonar sobre la tragedia antigua, aparecen varios senderos interpretativos viables que nos ayudan a destacar y entender diversos aspectos de nuestra realidad humana, social y política, realidades tangibles y también aquellas más efímeras, pero de mucha intensidad. En esta ocasión, y por esta tragedia, me parece adecuado recorrer paralelamente sea la vía de la filantropía de Prometeo (*Prometeo encadenado*, vv. 11, 29), sea la vía antihumanista de Zeus (*Prometeo encadenado*, vv. 230-240), puesto

³³ La descripción de una “tierra inánime” a lo largo del presente estudio se apoya en el texto arendtiano de *Los orígenes del totalitarismo*; en particular remito al tercer apartado del capítulo decimosegundo (Arendt, 2009b: 599-629).

³⁴ Como sabemos, esa tragedia parte de un acontecimiento: Prometeo roba el fuego de los dioses para donarlo a los hombres, en consecuencia, suscita la reacción de Zeus, que, sin aparecer nunca en la escena, por medio de Krátos (*Κράτος*) y Bía (*Βία*), es decir, Fuerza y Violencia, lo encadena a una rueda (Esquilo, *Prometeo encadenado*).

que dan la posibilidad de entender el tipo de terreno que ofrece la actualidad para el ejercicio de la acción musical de los hombres y qué forma de poder ésta crea.

Por un lado, Prometeo es un Dios, menor, sí, pero siempre se trata de un titán, cuya “culpa” es la *antropofilia* (*ανθρωποφιλια*). Él amaba tanto a los hombres, que tuvo pena de verlos abandonados a las intemperies de la *vida nuda* y a las atroces mediocridades de un *Lager* de mortalidad (Agamben, 2018). Por ello, infringió el imperativo impuesto, donando a los seres humanos no sólo la flor del famoso fuego robado a Hefestos, cuya cualidad corresponde a una prolífica y espléndida abundancia de artificios, dones para los hombres; además de eso, y, en realidad, antes de eso, entregó *autois elpidas* (*αὐτοῖς ἐλπίδας*). Les insufló primero esas *ciegas esperanzas*, esperanzas sin miedos, que privan a los hombres de desflorar y desaparecer en el propio destino cierto de muerte (*Prometeo encadenado*, vv. 248-251 y 252-254).

Por otro lado, tenemos al tirano Zeus, que, apenas entronizado en el Olimpo, gobierna sin ningún fundamento, puesto que desarticula su poder de la trama de un mundo ya existente. Cancela el orden de las potencias anteriores, borrando el recuerdo de este pasado, desconoce la ayuda aportada por el mismo Prometeo y por los demás dioses, que le había sido indispensable para arrebatar la señoría paterna, y, cosa más catastrófica, pone en serio peligro la memoria y la existencia de los hombres (Arendt, 2009b; Cacciari, 2014).

El texto trágico designa un Zeus ensoberbecido, que de ninguna manera trataba a los hombres, sino, al contrario, se portaba como si no existieran, tanto que para ellos no hubo ningún *lógos* (*λόγος*) (*Prometeo encadenado*, vv. 230-240). *De facto*, sin *lógos* los mortales no tenían ningún ligamen³⁵ que pudiera acercarlos, recogerlos, reunirlos; sólo podían dispersarse careciendo de la capacidad de actuar que necesita de un mundo que surge de las presencias de los hombres. Únicamente, lo que Zeus quería era aniquilarlos, cancelar la memoria de la humanidad y exterminarla por completo de la tierra. Eso significaba destruir el mundo creado por los discursos y los actos de la capacidad de acción musical de los hombres. Que yo sepa, nadie ha logrado expresar esto con mayor claridad que Arendt en su líneas: “ninguna otra facultad excepto la del lenguaje, ni la razón ni la ciencia, nos distingue tan radicalmente de todas las demás especies animales” (Arendt, 2006b: 112). Es en ese escenario antihumanista de un poder totalitario, que ha

³⁵ De hecho, del verbo *légein*, ‘ligar/recoger’, deriva el *lógos*.

perdido las justificaciones de cada parte y no reconoce a cada uno lo que es suyo, que interviene Prometeo, dotando a los hombres de los instrumentos, aquel *lógos*, relación, vínculos (Weil, 2014), “discursos en el que las palabras se unen para formar una frase que adquiere un sentido” (Arendt, 1984 [1978]: 119), una oración de aquellos dones justos que podrán salvarlos del previsto plan de completa devastación.

Precisamente, la famosa filantropía de Prometeo y la menos conocida antihumanidad de Zeus nos permiten mirar, con una cierta claridad, el hecho de que las personas tienen la potencial grandeza de estirar la propia inalterable mortalidad³⁶ individual hacia la inmortalidad divina, cumpliendo en este mundo entre los hombres aquellas acciones desmesuradas, *deinós*, que deben ser cantadas, recordadas, conocidas y comprendidas. Como señala Aristóteles: “el peor de los hombres es, pues, el que usa de maldad consigo mismo y sus compañeros; el mejor, no el que usa de virtud para consigo mismo, sino para con otro; porque esto es una tarea difícil” (*Ética nicomáquea*, V, 1130a 5-6)³⁷. Es decir, los hombres gozan de la capacidad grandiosa del nuevo comienzo que merece ser visto y acompañado por los otros seres humanos. Ahora, la grandeza de los hombres radica en poder demostrar *ser de naturaleza “divina”* (Arendt, 2009a [1958]: 31). Por éste y con éste, las expresiones de las singularidades de los seres humanos consisten en una poderosa amenaza a la forma de representación de un régimen unitario que, si por un lado ha sido erigido soberbiamente e impuesto rígidamente, por otro se concibe acriticamente como idea de organización (Estado) “centralizada y ontológicamente superior, dispuesta al aseguramiento de la dominación política” (Estrada, 2019a: 16), que anula la importancia de las partes reduciendo la diversidad de los muchos seres humanos al Uno unitario, hostil a recordar, es decir, a portar la grandiosidad de la potencia del mundo al propio corazón.

De la misma manera, así como le sucedió a Prometeo, arrocado en la extremidad del mundo, también en la cotidianidad contemporánea querrán punir nuestro *Dáimon* de distinción y derrotarlo. Como a Prometeo, sacarán la piel y la carne del cuerpo de los

³⁶ Esquilo, en esta tragedia, llama a los hombres *brotos* (*βρότος*), el mortal, concepto que se refiere y recuerda la mortalidad de cada individuo, que nace, crece y muere hasta desaparecer de la tierra. Por su parte, en la época clásica, con el término *athanatos* (*ἀθάνατος*), el no-mortal, se denominaba a los dioses, destinados a no conocer la muerte.

³⁷ Así se presenta traducida en la versión de 1985 que propone la Editorial Gredos. Sin embargo, una más clara traducción del sentido del texto griego sería: “El peor de los hombres es, pues, el que usa de maldad consigo mismo y sus amigos; el mejor, no el que usa su virtud para consigo mismo, sino para los demás; porque ésta es una empresa difícil” (*Ética nicomáquea*, V, 1130a 5-6).

seres humanos para castigarlos³⁸. Pasarán a probar el corazón de los hombres hasta romperlo en miles de pedazos, hasta volverlos adormecidos en una dureza insensibilizada. Ya no podemos más olvidar e ignorar que la cuestión verdadera a comprender es que la *psiqué* (*ψυχή*)³⁹, el alma, “puede ser destruida sin llegar siquiera a la destrucción física del hombre” (Arendt, 1998: 354). Y tú dirás, no sintiendo más tu corazón:

¡no quiero cantar!, ¡no quiero más bailar!, ¡ni quiero más amar! Más nada puede suceder en esta tierra sin memoria de palabras eternas, en esta tierra de historias perdidas. Sólo me basta que pueda tener los ojos abiertos, aunque, si ya no puedo ver, me basta que sólo pueda andar, aunque si ya no dejo la menor huella.

Con la misma agonía, el fuego encendido por Prometeo viene aplacado y apagado en todas sus articulaciones y especificaciones, también, en la actual esfera social de masificación, que es intolerante a cada suerte de distinción. Lo sabe bien Emel, que siente fuertemente las constricciones sociales como una presión que quisiera hundirla, y si es cierto que tampoco ella demuestra una apertura y disposición a aportar un cambio para mejor a su situación real, es verdad que una parte de ella no quiere aceptarla, sino, al contrario, la rehúye:

(Emel) Me resulta complicado relacionarme con los colegas, los siento muy distantes y fríos, también entre colegas italianos o españoles que viven allí. Entre nosotros, nunca preguntamos sobre cómo nos ha ido en las vacaciones, nunca salimos para tomar un café juntos. ¡Qué pena! No hay tiempo ni para preguntar simplemente: ¿Cómo estás? Lo que únicamente existe es la cultura del deber, del trabajo, del producir. No hay tiempo para gozar realmente de la vida. Por ejemplo, en Berlín, si en mi departamento canto, los vecinos vienen a tocar a mi puerta para hacerme callar [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Para entender mejor lo que sucede, llega en nuestra ayuda el *Protágoras* de Platón, en el cual vemos retratada otra variante del mito de Prometeo. Por ese diálogo sabemos que Zeus no atenta al mundo interhumano, sin embargo, hace a los hombres dos entregas

³⁸ En referencia al águila que devora el hígado de Prometeo como signo de un despiadado castigo perpetuo inflicto por Zeus.

³⁹ Para esta cita, opté tomar distancias de la traducción al español que propone la edición consultada (1998) de la palabra *psiqué* (*ψυχή*) usada por la pensadora. Pienso que es desviante traducirla con “espíritu” en lugar de “alma” ya que las dos palabras tienen, cada una, un propio significado.

políticas para poder vivir juntos en la *polis*, cuya relación con los dones de Prometeo y las privaciones de Zeus de la tragedia esquilea es, a mi entender, evidente. A los seres humanos el señor del Olimpo da: *aidós* (*αἰδώς*), la vergüenza púdica, y *dike* (*δίκη*), la dirección —orden— de las más elementales articulaciones de la justicia⁴⁰ (Platón, 2001). Me interesa, en este momento, poner el foco en la vergüenza, puesto que adquiere importancia política, en cuanto que en la *polis* griega funcionaba como verdadero instrumento de control de todos los asuntos humanos. *De facto*, la *polis* griega era regulada para dictar a la sociedad un modelo de conducta que debía reproducirse. De no igualar este modelo, de no adecuarse y conformarse a este carácter de formalidad, los hombres probaban la vergüenza, sea entendida como *aidós*, vergüenza ante sí mismo — el *pudor* latino, que sale desde el hombre y está dirigido hacia el sí mismo, una vergüenza autopunitiva—, pero también la vergüenza épica como *elenkeie* (*ἐλεγχεῖν*), vergüenza que asalta desde lo exterior por medio de la “voz del pueblo”⁴¹, y que corrompe con el deshonor, la reputación de los hombres, arruina la memoria, la historia particular de un hombre (Dodds, 1997; Benedict, 2011). La vergüenza no debe colisionar ni contradecirse con la *dike*, que indica con sus principios el orden establecido, absolviendo a una clara función punitiva para los que atentan este orden o, si queremos, incluso función de venganza, considerado que sus ministras son las violentas persecutoras Erinias.

Si bien el modelo del héroe de la *polis* griega difiera radicalmente de aquel de indistinguibilidad de los *muertos vivos* (Arendt, 1998: 351) de la tierra inánime, vigente en la actualidad, parece propio que vergüenza y *dike* no han parado de funcionar en nuestros sistemas sociales.

Esto implica, en efecto, que, también en nuestros días, tanto la vergüenza como la *dike* son capaces de manipular y controlar, limitar e impedir, una con el pudor y la mala

⁴⁰ La traducción comúnmente adoptada del término *dike* es *justicia*. Sin embargo, la palabra resulta ser de difícil interpretación. Digamos que podríamos considerar la *dike* como los elementos de la justicia o, mejor dicho, las estabilidades elementales de la justicia. Una suerte de dirección hacia el concepto más complejo de justicia (derecho). Para ahondar en el tema, véanse Haverlock (1978), Bearzot (2008) y Severino (2015).

⁴¹ La *demou phemis*, prácticamente, la opinión pública. Aquella que en el diálogo entre Héctor y Andrómaca, que acaece justo en las puertas Asceas de la ciudad de Troya, empuja al héroe a desilusionar las súplicas de la esposa/madre, que inútilmente intenta persuadirlo de no regresar al campo de batalla: “Contestó el gran Héctor, de tremolante casco: Todo esto me preocupa, mujer, pero mucho me sonrojaría ante los troyanos y las troyanas de rozagantes peplos, si como un cobarde huyera del combate; y tampoco mi corazón me incita a ello, que siempre supe ser valiente y pelear en primera fila, manteniendo la inmensa gloria de mi padre y de mí mismo” (*Ilíada* VI, vv. 440-446).

fama, mientras que la otra con la culpa, que aquellos dones de fuegos prometeicos proliferen entre los hombres, que aparezcan los hombres en el mundo rompiendo consecencialmente con el modelo establecido de individuos igualados y amasados o desterrados y exiliados en una tierra inánime. Estos medios usados por la política del modelo de tierra inánime no son políticos, en cuanto con violencia deshonestas que parecen no operar, a menudo, en vez, atentan el tejido de la pluralidad de los hombres, condición de la política. En consecuencia, destruyen las acciones desmesuradas que dan vida al espectáculo del mundo.

Ciertamente, observamos lo anterior en el discurso de Anna, cuyo tiempo es brindado ininterrumpidamente al trabajo por el hecho que se desempeña como enseñante de latín en una escuela preparatoria privada, y colabora esporádicamente, recibiendo mínima compensación económica, en algunos proyectos de la Universidad de Varsovia. Además de eso, estudia para obtener el grado de licenciada en filología clásica, indispensable si quiere seguir dando clases de latín, razón por la cual estuvo constreñida a matricularse por tercera vez. En principio, se había formado como historiadora y sucesivamente, queriendo aprender la carrera académica, tras la sugerencia de su profesor, obtuvo el segundo título en arqueología y sucesivamente ingresó a un postgrado. Ella misma financiaba sus estudios de doctorado, en la espera de recibir la beca que se le había prometido. Sin embargo, ésta fue asignada a otra persona, dejando Anna en la desesperación y sin la posibilidad de terminar la investigación. Debía trabajar y estudiar otra cosa como filología para poder continuar en su trabajo. No es mucho lo que le dan en la escuela, pero es lo que le permite vivir. Y dice:

(Anna) Hace mucho tiempo había venido a ver las tragedias y ahora éste es el tercer año seguido. Es muy complicado por el dinero y porque, en este periodo, aún hay clase, sea en la escuela donde enseñé, sea en la universidad donde estudié. Además, debo escribir la tesis para poderme titular lo más pronto posible. Sólo que estoy cansada y agotada porque ya he escrito dos tesis y debo escribir una tercera. Con arqueología perdí solamente mi tiempo. Este profesor me hizo perder mucho tiempo en algo que no me sirvió y ni me gustó. La filología me gusta, el problema es que estoy seriamente cansada. Ayer, mientras preparaba mis cosas para viajar, pensaba en todo lo que quería hacer llegando. Decía: hoy veré el Castillo Orsino y luego voy al teatro, mañana iré al Valle de Noto y visito Plaza Armerina. Organizaba de ir aquí y allá, pero siempre corriendo. Mientras ahora que no hice lo que había programado me siento bien. Me da gusto hacer este paseo, sin prisa,

conversando contigo. Hubiera podido darlo también sola, pero en compañía tiene otro *fascino*⁴² [Conversación con Anna, junio de 2019].

En realidad, para Anna modificar la escaleta de lo preventivamente programado, destacar la esfera de la propia excelencia enraizada en la diversidad de un mundo plural, en vez de someterla al carácter duro y compacto de la productividad del trabajo, y hacer que el sentido del espacio vivido tome un tiempo nuevo, un sendero inesperado, un efecto no calculado, es fuertemente fatigoso. Cuando lo intenta, no siempre lo logra, y cuando sucede, adviene con clara perceptible dificultad. No siempre con este esfuerzo alcanza cambiar el funcionamiento mecánico del modelo de tierra inánime. De hecho, los imperativos de esta vida controlada y precalculada están tan saldados en ella hasta a veces reproducirlo cíclicamente, sin darse cuenta. Reclama por muchas cosas que, según ella, deberían ser de una manera, la única posible y concebible, pero que se presentan de otras formas, ya sea un café expreso que no ha sido preparado como ella considera, ya sea ver gozar a una persona desayunar *granita e brioche* como solemos hacer en Sicilia durante los cálidos veranos, ya sea tardar 40 minutos para decidirse a comprar un sombrero rojo coral que tanto le gustaba y que hubiera resultado ridículo ponérselo en Polonia, porque, a su decir, allá no hay sol, pero sobre todo porque: “me daría vergüenza. Las mujeres en Polonia no suelen vestirse así, un sombrero de este color resultaría demasiado particular y yo, excéntrica”. Tal frase, tanto cuanto decir: “¡no concibo cómo pueden desayunar pan dulce a esa hora tan temprana!”, nos dice mucho acerca de cuánto cuesta a los seres humanos deconstruir, desmontando la lógica unitaria impuesta por el modelo contemporáneo.

En efecto, si estamos atentos podemos observar que en el contexto, ordinario y coherente, en el cual andamos habitualmente con formalidad, todos los pasos deben ser precalculados con exactitud, sin perturbar la unidad de un modelo preestablecido. Por ello, la actitud entusiasta y apasionada de los seres humanos resulta ser un verdadero fastidio y amenaza que va inmediatamente inhibida, ahogada. Como hacen los vecinos de Emel que tocan a su puerta para inhibirla y callarla.

⁴² Conversé con Anna prevalentemente en lengua italiana, y en numerosas ocasiones usó esta palabra: *fascino* —fascinación, encanto, estupor— para hablar de un sentimiento que la llevaba a hacer lo que le gustaba y de lo cual estaba disfrutando.

Oyendo algunos adolescentes, estudiantes de un liceo clásico de Roma, llegados al teatro griego supuestamente para asistir a las tragedias, me impresionó que se sintieron casi culpables y muy avergonzados por haberles dicho, con la intención, la mía, de hacerles al contrario un cumplido, que eran “jóvenes apasionados”. Así los llamé. Pero ellos, mortificados, empezaron a reírse con un tono de embarazosa incomodidad, y a negar: “(Coro de adolescentes) ¡Nosotros!, ¡no, no, nosotros no somos apasionados! No sabemos nada, y nada de tragedias! Andrea y Francesco, ¡ellos sí, las conocen todas!”.

Me volteo hacia los dos compañeros indicados, que también negaron insistentemente. Fue Andrea, que, además de gesticular repetidamente un seco “no”, con el índice de su mano derecha señalaba a Francesco como el apasionado de teatro griego. Esos adolescentes se retiraban de mi atención moviéndola uno hacia otro. Parecía que querían esconderse de mi mirada para huir, como los inermes, a un hogar seguro de indistinción, donde hubieran podido quedarse sentados en “paz” y anónimos, tanta era la vergüenza sentida. Habían empezado a señalarse mutuamente desmintiendo la consideración de ser “jóvenes apasionados”, con interés en el teatro, o por lo menos en lo que estaban haciendo. Pero, al mismo tiempo fueron los chavos a distinguir del grupo y reconocer a los que tenían interés en la tragedia griega.

Otra vez, con gesto mezclado de pudor y timidez, también la cabeza de Francesco disentía: “(Francesco) ¿Yo?, no... ¡yo no conozco nada!” (Conversación con Coro de Adolescentes, mayo de 2019).

Me acordé de una conversación que tuve con mi sobrino Emanuel, un niño particularmente sensible, emotivo, apasionado por cada especie de animal y, por consecuente, preciso y riguroso conocedor de ellos. Estaba aconsejándole de conservar siempre su pasión y sensibilidad, de no tener miedo a existir en el mundo a su manera especial, cuando me respondió: “¡No, tía, eso es para perdedores! Cuando empecé la escuela yo me sentía solo, mientras que ahora sonrío más”. Claro, ¿para qué aparecer en las propias pasiones cuando en la realidad contemporánea éstas vienen pisoteadas, burladas desconsideradamente? Todos los niños de la edad de mi sobrino, todos los adolescentes deben, nada más, jugar al fútbol, único y solo interés legítimo. Escuchar la música que todos escuchan. Los adultos deben trabajar y producir, aunque cuando los departamentos técnicos de automatización han hecho inanes las manos de los hombres, ellos deben abandonar pasiones y virtudes, en cuanto existe exclusivamente el deber, las

obligaciones. Se debe saber hacer lo consuetudinario según protocolo, sin creatividad, y no lucir cada uno por las propias excelencias que los distinguirían. No hay tiempo, ni espacio, para gozar del mundo, como denunciaba la voz de Emel, como la fatiga sentida por Anna para intentar insertar una nueva acción en este mundo y poder gozar de él. En el mejor de los casos, más fácil vendrá padecerlo rutinariamente este modelo inánime, o retirarse resignados, cautivados, atrapados en el mismo engaño de siempre.

Al modelo de una tierra inánime no le importan en absoluto de las virtudes de los hombres, del fuego que los acerca y relaciona, de las historias de los hombres, de sus infelicidades y alegrías, en cuanto no tiene interés en este mundo conformado por los hombres. Allí el mortal vive anestesiado, subyugado a la fuerza de la inercia. No hay espacio en esta sociedad de masa para las pasiones profundas que nos realizan y distinguen en nuestra necesidad *eudaimónica*, que nos revelan y forman dulcemente, que dicen muchos más de nosotros y dan expresión plena y tangible a nuestras sensibilidades y sensualidades intensamente vivas. Éstas son verdaderos dones que, por definición, deben compartirse, requieren la presencia de otros para no verse traicionados. Al contrario, el cometido de la masa es homologar, o excluir de su mecánico sistema de funcionamiento, a todas las personas que no reproducen ordenadamente el modelo impuesto (Estrada, 2019a). La regla de las homólogas “pasiones tristes” viene acatada por los seres humanos a cambio de venir aceptados socialmente y absorbidos a la totalidad que estigma y denigra a los sensibles como “desadaptados sociales”, confinándolos en lo más remoto, como hizo Zeus con Prometeo. Si te distingues de los demás, conservando el fuego prometeico, demostrándote una persona con intereses, con una profunda riqueza humana, sensible a la vida de los hombres, el arte, la naturaleza; si tienes alguna pasión y si eres emotivo y frágil, vienes desterrado, en tanto reo de todas las vergüenzas y culpas perpetuadas dentro de la lógica de una sociedad que funciona de otra manera (Benasayag y Schmit, 2013). Ése es un engranaje que sigue el modelo de individuo solo, duro, macho, mánager, que persigue únicamente el útil y, además, el útil individual, la táctica del medio-fín, y su éxito aumenta si crece la suma de dinero que gana y la suma de dinero que gasta, que termina riéndose por las cosas que logra comprar y no por la alegría de, finalmente, poder existir y estar entre sus semejantes.

En opinión de Carlo: “Para la sociedad cuenta exclusivamente el tener. El hombre no aspira a poder ‘Ser’, sino al tener para poder ‘ser’. Para los que gobiernan sólo cuenta el dinero, cuánto dinero tienes” (Conversación con Carlo, junio de 2019).

Este año Carlo no pensaba poder ir a ver las tragedias. No había a su disposición bastante dinero porque el gerente del restaurante en donde trabajaba con impecable profesionalidad como mesero no le estaba dando el salario que le correspondía. Motivo que lo empujó a cambiar y regresar a un lugar donde había trabajado anteriormente.

(Carlo) No sé si este año podré permitirme las tragedias. Quisiera ver *Las troyanas*, pero el boleto es demasiado caro y el gerente del restaurante hace cinco meses que no me paga. Por eso ya la próxima semana empiezo en otro lado... y no considero justo, recién llegado, pedir un día libre para ver la tragedia. Cuando haces bien tu trabajo, si lo haces correctamente y con honestidad, los demás irán a buscarte. Yo ni debo buscar el trabajo. Nunca me ha faltado. En mi vida siempre he trabajado honesta y duramente, nunca he robado a nadie. Yo soy una persona honesta, demasiado honesta, décimamente honesta. Hace mucho tiempo, sucedió que a un restaurador le faltaron unas cuantas botellas de vino y me acusó de haberlas robado. Me sentí ofendido y me fui porque yo no sé robar ni un paquete de chicle en un supermercado [Conversación con Carlo, junio de 2019].

En este camino aprendido, en que trataré trazar las líneas de los rostros de la humanidad, en Carlo, en su historia particular, descubrimos que a veces él demuestra ser víctima, a veces resignado, a veces reproductor y otra veces tenaz enemigo de ese modelo de homologación aniquiladora, en tanto, “mientras que hemos llegado a ser excelentes en la labor que desempeñamos en público, nuestra capacidad para la acción y el discurso ha perdido gran parte de su anterior calidad, ya que el auge de la esfera social los desterró a la esfera de lo íntimo y privado” (Arendt, 2009a [1958]: 58 y 59).

Fue por pura y sorprendente casualidad que Carlo, este año, pudo ver la tragedia deseada. Además, se trató de una verdadera casualidad tetralógica, debido a que contingentemente coincidieron: el día de cierre en el restaurante, *Las jornadas siracusanas*⁴³, en el turno de *Las troyanas*, y el acto del *Agòn proceso Elena*⁴⁴ (2019).

⁴³ Durante estas jornadas, las personas residentes en la provincia siracusana cuentan con una sustancial reducción del precio de entrada a las representaciones clásicas. Carlo, por ser residente, tiene la ventaja de poder comprar dos boletos en esta modalidad.

⁴⁴ Este evento, y del mismo modo *Agòn proceso a Heracles* del 2018, son eventos que, junto a otros, orbitan las representaciones clásicas de las tragedias griegas en Siracusa.

También el Coro de adolescentes, Andrea y Francesco, son al mismo tiempo víctimas y reproductores de este mismo modelo, en cuanto resisten a reconocerse “jóvenes apasionados” porque se han dado cuenta, quien en su propia piel, quien porque solo lo ha visto, que los virtuosos padecen el hecho de ser excluidos, aunque sólo por envidia, separados de los otros, desterrados. Francesco, por ejemplo, se sentía a salvo sentado solo entre compañeras y no entre sus compañeros. Cuando algunos de ellos se levantaron para ir a dar una vuelta antes de que empezara el espectáculo, invitaron a otros jóvenes, sin pero extender la llamada a Francesco. ¡Ahora se podía no mentir!, con premura Francesco se afretaba a comprar los opúsculos de las tragedias. Fue el único de su clase a comprarlos, sin arrestarse a guardarlos rápidamente en su mochila (Diarios de campo *Sicilia-Grecia 2019*).

Desde estas voces, figuran dos implicaciones del modelo de tierra inánime previsto por la antihumanidad de Zeus que como tal resistió tanto que también ha sido adoptado por las escenas políticas actuales, afirmándose en el orden de las sociedades contemporáneas, aunque si experimentable en formas diferentes. En la primera implicación vemos cómo el modelo sin excelencias de hombres desapasionados se demuestra halagador hacia los autómatas trabajadores obligados a producir lo que sea, homologándose al todo del núcleo duro. Y en la segunda implicación, vemos cómo el modelo es tan agresivo, al punto de que elimina la acción musical del mundo, lo cual corresponde a eliminar el mismo mundo, es decir, el mundo de intereses comunes de los hombres, de lenguajes comunes, para poder confinar la humanidad y las apasionadas virtudes humanas en el más lejano ámbito de lo desolado, con la cruel consecuencia de que éstas, viniendo despojadas de la publicidad de sus especificaciones, pierden su poderío. En ambas implicaciones cala el telón para el espectáculo del mundo de las fragilidades humanas, en cuanto ha muerto el fuego de la razón de su enraizamiento, es decir, el *lógos*, aquella desmesura brillante de maravilla y asombrosa de temor creada por la acción musical de los hombres.

10. MUERTE DEL “ENTRE”

ÉSTE, NUESTRO MUNDO, a diferencia de la tierra, nunca es posible sin la trama de discursos y actos de los hombres reunidos con los demás hombres, y pierde su estabilidad mundana

cuando está en peligro la humanidad; trátase de la humanidad constreñida a la homologación, al exilio o que ha renunciado a realizar ser lo que es, a ser cada hombre quién cada hombre es, para continuar siendo seres incapaces de comprendernos y comprender la historia del infeliz Prometeo, del apasionado Prometeo, de nuestro mismo *fuego*, y trátase de la humanidad entendida en puros términos mortales, abandonada, exterminada de la faz de la tierra, porque ha perdido el *lógos* del mundo sensible que la calentaba entre la pluralidad de un cuerpo social interhumano de aparición, palpitante de la ciega esperanza de la inmortalidad (Weil, 2014).

Está sucediendo: “La ceniza y el humo que alado asciende a los cielos / harán que no vea más mi casa. / Desaparece el nombre de esta tierra, todo termina de alguna manera. / Troya, ciudad desventurada, ya no existe más./ ¿Lo estáis comprendiendo?, ¿lo estáis oyendo? / ¡El estruendo de la ciudad! / Se derrumban los muros de Troya (*Las troyanas*, vv. 1320-1329). En este rincón de modelo de tierra inánime, de ceguera de cuerpo y alma (*ψυχή*), alma y mente (*νοῦς*)⁴⁵, se desvanece la fundamental trama de las relaciones interhumanas que sustentan el “entre” de los hombres, el espacio público de aparición. Sujetadas las excelencias, los talentos; abatida la confianza de vínculos de amor, de ciegas esperanzas, hay una humanidad que retrocede avergonzada, o que anda por una tierra desértica machacada por el sentido de culpa. Ha caído y yace en el sepulcro el “entre”, aquel mundo en relación creado por la acción musical, lleno de virtudes e intereses en común, fruto de los actos y del discurso de los seres humanos apasionados, llenos de excelencias y dones prometeicos. Los hombres han perdido el espacio de permanencia frente al paso del tiempo para la mortalidad y futilidad de sus actos: palabras, hechos, sentimientos, pensamientos, cuerpos, deseos, anhelos y toda suerte de fragilidades humanas. Cualquier asunto humano se desvanece sin este “entre” de cuerpos en interrelación (Arendt, 1997a [1995]: 106-107, y 2009a [1958]: 60).

El modelo de tierra inánime asumido por la realidad social actual, siguiendo el sentimiento antihumanista de Zeus, impone un movimiento cíclico retomado de la naturaleza, telón que ni hombre ni divinidad han creado y que por eso pierde cualquier sentido, dado que no tiene ni un inicio ni un final. Este modelo, por un lado, impide realizar la vía de afinación *epóptica* que dota de sentido la acción musical radicada en la

⁴⁵ A mi juicio, vale la pena volver a leer las líneas tan claras de Hannah Arendt: *Cuerpo y alma; alma y mente* (Arendt, 1984 [1978]: 44-52) acerca del *distinguo* entre alma y mente y de la inexistente contraposición entre mente y cuerpo.

libertad y cuya existencia nos conduce al teatro griego trágico; por otro lado, en las derivas cíclicas del modelo se suspenden las grandes empresas, extraordinarias y terribles, de las cuales los hombres mortales son capaces. Además de eso, el modelo asegura al hombre la existencia solamente a través la vida plana de la especie. Cada ser humano se reduce a ser funcionario de la especie, reproduciéndola en un orden factual siempre eterno, por medio de la procreación, de las réplicas de estereotipos, por medio de sus roles, máscaras sociales, de las estaciones de la vida, del trabajo, también cuando está a punto de ser liberado de la carga de ése, viviendo en la ilusión aparente de la automatización técnica, y por medio de vergüenzas y culpas. Una humanidad amansada y homogeneizada, en fin, reducida a vida inánime de pura ideología, de la cual necesitan sea el mando dominante sea el absolutismo totalitario. Por tanto, se asegura la persistencia de la vida en términos cíclicos de eterna e inmutable repetición exclusivamente a la especie humana, en vez de dar peso a la realización inmortal de la existencia de la vida humana, a las palabras y actos de carácter perecedero de los mortales, a su historia de fe, a su vida de pasiones, a los nombres de los hijos de los hombres, a aquella chispa divina de ciegas esperanzas capaz de esperar en contra de cada esperanza (Arendt, 2009a [1958]: 266, y 1996: 52).

Teresa, por ejemplo, por su enfermedad, fue obligada a abandonar la carrera de profesora. Había conciliado su trabajo con su alta capacidad creativa; pensaba en él como si fuera su misión; hubiera querido seguir transmitiendo a sus alumnos el amor por la cultura clásica, por la lengua y la literatura latina y griega. Me decía que le gustaba hablar con ellos y tratar de darles una formación diferente, de abrirles la mente hacia senderos casi nada recorridos. Al final, sin embargo, la lógica del sistema escolar se lo impidió, convocando, a sus espaldas, una comisión extraordinaria de médicos que establecería si Teresa era apta o no para seguir en el trabajo.

(Teresa) Cobardes y mezquinos fueron todos mis colegas, ni se tomaron la molestia de avisarme, de decírmelo a la cara. Afortunadamente, la comisión de médicos que me tocó habló conmigo con sinceridad. Me dijeron que entendían perfectamente lo que estaba sucediendo, y que de su parte hubieran sometido el informe a mi decisión. Con escrúpulo me preguntaron directamente: “¿Qué desea usted, quedarse o dejar su puesto? Nosotros hacemos lo que usted decida”. Al final, opté por irme, no tenía ningún gusto de seguir en esa escuela, con mis colegas, y también ya en clase me había ocurrido no lograr pronunciar

algunas palabras. Imagina que tu cuerpo, que por años te ha sostenido; que tu boca, tu lengua, que siempre te han permitido expresarte y comunicar, de repente te abandonan, sin responder más a tu inteligencia, voluntad e intenciones. De pronto no puedes sentir más el gusto de poder dar una clase, el placer de cantar tu canción favorita. Eso me desanimó fuertemente y me puso triste, sentía ser completamente innecesaria. Cuando mi boca no se abrió, mi lengua no se movía, sentí lo terrible. No obstante el esfuerzo que hago, sucede imprevistamente que no puedo pronunciar las palabras. Y yo amo las palabras [Conversación con Teresa, junio de 2018].

Teresa siente perder su cuerpo, el *lógos*, el ligamen de las palabras que le permitía comunicar sus pasiones a través de la enseñanza, estimular intereses y, en virtud de ellos, crear relaciones, crear un mundo en común. Estremecido el *lógos*/conector, sufre no poder más llegar a descubrir los talentos, las excelencias *entre* los alumnos.

También Emel sostiene de llevar prácticamente una doble vida, y me comenta que ni la reconocería si fuéramos a su lugar de trabajo. Dos vidas completamente distintas, no armonizadas y separadas la una de la otra. Por un lado, aquélla muy formal ligada a un trabajo relevante en las oficinas de la Comunidad Europea en Bélgica, que le requiere vestirse y comportarse de un determinado modo, en un ambiente sin alegrías y sin conversaciones, a su decir, “porque nadie en el trabajo sonríe, ni si quiera cuando dices algo gracioso. Los colegas son competidores obsesos. Según ellos, conversar y sonreír es pérdida de tiempo”. Por otro lado, una vida que considera más “espiritual y humana”, en donde siente estar viviendo como ella quisiera; una vida hecha de sus viajes a países cerca del mar y preferiblemente del área mediterránea, de comida fresca y sana, de encuentros con personas generosas que le sonríen, de la abuela a la que visita en Lituania, de las plantas que cultiva en Berlín, de sus pocos amigos, de sus intereses y de su música (Conversación con Emel, mayo de 2019).

La indiferencia antihumanista de Zeus revesada hacia los mortales para privarlos del *lógos* significa sustancialmente usurpar los seres humanos de palabras y escucha, dejarlos sin proximidad y cercanía, con la consecuencia de haberlos robado de la proximidad y la cercanía de la inmortalidad de una historia que canta pasiones, sucesos, miserias, virtudes. Si desaparecen las voces, cada una de esas historias no puede ser recordada, ni narrada, ni escuchada. Hay que hacer notar que si bien la acción musical se revela en la superficie del teatro trágico griego en el hecho de aparecer como palabras y

acciones ante los espectadores, se debe considerar contingente y paralelamente como expresión de una distinción y reconocimiento que aproxima y conecta a los espectadores, visto que surge *entre* —y más allá de— ellos. Por eso, la Exposición de las Orestíadas de Gibellina⁴⁶ (2019), montada en la Sala de los Argonautas del Palacio Griego en Siracusa, puede informar sobre las catorce ciudades del valle del Belice, las cuales, canceladas por completo durante el temblor del 68, ahora reencuentran en el lenguaje del arte en general y en el *lógos* de las representaciones clásicas en particular la manera importante de aproximar y retejer vínculos entre personas, narrar acontecimientos traumáticos, rememorarlos para resurgir interhumanamente:

(Stefania) Las representaciones clásicas en Gibellina se hacían entre los escombros de la ciudad destruida por el temblor. Entre lo que quedaba de la ciudad. Al principio el alcalde organizó esa manifestación cultural con la participación de muchos literatos, artistas, justo para hacer resurgir, casi desde las cenizas, esta Orestíada creando un paralelo con la ciudad de Troya, que había sido atacada por los griegos. Y desde hace treinta y ocho años la manifestación de *La Orestíade* existe en Gibellina. En este video que tenemos en la exposición se hace evidente cómo la música da todo el sentido a la tragedia: usaron una banda musical, la única música que pudiera acompañar una procesión que resulta casi sacrílega por la oscuridad, porque no había iluminación. Así, dieron prioridad a la música en sí misma y también a las escenografías para retejer la trama sociopolítica de la ciudad [Stefania, personal de la recepción en la Exposición de las Orestíadas de Gibellina, junio de 2019].

Efectivamente, tanto así cuenta el *lógos* para las existencias humanas y, por ende, también para la política; por ejemplo, en la tragedia de *Las troyanas* la aniquilación radical de esta última es la verdadera cuestión temática. El desarraigo del *lógos* se vuelve como el verídico fin perseguido con mayor furia por los ganadores de la guerra, puesto que es la única garantía de la destrucción de las relaciones de poder que conforman la ciudad, también en la memoria humana. De hecho, parecen no terminar las crueldades de las catástrofes que devastan el Coro de las Cautivas troyanas. El despojo forzado de todas ellas se impone de tal suerte que cada mensaje del heraldo aqueo que se les hace llegar es

⁴⁶ Gibellina “Vieja” es una localidad de la Sicilia occidental, situada en el valle del Belice, precisamente en la provincia de Trapani. Después del temblor de 1968, los escombros de la ciudad han sido transformados en una obra de *land art*, el *Cretto di Burri* del artista Alberto Burri, mientras que la ciudad nueva, Gibellina Nueva, surge en otra parte del valle.

un *crescendo* de irreparable y total destrucción: “no tienen medida ni número las aflicciones, / pues a un mal otro mal se suma en constante porfía” (*Las troyanas*, vv. 620-621).

Es la última noche, la más oscura para todas ellas y para Troya. Determinados a destruir hasta el más pequeño recuerdo de la ciudad, al soberbio imperialismo de los aqueos no le bastó haber ganado la guerra, no le bastó haber matado a los hombres troyanos, no le bastó haber reducido a esclavas a todas las angustiadas mujeres, prisioneras de la guerra de Troya. Lo que ellos querían era exterminar la memoria del “entre” de los asuntos humanos que ha tejido finamente la acción musical, y que vive hasta que los hombres puedan valerse del poder de recordar. Por ello, sin toque de temor ni humana piedad, sus barcos zarparán sólo después de haber arrancado de los brazos de la madre a su inocente y tierno hijo para darle la horrorosa muerte. De ese modo, desde la semilla del *lógos* arrasan la ciudad. Ese hecho tan desgarrador resonó como un trueno en las mentes y en los cuerpos de Emel, Anna y otros más, por diversas razones que descubriremos a lo largo de la investigación.

Por ahora, lo importante para el razonamiento que propongo es insistir, una vez más, en el particular que confirma que los seres humanos mueren de verdad solamente después de que el modelo de tierra inánime haya logrado matar, en lo profundo, las historias del tejido que nos relaciona, lo que significa destruir la traza del recuerdo del *lógos* que nos une y separa, nos conecta con pasión teniéndonos en vida en la pluralidad. Después haber sacrificado al hijo de Andrómaca y Héctor, el pequeño Astianacte, que algún día hubiera podido recordar quién era, e inmediatamente haber quemado lo que quedaba de la ciudad, los aqueos pueden considerar cumplidos todos los intentos directos a que el “entre” quede destruido, sin que haya *lógos* de éste. Troya, escenario de continuos ritos fúnebres, es completamente arrasada. Porque allí las fatales consecuencias de una guerra aniquiladora convirtieron a todos los seres humanos y a la misma ciudad en cadáveres. Sin vencedores⁴⁷ ni vencidos, puesto que no existe más ni un tenue eco de aspiración de *eso que llaman la vida* o una débil esperanza. En esa dirección, el Maestro de arte considera inapropiada la elección de no diferenciar unos de otros entre los

⁴⁷ Los aqueos, guerreros vencedores, no sospechan mínimamente las fatales consecuencias que tendrá haber consumado esa aniquilación. Se cumplirán una por una las predicciones de Casandra: de ese modo, nadie habrá regresado a las propias casas y todos encontrarán la muerte, salvo Odiseo, que deberá navegar aún por otros diez años.

personajes de *Las troyanas*, los cuales, en la versión de 2019, visten indistintamente de la misma manera:

(Maestro de arte) Lo único que hubiera hecho es diferenciar los trajes de los griegos de los de las troyanas. Todos los trajes estaban llenos de polvo y eran similares. Parecía que todos estaban de la misma parte. Sin embargo, no eran aliados, y por eso hubieran usado, por lo menos, colores diversos. Hacerlos ver siempre llenos de polvo, pero no iguales, los hubiera diferenciado (Maestro de arte, mayo de 2019).

Por el contrario, es justamente en la cuestión de la indiferenciación donde se inscribe la práctica de una puesta en escena que quiere mostrar la completa destrucción de la esperanza humana en el escenario de una guerra aniquiladora que involucra todo y a todos:

La superficie que hemos realizado para el escenario ha sido pensada como continuación de la superficie del teatro griego con el color de las piedras del teatro. También los trajes de los actores tienen el mismo color gris, e intentan mimetizarse con la piedra del teatro. Lo muy importante para la directora, y que ha sido apoyada en este proyecto escénico, era no diferenciar a los vencedores de los vencidos, vistiendo a todos del mismo color. Con eso quisimos subrayar que la guerra es un mal igual para todos [Asistente al proyecto escénico, en el video *Le Troiane, Teatro Greco di Siracusa*, mayo de 2019].

Pues cuando ni queda la frágil esperanza, “la esperanza que a todos los mortales resta” (*Las troyanas*, vv. 681-682), el “entre” deja de ser sólo polvo y ceniza, para morir *in eternum*. “Jamás se probó con tanta amargura la miseria del hombre, que hasta lo hace incapaz de sentir su miseria” (Weil, 2014: 40).

“Miseros mortales” nos llama Prometeo. Tan mísero es el hombre que, de verdad, dentro de la seguridad de un ciclo interminable, sin inicio ni final, en el que todo es inmóvil e inmutable en la eternidad, si es que lo es, él es el único mortal. Sin su mortalidad, que consiste en el soplo de una historia vital reconocible entre el intervalo de un nacer y un morir, y que lo llene y lo separe de la masa, en el sentido que lo distingue, el ser humano se siente arrancado del tiempo que se le ha concedido vivir, abandonado a una “zona de indistinción” (Arendt, 1998; Agamben, 2017) o, peor aún, de completo olvido, de definitivas ausencias. A este tiempo, precioso no sólo por lo limitado/corto sino más, en cuanto que está constituido de todo lo que se considera importante, Anna se

refiere cuando lamenta haber “perdido sólo tiempo” estudiando la carrera de Arqueología. Después de que le han quitado la energía a su juventud, con enteros días pasados a estudiar lo que no le gustaba, ahora le han dicho que ha terminado su tiempo, que no hay más tiempo y espacio para ella en la universidad, que debe ceder el paso a los jóvenes. Sus sólo cuarenta y tres años le fueron apuntados en contra como fusiles, toman el lugar de sus palabras, discursos, razones, intereses, y cuentan más de lo que vale su conocimiento.

En términos políticos de “entre”, deberíamos preguntarnos si realmente vale la pena luchar en contra de algo o alguien. O más bien cuestionarnos y comprender para qué y quién luchó. ¿Estar en contra de la vida, eterna y repetitiva, de los funcionarios mudos de la especie en *tailleur* (modelo de tierra inánime), o luchar por la realización de la existencia viva y veredera, finita y extraordinaria, de las personas felizmente apasionadas que cumplen grandes discursos y gestas (reconstrucción del “entre”)? No obstante el hecho de saber, por lo menos racionalmente, la razón verdaderamente importante por la cual vale la pena vivir, sería mentiroso no reconocer que el yermo plano, a lo cual nos condena el tiempo cíclico de la especie inmortal reproductora nada más de un modelo de tierra inánime, irrumpe con tanta arrogancia en nuestras existencias que es difícil no sentirse sometidos, desanimados en lo profundo e incluso arrastrados del *Dáimon*, fuego en el humano.

Es la muerte del “entre”, o sea, la imposibilidad de encontrar el *lógos*, el significado del discurso, aquel lenguaje en común que nos permite formar y entrar en relación, aquellas palabras, que en las voces/sonidos, ligan los diversos seres humanos, en el sentido de estar en sintonía, y que además, visten de eternidad las existencias.

11. ARRANCADOS DE NUESTROS SENTIMIENTOS: LOS ULTRAJADOS

*Dio di misericordia,
il tuo bel Paradiso
l'hai fatto soprattutto
per chi non ha sorriso
per quelli che han vissuto
con la coscienza pura;
l'Inferno esiste solo
per chi ne ha paura.
Fabrizio De André*

AHORA, LA HUMANIDAD ES LA ARRANCADA POR EXCELENCIA en cuanto el individuo vive separado de otro ser humano y de sí mismo, puesto que se le han quitado los intereses, las virtudes, los dones, las pasiones. Cada mortal es subyugado a formas, antiguas y nuevas, de esclavitud y de envejecimiento. Se le han roto los vínculos, troceado los ligámenes, perdido la fe, humillado el cuerpo, quemado la ciudad.

Cuando los cuerpos de los seres humanos han sido privados del “entre” y, por tanto, dejados al perecimiento mortal de la vida del tiempo cíclico, vienen desposeídos de las propias historias de excelencias, arrancados a sus sentimientos, privados de los olores de los cuerpos, de la luz en sus ojos, de la materia de lo extraordinario desmesurado. Sacados al “entre” de aparición de la fragilidad de los asuntos humanos, a los hombres, a cada existencia humana la realidad social contemporánea continuamente impone refutar, hasta con el mismo lenguaje, las amargas crueldades, las heridas de sus pieles, las guerras de sentimientos sentidos y padecidos por sus cuerpos. “Cierra un ojo”, “baja la vista”, “ignóralo y deja pasar”, “no levantes el polvo”, “mira hacia otro lado”, “no pasó nada”, “actúa sin pensar”, “haz oídos sordos”, “actúa como si no pasara nada”, “los trapos sucios se lavan en casa”, “eres demasiado sensible”, “primero las obligaciones y después el placer” son algunas de las frases hechas que los humanos a menudo usan para callar la misma humanidad. Y luego, no queda más que resignarse a encogerse de hombros y decir: “no hay nada que pueda hacer”. Esta conducta es la mentira impuesta, aceptada, legitimada y difundida entre la humanidad por los humanos. ¿Humanos? Toda una felicidad, sensibilidad y fragilidad denegada, marginada, un sufrimiento apartado y evitado (Cohen, 2001).

Debido al temblor del 19 de julio de 2019, el autobús núm. 2, que, como siempre, salía de la plaza Sintagma de Atenas en dirección del Macroteatro Griego de Epidauro, tardó tres horas para llegar solamente al Canal de Corinto⁴⁸. Ese día la encargada del viaje que solía acompañarnos, Vasiliki, no estaba. La sustituyó otra persona con la cual no pude comunicarme a causa del idioma. Yo no hablo el griego moderno, por eso encontré a

⁴⁸ Las propuestas de los espectáculos trágicos clásicos ofrecidas en el *Festival de Atenas y Epidauro* en Grecia se realizan solamente los fines de semana, y principalmente en el marco del Antiguo Teatro de Epidauro. Cuando los espectáculos están en este teatro, la misma dirección del Festival organiza un servicio de transporte de ida y vuelta en autobuses con la finalidad de facilitar la asistencia del público. Ese viaje que sale de Atenas hacia Epidauro incluye una sola parada al Canal de Corinto, y dura en total aproximadamente dos horas (Diarios de campo *Sicilia-Grecia 2018* y *Sicilia-Grecia 2019*).

Ioanna, que, viéndome en dificultad, se ofreció a traducirme al inglés los avisos que estaban dando. La simplicidad había caído sobre ella en el gesto de traer consigo de su casa unos sándwiches por ella preparados y una sutilísima almohada que guardaba en un bolso de plástico para ponerla sobre la piedra del teatro, durante el espectáculo. Manos seguras, una nariz pecosa, vista despierta, espíritu vivo, yendo y viniendo por los asientos donde estaban sentadas su madre y su tía, vestía una falda larga y roja con una blusa blanca. Mientras conversábamos, Ioanna estaba distraída por la confusión de afuera, queriendo mirar los efectos dejados por el temblor (*Diario de campo Sicilia-Grecia 2019*).

Era la primera vez que ella veía una tragedia griega en el teatro de piedra. Lo había deseado desde que era chiquita, desde cuando empezó a leer, apasionándose, las historias mitológicas griegas. De hecho, cada vez que se presenta la oportunidad de ver una nueva puesta en escena de las tragedias clásicas, jamás se la pierde. Pero, hasta el momento, nunca le había tocado en el teatro antiguo de Epidauro. Me jura que siempre, cada año, había intentado ir, y cada año invariable e increíblemente sucedía algo que se lo impedía:

(Ioanna) ¡Exactamente como hoy! Por poco suspendían los autobuses para Epidauro. Estaba en el trabajo cuando ocurrió el temblor, nos pusimos debajo de la mesa y cuando acabó regresamos a trabajar. Pero, para estar segura, quise llamar a la organización y acertarme de que todo estuviera confirmado [Conversación con Ioanna, julio de 2019].

Ioanna es socióloga en un instituto privado de salud pública. Trabaja en un equipo compuesto por diferentes profesionistas, como psicólogos, psiquiatras, educadores, médicos. Precedentemente, se ocupaban de intervenir en situaciones de violencia infantil, sin embargo, sólo recientemente dejaron de lado esa última labor para dar espacio y prioridad exclusiva a la cuestión del suicidio. Esa decisión, que requirió una larga y específica capacitación, según Ioanna fue tomada como consecuencia de un porcentaje cada vez más alto de muerte autoinfligida en la población griega y para llenar la ausencia de respuestas adecuadas por parte del Estado, con la finalidad de evitarla. Dice:

(Ioanna) La cuestión es muy compleja, y la dificultad aumenta por el hecho de que los mismos familiares la ocultan, nadie quiere hablar de suicidio, si bien es propio dentro del ámbito familiar que se debe más hablar, porque son las personas a las cuales más le hace falta elaborar el tema. Por una parte, damos un servicio de ayuda a las personas que piensan en el suicidio. Pero no solamente, además brindamos apoyo a los que se nos acercan, a los

parientes y amigos de los suicidas o de quien tiene un comportamiento suicida. Tenemos una línea de celular abierta veinticuatro horas, y nos turnamos para contestar las llamadas que llegan y tratar de ayudar. ¡Mañana mismo me tocará a mí! [Conversación con Ioanna, julio de 2019].

El día siguiente —la puesta en escena de la tragedia era la tarde del sábado— nos encontramos en una cafetería tranquila y céntrica de Atenas, a dos cuadras de la plaza Monastiraki. Ioanna la eligió, ya que le permitía al mismo momento conversar conmigo acerca del teatro trágico y, ante la eventualidad de recibir llamadas, poder atenderlas desde un entorno silencioso y sin confusión. Las dos cosas, pero, no estuvieron desconectadas, al contrario, las vidas trágicas, resultados de las acciones humanas, y las historias trágicas, resultado de las narraciones de las tragedias, se complementaban para echarse luz simultáneamente.

(Ioanna) Sin duda estas personas no estarían en la condición psicofísica para ver una tragedia. Las tragedias son óptimos instrumentos para pensar y comprender las acciones de los hombres. Pero no cuando, como por ejemplo ellos, tienes la propia tragedia en curso. Creo que cuando te encuentras en el momento exacto de la tragedia de tu vida no puedes ir al teatro a ver las tragedias griegas. Estás en la tuya como personaje principal. Por esa razón voy yo, trato, así, de poderlos mejor ayudar. Pienso que las tragedias me hacen comprender más el drama de los seres humanos, las contradicciones que hay en el corazón de los seres humanos. Me sirven para prepararme a mejor ayudarlos. Una vez llamó una madre... tenía miedo de su marido. Tenía miedo por su vida y por la vida de la hija, repetidamente violada por el padre. Esta niña tenía menos de diez años. No supe qué decir, no supe cómo ayudarlas [Conversación con Ioanna, julio de 2019].

Al principio Ioanna me había hablado con prudencia y ponderación; ahora, que entraba más en el discurso, su tono cambió a hacerse más vigoroso e inquieto. La irritaba de tal modo la corrupción y la indiferencia social hacia la humanidad moribunda que quería ayudar sin descanso, con los instrumentos que conocía, a todos los seres humanos que, al fin y al cabo, han sido y son los marginados y defraudados.

En medio de este tiempo cíclico e inmutable, “la tragedia propia en curso” a la cual se refiere Ioanna es que no hay nadie que esté preparado para poder escuchar, ver y recordar la existencia de una vida, puesto que no hay nadie que esté preparado para poder cantar y cuidar de la historia de un nombre, llena de grandes acciones y grandes discursos,

de contradicciones que conforman el “entre” de las relaciones humanas, de la miseria y fragilidad de los asuntos humanos (Di Giacomo, 2016). Esas personas son los personajes que toman parte de la tragedia reconfigurada. Por tanto, y en este momento, no pueden ocupar el asiento de espectadores, reservado a quien escucha y mira la escena cantada (Arendt, 1984 [1978]: 113). Eso significa, también, que las historias de los mortales no son reproducciones interminables del modelo, no se deben reducir a serlo. Una historia que hemos perdido y, al mismo tiempo, sin sentido de la orientación, una historia en la cual nos hemos perdido, con el resultado de no querer recorrer más aquellos hechos dramáticos y no desear retener las esperanzas, ciegas y futuras, del porvenir de una vida que valga la pena ser vivida (Agamben, 2018; Arendt, 1996).

Cuerpos que han sido violados y después tirados; masticados y después escupidos; que han sido dejados a un lado porque enfermos y envejecidos. Tantas vitalidades *ariditas*, seres humanos solos, desechados, emarginados, porque no han mantenido el tiempo, el ritmo cíclico del modelo en donde el *lógos* ha perdido su poder. De hecho, las palabras y los silencios son insignificantes en el modelo de tierra inánime y mudo, sin respiro, sin ninguna abertura hacia un indefinido futuro venidero, sin apetitos que merezcan ser saciados. Así, las crudas y corruptas realidades sociales están llenas de seres humanos reducidos a ser solamente sombras de sí mismos, cuerpos *parásitos* (Bong Joon-ho, 2019), sentimientos que han sido humillados, torturados hacia el extremo. Discursos y razones no creídas que han dejado de tener significado y comprensión. A eso no se trata de darle solución, sino una forma de reconciliación (Arendt, 1996: 95). Cuerpos de dolores intolerables, hechos motivos de vergüenza, convertidos a prisiones de las cuales los hombres quisieran solamente deshacerse, liberarse. Voces que emiten sonidos silenciosos, ojos que reclaman incesantemente ayuda. El drama de los seres humanos, las contradicciones en cuclillas en los corazones de los hombres, a los cuales Ioanna tiene interés e intención de comprender, nos hablan de historias atormentadas que fueron sonidos estruendosos dejados a que se marchitaran en el vórtice de una sociedad muerta porque ciega y sorda. Un millar de cuerpos agachados y callados, rostros pálidos y bocas lívidas, corazones hechos pedazos, que han perdido la orientación y, por ende, el sentido del discurso, el tejido de las relaciones.

Sin embargo, y no sin derecho, podemos dar otra lectura a los últimos espasmos, aquellos de una vitalidad enterrada cada día más en la soledad angustiosa, determinados

a romper la coerción absoluta de un orden totalizado, tanto que a los cielos y a la tierra mostraron el valor apelando a “la voluntad de morir” (Imberton, 2016). Los muertos por ultraje, que han dado su vida en persona, vida de carne y huesos, rompen con la respuestas mudas del modelo de tierra inánime, lo cual ha destrozado el corazón de los mortales dejándolos sin sentido, sin una dirección en condición de iluminar de significados sus vidas. El dolor de un cuerpo convertido en lugar de tortura, que vive una vida tan desgarradora, se hace insoportable hasta llegar al punto de desear exclusiva y radicalmente deshacerse de éste en un último acto. Paradójicamente, la mortalidad de la vida humana que es el rostro de una historia biográfica con un inicio y un fin, un nacimiento y una muerte, es el definitivo y extremo sendero que reconduce a casa. El último *Amen* de una plegaria que reencuentra las historias en las cuales estas vidas se habían perdido. La mortalidad recupera la inmortalidad del nombre, en una última y definitiva acción.

Estas personas, en el nombre de la historia (acción musical) perdida, con sus manos, ojos, bocas, sentimientos, cuerpos, mortalidad, rompen la cadena cíclica de una realidad social que de ellos nunca ha dado cuenta o mejor dicho ha querido destrozarse, ya que ha fingido no escucharlos y verlos, ignorándolos, exiliándolos. Sin embargo, en tanto que la muerte vuelve cada existencia definitiva, vida consumada y desflorecida, ese morir obliga a cada ser humano a renunciar a la esperanza de una acción nueva. Los muertos ya no son capaces de aparecer, de nuevo, en el mundo, con un acontecimiento nuevo, una nueva luz que revelaría otro sentido de la vida (Arendt: 1984 [1978]; Estrada: 2003b).

Por eso Ioanna quiere comprender y prepararse para poder ser, como lo es el teatro trágico, la que canta, la persona dispuesta a recordar y retornar, por medio de las narraciones, las historias fruto de las acciones, las contingencias de la acción humana, escuchar silencios y pronunciar nombres. Reconciliarlos con la cadena de acciones de sus historias, pero también regresarlos a una acción que es poder, es decir, potencia capaz de desencadenar un futuro relacional en marcha. De hecho, mientras estábamos juntas, contestó una primera llamada, después una segunda llamada y, en fin, una tercera llamada. Llegaron todas seguidas, sólo que del otro lado alguien se mantenía en silencio.

(Ioanna) Lo que pasa es que muchas veces sienten vergüenza o se sienten culpables, apenas pueden hablar y sobre todo se sienten juzgados [Conversación con Ioanna, julio de 2019].

Así, para Ioanna la tragedia griega es la manera de que se vale para *accorgersi* y comprender las dramáticas, en el sentido literal del término, de las existencias humanas, de las cuales el modelo de tierra inánime no tiene memoria. Ahora bien, es exactamente como ocurre en la tragedia griegas, ella quiere recordar, llevar al corazón la fragilidad de los asuntos humanos que no es ni vana, ni excesiva, por ello no puede no ver las tragedias griegas. Aquel canto trágico que, más que todo, conoce el corazón de los seres humanos. Cierta de que todo el universo, en el cual los hombres están insertos en virtud de sus “miseras vidas”, no vale un hombre que es de Miseria divina (Nietzsche, 2012a). Ioanna no quiere más quedarse sin saber qué decir, y no quiere que nadie se quede más separado de la singular historia de inmortalidad, separado de la acción musical que genere una cosa nueva. Aquel estar “entre” seres humanos del mortal vale mucho, mucho más, y por ninguna razón se debe dejar morir.

Con claridad nueva, leemos el relato de la triste y estremecida Ío, único personaje mortal entre los inmortales a poblar la tragedia de *Prometeo encadenado*. ¡Pobre, muchacha!, eleva gritos de desdicha desde que la sucia y vil apetencia física de Zeus, ansiosa de poseerla y saciarse, husmeando el aromático y suave cuerpo suyo como si fuera presa para cazar y depredar, vino a violarla como “bestia destinada al sacrificio” (*Prometeo encadenado*, vv. 665-667). Las lisiaduras provocadas por este horrible abuso se rastrean en el cuerpo desfigurado que ahora tiene Ío. Pero, vergüenza oye/siente Ío por todo lo sufrido que hirió su cuerpo, destrozó sus sentimientos, trastornó su pensamiento, alma y mente... “ἔα ἔα, φεῖδ”. Cuernos de ternera más afilados que una daga. Ahora la cornífera joven mujer ésta condenada a huir de los tormentos infligidos por el odio de Hera, “α α, ἔ ἔ”. De nuevo el agujón... me está perforando” (*Prometeo encadenado*, v. 566). Vaga, el alma infeliz y dolida, por una tierra de yugo, sin actos de amor, hasta llegar al encuentro con Prometeo.

Será él, hijo de Themis⁴⁹, a dirigirle palabras justas y veredaderas, a conocer y llamar por sus nombres los males divinos que se le abaten y la consuman. Será él a entregarle la historia de sus espantosos maltratos, tan difícil de traducir en palabras, que abisman y abismarán aun, oscureciéndolo, el corazón de Ío. “*Mischinedda Iu.*” Y será siempre él,

⁴⁹ Esquilo en la tragedia de *Prometeo encadenado* indica a la titánide Themis, más antigua personificación del orden y de la justicia con fundamento, como madre de Prometeo.

que, apiadado, le profetizará la agonía que todavía le espera en su errar y el fin de sus sufrimientos, indicándole la estrecha, luenga y difícil dirección a seguir para no morir.

Ioanna, como Prometeo, escucha el llanto que los muchos Ío del mundo interhumano elevan. Susurros de lamentos:

(Ío) *ἰὼ ἰὼ πόποι.* / ¿Adónde me conduce este vagar / y este lejano errar?, / ¿qué pecado en mí hallaste, oh hijo de Crono / para subyugarme a este tormento? / ¿Por qué me consumes así, loca desventurada / en el terror que traspasa? / Enciéndeme en la llama, sepúltame en la tierra / entrégame a los monstruos de los mares en pasto convertida [*Prometeo encadenado*, vv. 576-584]. ¡Vivir todavía! ¿Para qué, pues? Mejor / sería precipitarme, al punto, de este acantilado / escabroso y librarme de mis penas / estrellándome en él. Antes la muerte / de una vez que ir sufriendo cada día [*Prometeo encadenado*, vv. 748-752].

Ioanna, como Prometeo, recibe. Con su escucha y vista puede hilar en una nueva orientación la narración de las historias de los muchos Ío del mundo interhumano. Dar un testimonio de sentido justo a la trama de angustiosas y trastornadas memorias de quien ha sido desdeñado, engañado. Entonces, quien canta además cura, porque restablece *lógos*, discurso, ligámenes interhumanos, encuentra de nuevo la dirección de silencios y palabras, recuerda historias, guarda memorias, porque ¿sin historias cómo puede haber memoria?: “(Prometeo) [...] y tú, semilla de Ínaco conserva en tu ánimo mis *λόγους* / así sabrás el fin de tu vagar. / Desde aquí toma la dirección del amanecer del sol / y vete a las llanuras que no se aran” (*Prometeo encadenado*, vv. 706-709). “Voy a cantarte tu doloroso errar. / Grábalo en la memoria de tu mente” (*Prometeo encadenado*, vv. 789-790).

Una vez más Prometeo es un Dios justo que tiene misericordia, suscitando en la profundidad de un corazón humano probado, abatido, *autois elpidas*, la esperanza en contra de cada esperanza que conducirá a Ío a llegar al lugar establecido, donde podrá encontrar fundamento y durar en el tiempo. Al igual que Prometeo, Ioanna. Ella, no pudiendo contenerse y desenmascarando las tenebrosas ausencias de compasión y solidaridad ocultas en el modelo de tierra inánime, afirma:

(Ioanna) Yo no quiero que mueran, no quiero dejarlos morir. Yo misma, les tengo compasión, quizás por mi nombre, porque me llamo Ioanna, que significa: Dios es compasivo, Dios tiene misericordia [Conversación con Ioanna, julio de 2019].

El *lógos* hila en un mismo tejido de narración como si no pudieran estar desligados, tragedia y existencia de las historias (muerte/vida). Las narraciones trágicas que canta de los ultrajados conduce también la infeliz Ío a recibir la piedad compasiva del Coro de Oceánidas, que escucha aterrorizada aquel que nunca hubiera osado imaginar: “*ἔα ἔα, ἄπεχε, φεῖ* / jamás, jamás pensé que tan extrañas / historias llegarían a mi oído, / que miserias, horrores, desdichas / tan duros, tan crueles a ver y padecer / con su lima de doble filo helaran / mi pobre corazón. / La Moira⁵⁰ (*μοῖρα*), sí, la Muerte / me horrorizo a ver la Moira de Ío” (*Prometeo encadenado*, vv. 687- 695).

En nuestras realidades, de una manera u otra, de verdad, todos estamos como rebaño de ultrajados, debido a que nadie está excluido de esta precariedad de la existencia humana (Schmitt, 2009). Entonces, ¿cómo no emocionarnos?, ¿cómo no tener compasión?, ¿cómo no sentir temor y compasión frente a la tragedia de los muchos Ío en el mundo que nos resuenan y hablan, nos ligan en vínculos de amor? Canta, también, de nuestras desmesuradas laceraciones. Yo soy Ío como lo eres tú.

12. MISERIA, INMORTALIDAD Y REFUGIO INCIERTO

“TODO TERMINA DE ALGUNA MANERA”, canta la tragedia de *Las troyanas*. Como a sugerimos que nada puede ser en realidad inmortal sin los míseros hombres mortales; que, *de facto*, también la inmortalidad divina huye de una tierra inánime sin respiro, porque “cuando un desierto cruel se apodera de una ciudad, sufre detrimento el culto de los dioses” (*Las troyanas*, vv. 27-28).

Sucede que la inmortalidad divina, ante esta inmutabilidad y repetitividad del modelo insensible, eterno regreso del tiempo cíclico, vaga como un pájaro en busca de un nido porque su fuego de vida, apasionada vida, no puede apagarse en un predecible controlado, ni puede quedarse atrapado en una jaula de modelo inánime. Así, errando, encuentra un refugio incierto entre la carne de un corazón humano en tinieblas, corazón de carne y no de piedra. De modo que cada mortal, pese a todo y a todos, aún conserve

⁵⁰ La Moira ha de entenderse como divinidad que distribuye a cada persona su “parte”, da a la vida de un hombre su parte de males y bienes. Sin embargo, y sobre todo, a menudo se liga al dolor y a la muerte. Por tanto, aquí opté por una traducción que explicitara ese lazo y la interpretara en cuanto “muerte”, en lugar de “suerte”, como comúnmente se propone.

custodiada, quiera o no, lo acepte o no, lo sepa o no, “la capacidad de recordar y decir: para siempre” (Arendt, 1996: 52).

Por tanto, aunque cuando el hombre ha sido despojado de excelencias, dejado sin intereses, sin relaciones, sin caricias, sin *lógos*, en fin, sin ciudad, tirado a la tierra firme, fría y muerta, lo inánime que lo rodea devoraría también la inmortalidad del *Daímon*, si ésta no encontrara un hogar entre las heridas de su corazón roto. Precisamente durante estos “tiempos de oscuridad” (Arendt, 2017c), que el mortal apenas sabe distinguir y menos nombrar, cuando las nefastas consecuencias para él han sido haber perdido el “entre”, quien amaba y lo amaba, sus pasiones, el deseo de escuchar su nombre, no poder reconocer su casa, no curarse del dolor humano, ni siquiera de la soledad sentida, haber sido obligado, por una lógica que así funciona, a ignorar el hecho factual de despertarse día tras día sin sonrisas, ni lágrimas y refutar los acontecimientos de su historia, hasta no poder proseguir en ella, que la inmortalidad del fuego divino, envés, no lo abandona. ¡Sí!, la inmortalidad ha encontrado un amparo justo entre las llagas de un corazón humano en tumulto (Arendt: 1996 y 2017a).

Así, mientras que una oscuridad de acontecimientos envolvía el entorno del hombre con un corazón en conflicto y la lámpara del *Daímon* aún no se había apagado, lo único cierto es que en esta situación, en este preciso momento de inseparabilidad entre miseria mortal e inmortalidad divina, surge la tragedia griega. Su tema es la narración de las contradicciones desmesuradas y desventuradas de la existencia interhumana. Es decir, la miseria desgarradora, el fuego divino, la fragilidad de los asuntos humanos con los cuales los mortales no se han podido pacificar. Todas estas heridas guardadas en el corazón, provocadas por acciones, acontecimientos, sucesos, fragilidades, abandonos, oscuridades, anhelos, dudas, talentos, pasiones, añoranzas, si bien pesan en nuestra miseria humana, siendo su materia constituyente, también, nos iluminan de la inmortalidad divina. De ellas, la tragedia griega desea, en un sentido importante, que tenemos profunda comprensión, considerado el hecho de no haber podido cuidar de ellas, ni haber sabido darles un nombre.

Ciertamente, Emel se preocupa de la amenaza antihumanista de Zeus que subyace al modelo de tierra inánime de las realidades contemporáneas. A medida que siente sus efectos crecer, aumenta en ella el deseo de no dejar al margen sus intereses y no cerrar su corazón al amor por los seres humanos. En la manera en que puede, Emel busca espacios

de respiro que no la dejen empozar en el lodo de la desolación y de la indiferencia que la rodea. Describe del siguiente modo la facultad que le evita quedarse aterida, y esta facultad es cantar:

(Emel) ... Si en mi departamento canto, los vecinos vienen a tocar a mi puerta para hacerme callar. Por el contrario, se debe cantar. Cantar hace bien al espíritu, a la mente y al cuerpo. Pienso que el arte debería conmover la parte humana de la sociedad. Por ello, trato de recuperar unos espacios completamente diferentes: tengo un dúo musical, me encanta la naturaleza, me doy tiempo para estar en soledad y pensar, pero también me gusta estar en compañía, hablar con las personas y conocerlas. Trato de buscar estar en lugares, llámeme los más “espirituales y humanos”. Me gusta tener conexión con la eternidad, por eso canto, rezo, practico la meditación y trato de realizar cosas buenas [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Emel acaba de individuar una cuestión clave de la tragedia griega: la tragedia canta. Este cantar trágico es la capacidad humana de la memoria que sustrae los mortales a la hostilidad de la tierra inánime, de modo que, gracias a la acción poderosa del cantar, sean transportados hacia el corazón donde ha encontrado refugio la flama de la inmortalidad divina y, una vez allí, simplemente recuerden. Es el canto de las musas que salva del *oblivion* los recuerdos de los hijos de los hombres. Este canto, como ecos lejanos de breves plegarias, nos atrae y nos devuelve al misterio tan grande e inviolable que ha sido escrito en nuestros corazones mortales con el fuego prometeico de la ternura. El fuego, que siempre a su entorno nos reúne y al mismo tiempo nos caldea, significa retornar al corazón mismo de la esperanza de la mortalidad donde nuestros nombres están incididos, juntos, para siempre. Retornar al *lógos* reconciliador que pronuncia, casi en un hilo de respiro, los nombres, canta de las historias de la fragilidad humana (Di Giacomo, 2016). Este canto, además, si bien terrible, se recibe y siente como espontáneo, conmovedor, dichoso e inolvidable. Así, este nuestro corazón realmente es refugio ungido de inmortalidad.

Otra cuestión que Emel sostiene es “que el arte debería conmover la parte humana de la sociedad”. Me pregunto si existe un borde de separación, una ruptura radical entre parte humana y deshumana o inhumana de la sociedad de los que llamamos “seres humanos”. Dudo fuertemente que exista, en cuanto el mortal, a imagen y semejanza del héroe trágico, es distinto del Divino, pero no separado de éste. Sin embargo, al mismo

tiempo, Emel tiene razón, puesto que la humanidad goza en virtud de los mundos del arte, cuando ésa merece llamarse tal, de una ocasión imperdible, la de dilatar la consciencia del vivir y oír/sentir la conmoción y el temor por la cara deshumana e inhumana, la *daemoniaca* de la misma humanidad.

Por eso llegó el momento de contar cómo encontré a Mario. Nos conocimos durante un extenuante viaje en tren, con itinerarios errados, tiempos muertos, largos retrasos e interminables esperas. Ambos nos dirigíamos a Siracusa y al tercer cambio de tren, después de nueve horas de viaje, llegó él a detener mi irritación, que ya era insoportable soportar con paciencia. Fue entonces cuando empezó a recordar y a hablarme de todos los sacrificios que desde niño hizo para poder seguir todo aquello que lo apasionaba, ya fuera el espectáculo natural de la erupción del Etna, las tragedias griegas, pedir créditos para poder comprar unos cuantos libros. Sostiene que, a diferencia de todos los demás, quienes normalmente hacen las cosas sólo cuando pueden, él no exagera al decir que cumple locuras para vivir plenamente todos sus intereses y también poder seguir trabajando. De modo que pasa noches en las estaciones, en los aeropuertos; de joven viajaba pidiendo aventones. Y, con un tono pausado, hecho de calma y sueño, de lo cual no se espera que pueda salir ninguna sorpresa, añade:

- (Mario) ¡Por suerte no tenemos prisa! Yo digo siempre que en la vida hay problemas y contratiempos. Éste es un contratiempo. Sin duda es un sacrificio físico y económico moverse hacia Siracusa: pero en la desventura sucede también algo que vale la pena. Ahora, por ejemplo, ¡sí, es cierto!, estamos abandonados aquí, en esta estación del tren que ha sido cerrada desde hace años, sin embargo, no hubiéramos visto este rincón de paisaje siciliano tan bello [Conversación con Mario, junio de 2019].

Sus ojos y los míos quedaron fijos en esa destensa inmensa de amarillo y cielo que a nombrarla se prendió de repente a mi alrededor. Parece ser nada, envés no es vana. De la misma manera, se prende de significado las palabras antiguas de las tragedias en el instante en que vienen cantadas de nuevo en el teatro griego. Mario dedica su vida a su familia, al arte, a su trabajo, a la actividad de voluntariado realizada para una asociación antimafia. Del tiempo que transcurre con devoción entre las maravillas y las miserias de los asuntos humanos distingue el teatro trágico como “el lugar donde podemos comprender todo de la vida, comprender nuestro tiempo y a nosotros mismos, sin ninguna instrumentalización”. La tragedia griega con su canto intenta hacer vivir un drama, en vez

de repetir un espectáculo. Por tanto, sorprende siempre por el significado. Renueva lo trágico del ser humano, estableciendo una relación nueva entre ellos. Ésta es la expectativa que se tiene de una tragedia griega. Tanto que, a su decir, también los profesionistas que no se mueven directamente en esta forma de arte antigua saben perfectamente cuánto importante es estudiar la tragedia griega. Esta tentativa de innovación, en opinión de Mario, es la exposición a un riesgo indispensable:

(Mario) La interpretación nueva de estas grandes tragedias, de estos personajes grandiosos, la riqueza de estas historias, la potencia de estas palabras te resuenan intensamente. En este espectáculo los seres humanos pueden arriesgarse a comprender seriamente lo absurdo de la vida. Digo *pueden* porque pienso que hay una parte que depende de cada uno, de cuanto cada persona está dispuesta a arriesgar. Pero, sin espacio a dudas, la tragedia griega nos compromete a todos y aspira a involucrarnos a todos, hacernos entrar en el pleno de los acontecimientos de la vida [Conversación con Mario, junio de 2019].

El drama de los seres humanos, que consiste en encarnar una existencia contradictoria y paradójica de mortalidad e inmortalidad, miseria y grandeza, se convierte en temática de la historia trágica. Por tanto, la tragedia mira al corazón de los seres humanos, y de éstos comprende, oye/siente los temores, los dolores, las batallas, los amores, los temores. Mira a la faz las atrocidades de la existencia humana y las canta. El drama, sucesión de acciones, acontecimientos, no es otra cosa que la organización dramática cantada de los discursos (palabras) y las acciones de los mortales. Acordémonos que palabras, acciones, acontecimientos “de todas las cosas hechas por el hombre [...] son las más fútiles” (Arendt, 1996: 52), en el sentido que éstas, caracterizadas por una índole perecedera, de ninguna manera sobrevivirían al momento de su realización, como de ninguna manera podrían dejar huella, si no fuera por la tragedia, las musas de la acción musical que, al entonar cantos, recuerdan.

Cantar trágicamente esas historias de contradicciones inherentes al corazón del mortal, al mismo tiempo hogar para las miserias de los asuntos humanos y refugio de la inmortalidad divina, no significa otra cosa que tender hacia un proceso de reconciliación capaz de comprender y cuidar de cada parte de nuestro corazón ultrajado. La tragedia, así, recoge con fe y devoción las historias que distinguen los hombres mortales que se habían quedado a la espera de recibir comprensión y realización.

13. *DRAMATIS PERSONAE* Y TRAGEDIA

CADA UNO DE LOS ENCUENTROS con las *Dramatis personae* que poco a poco están animando y animarán estas páginas blancas con sus vidas palpitantes de sueños y desilusiones, alegrías y dolores, luces y sombras, pasión y ceniza, voz y silencio, son historias particulares que se relacionan, se reúnen y se entretajan en contrapunto con la historia del *corpus* trágico de la tragedia. Cada historia, una voz, un rostro; cada voz y rostro, una historia. Cada uno de ellos ha buscado la tragedia. Por eso Mario dice:

(Mario) Jamás he visto el teatro griego vacío. En todos los años que he ido nunca ha tenido una crisis de público. Siempre lleno. Dos meses de representaciones clásicas, dos meses lleno [Conversación con Mario, junio de 2019].

Para poder asistir a las tragedias, Anna reserva vuelos *low cost* con mucho tiempo de antelación:

(Anna) A pesar del costo y de los tantos compromisos, quise alejarme de todo eso y hacer algo para mí, hacerme un regalo. Creo que por ese motivo vine a ver las tragedias, prácticamente adelanté mi regalo de cumpleaños [Conversación con Anna, junio de 2019].

¿De qué regalo habla Anna que la tragedia puede donar?, ¿de qué tienen hambre y sed los seres humanos que la tragedia puede saciar?, si no el simple hecho de regalar a los hombres sus nombres, re-ligarlos a sus historias de relaciones entre-humanas. La tragedia entrega a cada uno de nosotros el “regalo de cumpleaños” de la historia por la cual te distingues de la masa homogénea producida por el modelo de tierra inánime.

(Mario) La cuestión es saberse distinguir de la masa. Ésa piensa que con la cultura no se come, porque le importa nada más del dinero. La masa no va a ver la tragedia porque la tragedia no habla como ella. Por eso la masa no se siente interpretada por el teatro griego. No lo entiende, ni podrían entenderse, visto que la tragedia hace evidentes todos los complejos de la masa, hechos de ignorancia, de falta de comprensión, de profundidad, de conocimiento. Y cuando dos no se entienden no hay diálogo, y sin diálogo no podemos crecer ni como hombres y ni como sociedad [Conversación con Mario, junio de 2019].

Las *Dramatis personae* demuestran, al menos en potencia, quererse distinguir de la masa homogenizada, cada uno con su historia no perder la dignidad de ser humanos. Luchan y viven para no perder su trato de distinción en el modelo de tierra inánime. Por

todos ellos la tragedia griega canta que aún no está apagada la llama de la luz de la inmortalidad que resplandece como marca de distinción en su mortalidad. En la frente de los hombres mortales está escrita la marca indeleble de la inmortalidad de sus nombres. El fuego divino ha revestido la mortalidad humana de un hombre vivo y vital. “A ti hombre, te he llamado por tu nombre, te he honrado de tu historia, si bien tú aún no la reconocas” (Isaías 45, 4b). Por esto, cada uno de los seres humanos ha encontrado en la tragedia el reflejo de la propia historia y en cada propia historia ha mirado a la propia tragedia. En virtud de este vínculo de amor, la tragedia realiza, cada vez y para siempre, las “lágrimas del recuerdo”⁵¹ (Arendt, 1996: 53). Se siente conmoción y temor ante *eso que llaman la vida* (Arendt, 2017b).

Emel miraba llorando el gesto violento de cuando el pequeño hijo de Héctor fue arrancado de los brazos de la madre, Andrómaca. Pareciera que en este momento, aquel gesto y grito de dolor estuviesen desbordando el espacio de la orquesta que se le había fijado, y Emel empezando a recordar y recrear su historia, sintiera como si aquel niño lo estuviesen separando de ella. Por el efecto del impacto, me decía:

(Emel) ¡Este gesto, estos gritos! Me conmovieron estos gritos de dolor, de la madre y del hijo. Este gesto tan violento, cuando a Andrómaca le arrancan al hijo de sus brazos. Es un gesto muy violento. En este momento me conmoví mucho. Esta separación violenta entre madre e hijo, estos gritos de sufrimiento, los gritos y el llanto del niño. Es como si pudieras finalmente estar frente a lo que sientes, a tus dolores. A lo que sientes en el profundo. Es tuyo ese dolor pero al mismo tiempo separado de ti, porque lo estás viendo, está enfrente de ti. Y tienes una sensación de calma y paz, porque piensas y te repites: “¡esta tragedia, entonces, no es sólo la mía!”. Otros más la sienten, la viven, es el dolor del personaje, que es tuyo también pero tú estás afuera. Es como el dolor propio cuando finalmente lo dejas ir, lo sueltas. En la tragedia siento que puedes llorar sin volverte loca en este dolor [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Después de eso, ¿no es un real riesgo para la “seguridad” de los mortales reconocerse de esa manera con las palabras y los gestos de las tragedias? La historia

⁵¹ Odiseo apenas escucha el canto de Demócoco entonar la terrible historia de la guerra, las gestas de los héroes, la caída de Troya, se conmueve y, tratando de esconder sus ojos bajo el manto a la vista de los feacios, llora las lágrimas del recuerdo (*Odisea*, Canto VIII). Es importante resaltar que si bien Odiseo conoce ya la historia, se conmueve sólo cuando la escucha narrada, cantada (Arendt, 1984 [1978]: 158-159).

trágica que quisieron olvidar ahora volvía a reclamarlos. En sus cuerpos percibían la mísera nostalgia humana por los demás y por la reconciliación. Sentirse acompañados por “otros más” que la sienten, la viven esta trágica mísera y desmesurada mortalidad. Oír/sentir en el canto trágico, por este canto trágico, la añoranza de sus historias revelada *entre* los mortales, *entre* aquellas piedras del teatro griego, *entre* aquellas palabras y actos, *entre* aquellas luces y sombras, *entre* aquellas imágenes y vacíos, *entre* aquellos sonidos y silencios. Eso es lo *que llaman la vida* en el espejo del teatro griego. Como decía Teresa, “las verdaderas tragedias son ésas”. En el fondo de cada persona hay un drama hecho de meandros, zonas oscuras, arduas laceraciones, heridas abiertas, esfuerzos agotadores, hay bloqueos que paralizan, hay las preguntas, las dudas de los ultrajados, que finalmente ahora se reconocen dignas de esclarecerse. Hay lamentos, enojos, resentimientos, los dolores de personas sin paz, los olores fragrantés de “almas salvas”, carencias y deseo de amor, de abrazos, hay soledades a colmar, pérdidas de memoria del *Dáimon*, lágrimas, sollozos finalmente dignos del confort y de la cura. *Dramatis personae*: soplidos de llantos de enteras porciones de vidas, amargas y crueles. Y, no obstante, hermosa vida, vida milagrosa.

Quien recuerda en su espíritu y corazón siente, de nuevo, el liberarse de un fuego adormecido y la certeza firme, sostenida por la ciega esperanza, que venidero es el “Para siempre” de su vida: poder en acción. A las *Dramatis personae* de la tragedia algo las inquietó que sólo al final pudieron identificar, sin vergüenza ni *dike*, sin pudor ni culpa, o asumiendo completamente la vergüenza y la *dike*, el pudor y la culpa sentidas: la propia historia trágica. Tragedias de carne masacrada, espíritus cansados y huesos disgregados que se pusieron de pie y extendieron espontáneamente sus voces para ser escuchadas. Historias de abandonos, de fracasos, de dolores, de tormentos, de felicidades, de gozos, sucesos, de pasiones, de humanidad, fragilidad, de deshumanidad, de inhumanidad, de sentimientos de culpa y vergüenza, las historias de sus cuerpos vivos, de sus cuerpos heridos, de sus pensamientos y sentimientos. Cuando se escucha el propio nombre susurrado entre las heridas de aquel corazón roto, continúa existiendo la semilla inmortal de la acción musical. El mundo interhumano ha sobrevivido a la ceniza, custodiado entre las llagas del corazón humano (Kiefer, 2018). A estas heridas humanas, deshumanas, inhumanas, profundas se abraza el “Para siempre”.

En consecuencia, la tragedia requiere mucha fatiga y mucho empeño, porque mucho dona a los seres humanos dispuestos a arriesgar y perder sus vidas mortales a cambio de los discursos y las acciones desmesuradas, excelencias de talentos, pasiones e intereses. Por ello serán diferenciados y distinguidos en el “entre” que empezará de nuevo a espesarse, entregándolos a la inmortalidad de que es capaz la acción musical. Si por un lado la tragedia canta de aquella desmesura, de la cual únicamente el mortal es el custodio, al mismo tiempo, en el idéntico instante, de esta desmesura canta la justa medida *katà métron* (*κατὰ μέτρον*), que “permite llorar sin volvernolocos”. Vuelve a revivir el fuego divino de los hombres y del “entre” del mundo interhumano. Qué puede ser la tragedia si no más que la memoria inmortal del “entre” de los hombres, interpretada como facultad de introspección de la política para tratar los conflictos de la vida interna, íntima, de la sociedad. Un “entre” que no está compuesto por desgracias humanas —es decir, por historias de acciones, acontecimientos, hechos, sensibilidades, asuntos humanos, vidas humanas sin Gracia, sin *Daímon*—, sino por tragedias. No hay desgracias, sino únicamente tragedias. Simplemente historias dramáticas, conflictuales, historias llenas de tragedias, por tanto, historias llenas de Dios.

14. ESTÁSIMO: COMO ESPADA

COMPRENDER EL CARÁCTER de mortalidad del hombre que surge de la vida biológica significa que una vida humana está llena de una historia vital reconocible entre el intervalo de un nacer y un morir. Por tanto, esta vida biográfica, llena de muchos acontecimientos y hechos que surgen de las palabras y actos de los mortales, es una historia narrable que designa un movimiento rectilíneo, lo cual recae, irrumpe y rompe con la circularidad eterna del tiempo cíclico de la naturaleza. “Ésta es la mortalidad: moverse en una línea recta en un universo donde todo, si es que se mueve, lo hace dentro de un orden cíclico” (Arendt, 1996: 50). Y alude a la capacidad de acción musical de los hombres, maravillosa y temible, que inicia espontáneamente y aparece insospechadamente bajo una historia singular que puede siempre interrumpir y abrir, como si fuera una espada, aquel movimiento eterno e inmutable del modelo de tierra inánime. El ser humano mortal corta la vía a un movimiento curvado en sí mismo. Al igual de Prometeo que de Zeus no soporta el reducir todo al sí mismo, la acción musical

como espada rompe con el orden y abre una brecha. Por cierto, de este modo se da realización en concreto a la *phýsis* del teatro griego, de la que hablamos anteriormente, una *phýsis* circular y abierta. Se revela la interrupción de un círculo que deviene abierto, roto, una forma circular interrumpida por la intersección de una acción musical, una acción diferente, una historia extraordinaria que genera una abertura y que por esa razón vale la pena ser recordada con el canto de la tragedia griega. Así que las desmesuradas acciones de los hombres, “en el aquí y ahora” (Arendt y Heidegger, 2000: 23), rompen la repetitividad quieta del siempre eterno regreso que se mueve en un círculo cerrado en sí mismo. Mientras que, al contrario, los mortales son capaces de grandes impresiones presentes, acciones proyectadas hacia el futuro (Arendt, 1984 [1978]: 232-243, 1996: 55-56).

De estas grandes empresas nos cantan las narraciones de las historias trágicas. Palabras, acciones y acontecimientos que se distinguen. La tragedia pone el acento en un acto específico, en un suceso específico extraordinario y desmesurado, cuyo inicio es ya el fin. Por decirlo de otro modo, la tragedia es prestar atención a un solo acontecimiento que nos deja perennemente, y sin solución, en el lodo del terreno de la ruptura. Ya se trate del encadenamiento de un Dios, como el caso de Prometeo, o de la destrucción del “entre” de las fragilidades humanas, como el caso de la ciudad de Troya. En la escena hay un solo suceso particular que, como si fuera tela, comienza a deshilarse en los diversos hilos que la creaban. Un solo hecho que requiere ser desmontado, escuchado y visto desde diferentes ángulos, voces, posiciones y ojos, para ser alcanzado y comprendido en su veracidad de estupor aturdidor. Sin la comprensión de la humanidad no hay permanencia en este mundo, en tanto sólo aquel que comprendemos —eso significa insertarse en el mundo y dejar entrar un mundo de asuntos humanos en el corazón— puede ser oído y visto, tanto que merece ser recordado en el mundo (Arendt, 1984 [1978]: 51). El nudo de la cuestión tratada en las tragedias es mostrar los intervalos de los cuales son capaces los seres humanos. De modo que, justo en estas interrupciones y fracturas, está el extraordinario trágico. Por tanto, reducir cada existencia humana a parte del modelo único de tierra inánime significaría perder el sentido más profundo e importante de la grandeza inmortal de los mortales.

Se sitúa así, la situación del “joven apasionado” Francesco (Coro de los adolescentes), el cual sacó de su mochila los opúsculos de las tragedias, que había

velozmente comprado y guardado, solamente cuando le pregunté si podía gentilmente dejármelos ver. Mientras que regresaban de su gira sus compañeros, con Francesco estábamos apreciando los contenidos de estos libros, que no sólo proponen las traducciones adoptadas en las nuevas versiones escénicas, sino y además, tratan de dar una síntesis panorámica del proceso plural de realización que antecede a cada espectáculo trágico (Beker, 1982). En ese momento se aprendió también el interés general de sus compañeros, tanto que muchos se acercaron a Francesco para pedirle si podían, también ellos, revisar los libros.

Fue así que estas copias, desde las manos de Francesco y las mías pasaron a circular entre las manos de todos los demás. Después, los jóvenes siguieron concentradamente el espectáculo con la alegría que se vive a su edad, para nada sobresaltada, sino maravillada. Y, sobre todo, manifestando su agrado, quisieron hacerme saber que la representación les había gustado más de los que esperaban. Animadamente, me estaban hablando al mismo tiempo, quién de la música, quién del Coro, quién de los trajes escénicos, y, acompañado de una sonrisa que no podía ser más sincera, Francesco hacía notar con ironía cómo las palabras de abertura de la tragedia, “el Dios enviará lluvia, granizo intenso y soplos de viento que oscurecerán el cielo” (*Las troyanas*, vv. 87-91), se habían realizado realmente aquella tarde:

- (Coro de adolescentes/Francesco) ¡Poseidón anunció tempestad, lluvia, y el cielo se cubrió y llegó la lluvia de verdad! [Conversación con Coro de adolescentes, mayo de 2019].

Lo que viene a la luz de estas narraciones es que, efectivamente, nos movemos en un modelo de tierra inánime programado para dispersar y alejar las personas, hacerles perder la trama de relaciones, fundamento del mundo interhumano, para en fin amasarlas en un todo homogenizado de indistinción (Arendt, 1998). Este espacio social actual en que vivimos no propicia la acción musical de los hombres “debido a que ninguna actividad pueda pasar a ser excelente si el mundo no le proporciona un espacio adecuado para su ejercicio” (Arendt, 2009a [1958]: 59). Es decir, no podemos desencadenar nuestra propia “excelencia demoníaca” de acción musical sin la textura del mundo que se forma cuando los hombres viven juntos, y se mueven en el seno de estas reuniones. El mundo interhumano del “entre” desaparece cuando se retiran los hombres, y no puede surgir sino hasta que, en este mundo, los hombres no aparecen diferenciados, cada uno en una

historia importante que requiere atención humana. El “entre” que nos acomuna no puede re-surgir sino hasta que no haya diversos intereses, virtudes, dones, afectos que nos dispongan en común, capaces de atraernos, reunirnos, moverse entre nosotros, juntarnos y separarnos a la vez, aunque sólo se trate de un libro. Accionar espacios de reuniones donde importa si escuchamos y si vemos, si pensamos y si sentimos, si reconocemos y comprendemos, porque por allí funciona de otra manera. Este “allí” se sostiene por otra epistemología. En el teatro griego se canta, se cumplen actos, hay personas, actores y *theatai* (*θεῖται*) teóricos por excelencia, hay sentimientos y hay interacciones y relaciones, hay encuentros importantes y desconcertantes, hay acontecimientos y reconocimientos, hay crisis y colapsos, hay temores y alegrías que resuenan y nos dejan atónitos y colmados a la vez. Espacios como ése son capaces de incendiar el fuego de las pasiones de los corazones, las inteligencias de los cuerpos y los pensamientos de la mente. Poner en *motus* este nuestro mundo, ayudarnos mutuamente a recomenzar desde este mundo, un mundo de asuntos humanos. Que se trate de empezar desde sólo un teatro griego, de un gesto de la tragedia, de un sonido, de una situación más “espiritual y humana”, de un sombrero rojo coral, de un paseo, de un paisaje siciliano, de un abrazo, de una palabra de comprensión, de una clase, de responder a silencios que piden ayuda. *Accorgersi* de cualquier asunto profundamente importante, que sea el más tangible o el más efímero no cuenta, lo que importa es que sea superior, porque capaz de hacer de esta tierra inánime un mundo de respiros, un tejido maravillosamente decorado de relaciones, de corazones que re-empezan a latir fuertemente. Un espacio apropiado para la excelencia de los hombres, para recordar las historias de los hombres y para volvernos inestancablemente a recomenzar de nuevo. Lo que significa distinguirnos ante los pares, desempeñando nuestra capacidad de acción musical, la cual requiere de la presencia de los demás humanos porque, como vimos en el caso del Coro de los adolescentes con Andrea y Francesco, son los pares quienes vienen a quitarnos de la anonimidad y a testimoniar que hemos llegado a ser excelentes, virtuosos, pronunciando grandes discursos y cumpliendo grandes actos, que no es otra cosa que continuar a tejer la trama complicada de nuestras historias, aún inconclusas, en *eso que llaman la vida*.

Emel en su discurso mencionó la conmoción provocada por el arte. Bueno, si *conmoción* significa un tumulto sentido por un sentimiento de piedad, ternura, dolor, amor, eso se complementaría enriqueciéndose de la otra posibilidad de su significado

referible a un aspecto de laceración, turbamiento estupefaciente y perturbación violenta dada por una pasión que vivimos y padecemos porque arde intensamente afuera y dentro de nosotros.

La trama de la tragedia de *Prometeo encadenado* termina con una palabra importante. Ésta es *páskho* (πάσχω), que significa tanto apasionarse, sentirse capaz de pasión, cuanto padecer la pasión y sufrir. Es como si Prometeo, en un último intento, quisiera probarnos que está dispuesto a entregarse *in totum* a un fuego vívido y fuerte, ciego y constante, que desea más allá del límite de las extremidades inánimes⁵². *Disiu di patiri* capaz de romper cadenas. Vibra la rueda desmoronándose bajo los pies, se abre un retumbante tumulto profundo que abraza, aprieta y envuelve Prometeo junto al Coro de Oceánidas. Ambos se precipitan en aquella herida de profundidad oscura y superior:

(Prometeo): Ahora ya es de veras, no es sólo palabras / **la tierra se conmueve** / y el eco del trueno lo acompaña con un profundo estruendo. / Ya brilla el encendido zigzag de los relámpagos. / Los torbellinos mueven en espiral la arena, / los respiros de los vientos se atacan mutuamente. / Combaten cielo y mar / uno en el otro se pierden y confunden violencia de Dios /contra mí intentando abrumarme / oh adorada madre / oh Éter que haces girar la luz común a todos / veis que castigo *πάσχω* —**páskho**— (*Prometeo encadenado*, vv. 1080-1090).

Si pensamos en términos trágicos, para las personas padecer y apasionarse de la desmesura significa abrazarse y penetrar sin remordimientos y defensas las contradicciones de un corazón humano en tinieblas que late tan fuerte, al punto que ni osamos querer comprender sin el terrible temor de perder el soplo de la vida. De lacerar nuestra vida. Se trata de tornar y retornar a existir como seres humanos apasionados, deseosos, sensibles, pensantes y pensativos con manos llenas de caricias, con ojos lúcidos y enamorados. Personas que se buscan incesantemente para reunirse, porque no pueden estar lejos sin abrazarse fuertemente, sin regalarse y religarse con muchos besos, sin susurrarse palabras de ternura al oído.

Así sucede que, al oír/sentir el canto de las tragedias, trepidamos y padecemos de pasión por haber sido arrancados violentamente a la vida, y ahora volver a sentirnos, tan

⁵² Esquilo escribió el *Prometeo encadenado* después haber viajado a Sicilia. Por ello algunos elementos en el texto hacen referencia directamente a la isla y a las tormentas de luz y fuego del volcán Etna (*Prometeo encadenado*, vv. 365-370).

intensamente, apasionadamente, íntimamente, de nuevo oírnos/sentirnos. Estar atemorizados y maravillados de descubrir que en este temblor (*páskho*) de un corazón latiendo con fuerza, algo *entre* nosotros, más que nada, era sangre y sudor. Amor y temor.



IV. LA VERDAD TRÁGICA

ποιμένες άγραυλοι, κάκ' έλέγχεα, γαστέρες οϊον,
ϊδμεν ψεύδεα πολλά λέγειν έτύμοισιν όμοια,
ϊδμεν δ', εδτ' έθέλωμεν, άληθέα γηρύσασθαι⁵³.

Hesíodo

*Pérdimi, Signore, ché non oda
gli anni sommersi taciti spogliarmi,
sì che cangi la pena in moto aperto:
curva minore del vivere m'avanza.
E fammi vento che naviga felice,
o seme d'orzo o lebbra
che sé esprima in pieno divenire.
E sia facile amarti
in erba che accima alla luce,
in piaga che buca la carne.
Io tento una vita:
ognuno si scalza e vacilla
in ricerca.
Ancora mi lasci: son solo
nell'ombra che in
sera si spande,
né valico s'apre al dolce
sfociare del sangue.
Salvatore Quasimodo*

⁵³ ¡Oh, Pastores agrestes! estirpe terrible, sólo vientre,/ sabemos **decir** muchas cosas falsas y sin embargo verosímiles (a étimo / a raíz parecidas), / pero, si queremos, sabemos **cantar** la verdad.

15. EN EL MAR DE LA COMPRESIÓN

EL DÍA SIGUIENTE, en las primeras horas de una mañana soleada, Emel se quedó absorta mirando la inmensidad del mar. ¿Qué oía? ¿Qué veía?... Sentada sobre un escollo sin levantar la mirada. En aquel abismo de silencio parecía oír y ver algo, o alguien, que desde lejos volvía a ella. Sin levantar su mirada, en aquel silencio calmo y colmo, Emel, parecía buscar a veces la intimidad de una esperanza; a veces la construcción de un diálogo; a veces la verdad de una vida diferente de la de ella; a veces la comprensión de heridas siempre abiertas; o quizá, más simplemente, la reconciliación con un pasado, que como dice Faulkner permanece, “jamás muere, ni siquiera es pasado”⁵⁴ (Arendt, 1996: 16). Emel parecía estar parada en la proa de un barco que, como espada, a su pasar corta la monotonía de las aguas para abrir una brecha y seguir fiel el respiro del mundo en un horizonte de devenir incierto.

Ésta fue la razón por la que no me acerqué de inmediato a ella y me detuve a verla desde lejos, quedándome atada a los muros de la ciudad insular. No quería interrumpir su soledad. Sentí que ambas deseábamos que nos hubieran dejado en paz, acunadas por la voz de la tormenta en el vientre del abismo de nuestros mares.

Me había invitado a alcanzarla allí, en este punto en el medio del mar abierto accesible sólo bajando una escalera que se encontraba superando y dejando atrás la espesa muralla, y después había que saltar de un escollo a otro en el agua, dispuestos a la posibilidad de caerse dentro. Así, andando derecha al agua, recorro esta travesía para llegar a ella. Entro en este espacio yo también, me apoyo sobre la piedra para sentarme al lado de ella y, como ella, sentirme, yo también, embarcada en su más profunda navegación.

“¡Ten!”, dice ofreciéndome para comer un jitomate que había tomado de su bolsa:

(Emel) ¡En Berlín no he encontrado nada fresco como este jitomate! La fruta no es fruta verdadera. No soporto esta ciudad donde puedes dejar un jitomate por semanas y nada cambia, no se altera. El jitomate sigue igual, no se echa a perder. Algo no está bien, porque no debería ya estar bueno, en ves se queda intacto. Me pregunto: ¿será de plástico?, ¿qué estoy comiendo? Mientras que aquí todo perfuma, la verdura es verde verde, y este jitomate es tan jugoso. También las personas son generosas. En el mercado conocí a un vendedor

⁵⁴ Esta frase ha sido citada por Hannah Arendt en “Prefacio: la brecha entre el pasado y el futuro” (Arendt, 1996: 9-21).

que quería darme todo. Sólo compré unos cuantos jitomates, y el pobre señor no sabía qué más regalarme. Puso en mi bolsa albahaca y aún más jitomates. Creo que dijo: “¡Una bolsa no es una verdadera bolsa si está vacía!”. Quería pagarle todo eso que me dio. Pero insistí en vano; además me ofreció probar sus deliciosos quesos. ¡Qué persona generosa y sonriente! De verdad... ¡no sé qué hago en Berlín! No cabe duda de que es el lugar menos indicado para una persona que tiene vacío. Vacío causado por falta de amor. Al contrario, aquí siento poder entrar en el vacío porque hay personas generosas que te llenan. Como la tragedia de ayer, que parecía saber lo que necesitas, lo que ni uno mismo sabe que necesita... ¡Y te lo da! [Conversación con Emel, mayo de 2019].

De ninguna manera carece de importancia considerar todo este discurso sobre la plasticidad y la succulencia de un jitomate. Al contrario, esa parte de la historia es tan rica de hondos y ramificados significados que yo aún conservo, entre las páginas de mi diario de campo, la ramita del jitomate que Emel me ofreció. Precisamente, si procedemos trasladando estas consideraciones en un plan más profundo, ganaríamos todos los elementos importantes, sin embargo excluidos, que echan luz sobre la comprensión, siempre diversa y jamás definitiva, de nuestro mundo social, político y humano⁵⁵.

Este esfuerzo de comprender el mundo forma parte del proceso que viene de la acción musical articulada en las historias de palabras y actos de las tragedias griegas. Aún más, sostengo que este esfuerzo, que consiste en alcanzar la capacidad de estar dispuestos a comprender y, por ende, a reconciliarse no definitivamente con un mundo en que una multitud de voces disonantes y acontecimientos despiadados son posibles, es “la otra cara de la acción” musical (Arendt, 1995: 44).

Así, un jitomate, que podría perfumar o no, que podría mantener, sí, el aspecto formal de un jitomate, mantenerlo también por muchos días, y sin embargo no saber a nada ni oler a nada, es metáfora de la consistencia frágil de los asuntos humanos. Un mundo en el cual las relaciones sin sabor, sin amor y, por consecuencia, las existencias privadas de la fragilidad del amor, de la verdad del amor, desvestidas de la chispa de inmortalidad del amor han convertido en tierra inánime, tiene la posibilidad de poder aparecer, percibirse y comprenderse plenamente, sobre todo en el doloroso vacío que han provocado y en la desmesurada pobreza en que nos han dejado, cuando gustamos de algo

⁵⁵ Si la comprensión fuese indiscutible y definitiva, sería impensable e insoportable para los seres humanos incluso vivir en el mundo, ya que se supone que, en sí mismo, “lo social es un proceso dinámico de construcción y reconstrucción inacabado” (Estrada, 2019b: 16).

o alguien que, en este mismo mundo, en vez, nos sabe de verdad. En otras palabras, la verdad del mundo construida frágilmente en un complejo de relaciones humanas vuelve a ser digna de nuestras preocupaciones cuando alguien cuida de nosotros, pone atención en nuestras partes pequeñas e inconsideradas que yacen abandonadas en el abismo del pasado. Un mundo es vivo de verdad cuando sentimos que las relaciones de poder que lo constituyen son vivas también y aceptan toda suerte de pobreza humanas que comúnmente han sido atacadas, rechazadas, ahogadas, abandonadas, desechadas con violencia. Violencia, además, sin la mínima justificación (Arendt, 2006b). Las relaciones interhumanas se alteran, transforman incesantemente, aunque cuando cuidamos con atención y preocupación de ellas conocen la vulnerabilidad, no son como los objetos, muertos por dentro que no cambian frente a nuestra ausencia e indiferencia. Al contrario, las relaciones humanas que engendran nuestro mundo perfuman de nuevo de verdad, y nos perfuman de nuevo de verdad cuanto más comprendemos también la muerte. Las partes que se arruinaron, que han terminado trágicamente. Verdad que suena, perfuma, da el respiro al mundo sobre todo cuando sobrevienen las millones caras de las muertes en las cuales estamos sepultados.

Así que Emel pudo seguir diciéndome:

(Emel) Solitamente a mi cuerpo se le dificulta procesar cualquier alimento, mientras que en estos cuatro días aquí nada de lo que he comido me ha hecho daño. Cuando estoy bien, siento mi cuerpo también estar bien. Siento que aquí podría tener más relaciones humanas que me hagan sentir bien [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Sí, feroz caía la luz del sol siciliano a bañar cielo y mar de los diversos tonos de azul y verde. Azul y verde como los ojillos limpios y luminosos de Emel, que se convertían en rendijas dirigidas hacia las umbrosas y profundas aguas del pasado. Quería que se le emergiera para reconducirlo hacia un horizonte nuevo y desconocido, poderlo procesar en la forma de drama trágico para que tuviese un sentido, significado, por y en el presente. Y en esto pensaba Arendt al decir:

es tarea del historiador descubrir, en cada periodo dado, lo nuevo imprevisto con todas sus implicaciones y sacar a relucir toda la fuerza de su significado. Debe saber que, a pesar de que su narración [*story*] tiene un comienzo y un fin, ésta se realiza en un marco más amplio, la

historia [*history*] misma. Y la historia es una narración [*story*] que tiene muchos comienzos pero ningún fin [Arendt, 1995: 42].

Por cierto, comenzando a narrar, ni por un segundo Emel dudó del gesto del vendedor, que hubiera podido ser dictado esencialmente por una lógica de mercado. Además, en un mercado que es también turístico, el propósito de los vendedores es cortejar al cliente para que éste vuelva a comprar. Por el contrario, aquel gesto pequeño soplaban, ante sus ojos, generoso, cuidadoso. Generoso y cuidadoso como el mismo teatro griego lo es, según sus palabras. Y haberlo entendidos así, si por un lado mostraba una crédula ingenuidad, revelaba que tenía que haber algo más, por otro. Decía algo nuevo de lo más íntimo de su vivido.

En efecto, al recibir inesperadamente aquello que ni siquiera había pedido o imaginado necesitar, se había despertado en Emel un sentimiento de ternura que la animaba a no negarse al silencio de aquel pasado que volvía a ella para ser comprendido de nuevo, reconducido a algo nuevo. Trataba de extraer los contenidos importantes de lo que ella hizo en el mundo y no sólo padeció, que hubieran podido extraviarse en la corriente del mismo pasado. Entraba en el mar de la tempestad para tratar de acordar una nueva paz con el pasado de catástrofes que no podemos cambiar, reconciliarse con estos hechos horribles del mundo sin retroceder en ellos.

Su mismo testimonio nos sugiere pensar que cuando las palabras y los gestos de un simple hombre desconocido llenaron su bolsa de unos jitomates sabrosos; y más que eso, sobre todo, cuando sintió llenar su vacío de amor por el canto de las palabras y los actos de la tragedia que había oído/sentido y visto la noche anterior, empezó a querer comprender aquellas voces de la fragilidad de los asuntos humanos que narran historias que nos alteran. Sin denegar el hecho muy decisivo de “que el propio pasado emerge conjuntamente con el acontecimiento” (Arendt, 1995: 41), en Emel seguía el eco de la tragedia de la noche anterior; en especial oía/sentía “estos gritos de sufrimiento, los gritos y el llanto del niño” separado de su madre, que hacían necesaria la comprensión. Sentía la voz de la acción musical como una espada de doble filo atravesarle el corazón. $\Phi\epsilon\delta\ \varphi\epsilon\delta$... de esta música, ahora, hacía parte. Sentía que su corazón se laceraba y al mismo tiempo apiadaba de esta historia trágica de separación entre madre e hijo. Esta historia de gritos y llantos la había llevado hasta el escollo y Emel se detuvo allí esperando comprender lentamente, y de nuevo, aquel vacío de oscuridad que no puede ver, pero sí oír/sentir en

los latidos de su corazón, ahora avivados al pasar del susurro delicado de la acción musical. Son los dolores antiguos y presentes de las laceraciones de su corazón. La verdad trágica que se abre de nuevo dentro para ser de nuevo, y en modo nuevo, oída, sentida, vista, aceptada y concebida (Arendt, 1996, 2008 [2005]; Estrada, 2003b).

Así, mientras que la pena de Emel lenta crecía, buscando la manera de poner en **armonía** su pasado de dolorosas carencias, preguntándose qué estaban diciéndole de nuevo aquellas palabras y actos trágicos suscitados por el viento trágico de la acción musical, feliz era en ves Beniamino que, desde Agrigento⁵⁶, estaba dirigiéndose a escuchar y ver su primera representación trágica en Siracusa. Fue durante una conversación previa a la vista del espectáculo, que Beniamino consagró la intención de rememorar su pasado una vez junto a teatro. Sus palabras articuladas en un discurso decidido mostraban la lógica de una “comprensión preliminar acrítica” (Arendt, 1995: 33) que, por lo visto, tenía clara la motivación para acudir a este lugar. Radiante de asertos, me exponía⁵⁷ algunos y precisos aspectos de su historia que consideraba urgente aterrizar:

(Beniamino) Algo que quisiera decirte es que pienso una cosa fundamental. Hoy, sin duda, durante la representación del teatro pensaré en mi familia. Pensaré en mi familia en este ir al teatro, en lo que estoy haciendo, porque siempre he considerado, y provengo de una familia un poco pobre, siempre he considerado ir a este teatro como algo importante. Para mí era algo inalcanzable. Cuando yo era chiquito lo veía así, sea porque mis padres no tenían la posibilidad de llevarme, sea porque quizá mis padres no habían hecho los estudios que les hubieran permitido comprender esta arte, por tanto, no había interés en el teatro⁵⁸. No estoy diciendo que únicamente quien estudia puede comprender el teatro trágico, quiero decir simplemente que mi padre y mi madre probablemente ni saben qué es una tragedia. Entonces, ahora veo todos los sacrificios que he hecho para estudiar, para hacer muchas

⁵⁶ Ciudad de la parte suroccidental de Sicilia.

⁵⁷ Puede parecerles inusual, o incluso un error, que haya usado la palabra *exponer* para introducir la conversación que tuve con Beniamino. Sin embargo, el término justo, en este caso, considero que es exactamente ése: *exponer*. Cuando me encontré con él, el discurso formulado mantuvo un no sé qué del tono de exposición, como si estuviese haciendo una presentación, una *performance*. En su tono no había la naturaleza de los ritmos de como hablarían dos personas en una conversación. Beniamino me pareció un pequeño alumno que, preparado sobre el argumento, lo exponía con ingenuidad en una monotonía recta, fija. También podía semejar a un actor que antes de salir a escena repasa su parte repitiéndola.

⁵⁸ Aquí pregunto a Beniamino si, entonces, estaba pensando sobre el arte en general y la tragedia en particular, como una forma estética que no puede hablar a las personas que no han estudiado, que no conocen.

cosas, y descubro la tragedia griega, que es donde quería ir. Quise siempre ir [Conversación con Beniamino, junio de 2018].

Beniamino hablaba incansablemente, y mientras abundaba de palabras, yo no paraba de preguntarme por “las sombras”. ¿Dónde estarán sus sombras?, me decía. Sin poderlo evitar, empecé a seguir las líneas de su rostro y discurso a trevés un modo de observar que he aprendido de mi maestro de iconos. Deben saber que esta “arte artesana” requiere mucho esfuerzo de atención, comprensión y precisión por individuar y realizar la geometría del diseño. Éste se compone de la **armonía** entre líneas de luces y de sombras⁵⁹. Por ello, me retornaban a la mente las enseñanzas de mi maestro que dicen: “allí donde está una línea de luz hay siempre la sombra. Si no escriben las sombras ninguna profunda verdad podrá revelarse desde la imagen de sus tablas” (Conversaciones con El maestro de iconos, de 2014 a 2020).

Así, cuanto más Beniamino daba cuenta de su propósito de regreso a su historia, presentándose como alguien que no tenía ninguna dificultad de rememorar su pasado en el teatro griego, porque justo a eso iba, tanto más me indicaba que estaba frente a una persona que oía/sentía miedo y, al mismo tiempo, un timorato deseo por la profundidad evocada e invocada, revelada y (de)velada, por la acción musical. Su mecanismo de desesperación ocultada —se podría decir, su presentimiento intuitivo— de alguna manera le advertía que por allí hubiera podido surgir la oportunidad no de redimir las cosas sucedidas en el mundo, sino la comprensión nueva del pasado del mundo. La comprensión por medio de la cual los seres humanos se reconcilian con cualquiera de los acontecimientos del mundo en el cual actúan como personas, cada uno con la propia especificidad, dando vida, cada uno, a la propia historia en proceso de nuevos inicios.

Hacia estas implicaciones con los nuevos comienzos, a mi modo de ver, se debería leer la reflexión benjaminiana sobre la historia. Según el pensador, ésta es para los seres humanos el locus experiencial del “todavía posible” (Benjamin, 2018: 311). Como un presente “suspendido entre un ya no y un aún no”, un “todavía no” (Arendt, 2017c: 98).

⁵⁹ Los iconos bizantinos, y también los de la escuela véneto-cretense, se distinguen, por ejemplo, de los de la iconografía rusa, sobre todo, pero no únicamente, por su precisión en el juego armonioso entre luz y sombras. Su geometría de diseño, es decir, geometría entendida como capacidad de pensar en términos abstractos el diseño, da el mismo peso a la luz y a las sombras, considerando ambos elementos imprescindibles para la realización concreta de la tabla. En efecto, sin la combinación mesurada entre la luz y las sombras, no podrían emerger desde la tabla las acciones, los gestos elementales y precisos, las situaciones y los rostros figurados.

Así, la acción musical nos requiere, sea la disposición a reiterar los asuntos del pasado para podernos reconciliar recurrentemente, y no una vez para siempre, con todo aquello de lo cual no podemos deshacernos, y sea a no renunciar más al deseo ardiente de que retorne el gusto de estar en el mundo, la felicidad en nuestro mundo. Esforzarnos de batirnos por nuestra parte de alegría, “porción diaria de felicidad”, aunque sólo se tratara de un fugaz destello de luz en penumbra (Arendt, 2017c: 54).

Por tanto, esta comprensión no por cierto era la comprensión que Beniamino entendía. También él tenía sus vacíos; sin embargo, los escondía atrás de la formalidad en que se mantenía. Trataba de asegurar la propia solidez estableciendo las creencias acertadas sobre su pasado, razón que lo motivaba a plegarse sobre sí mismo y definir inmediatamente y con paso firme algunos puntos de su historia.

Cuando, por ejemplo, dijo, y lo dijo sin perturbar la firmeza de su voz, provenir de una “familia un poco pobre”, que su padre y madre no presentaban “interés en el teatro”, que ahora cobraba sentido haber enfrentado muchos “sacrificios para estudiar”, no puede negarse que estaba reproduciendo lo exterior de la historia de un pasado doloroso que parece estar ya completamente expuesto y definido, además, con demasiada y clara seguridad. Y que él estaba a salvo justo en la trama de esta dimensión narrativa bien anclada que se había dado, sin darse cuenta realmente, ni afuera ni dentro de él, de nada y de nadie. Abundaba de palabras y, sin embargo, éstas no hacían luz sobre los sucesos dados. Tan apagada la mirada de los ojos azul y verde de Beniamino, aunque sí escondidamente sufriente y tierna, cuanto luminosa y dolorosa la mirada de los ojos azul y verde de Emel.

Así, bajo el brillo cegado, Beniamino exponía la fachada de su pasado, lo paseaba por una dimensión exterior donde nada de espontáneo y sorprendente, de inesperado y desconocido, de improbable y prodigioso hubiera podido nacer. Estaba dirigiéndose al teatro bien preparado/**armado** de muchos propósitos y expectativas, como, por ejemplo, reconfirmar las respuestas infalibles que siempre se había dado sobre la irrevocabilidad de lo ocurrido, y reproducirlas, como siempre, en el *continuum* de criterios de juicios “normales” absolutos (Arendt: 1998 y 2003a). Parecía ir a la tragedia para subsumirla a la narrativa de aquel único pasado que le era familiar. En consecuencia, una parte de él iba al teatro griego —allí “siempre quise ir”—, porque eso le hubiera confirmado habérselo ganado, merecerlo. *De facto*, decía haber hecho muchos sacrificios para poder

estar finalmente allí y gozar de esta arte, vista como “importante e inalcanzable”, que él, pero no sus padres, podría apreciar. Sentí que necesitaba ganarse una cierta, inmediata grandeza a través del pietismo, que no es la piedad *éleos* (ἔλεος)⁶⁰ que concede y se concede un corazón comprensivo, sensible y simple. No veía que a sus espaldas su sombra acrecentaba cuanto más se lucía, confirmando exactamente lo indicado por Arendt: “es más que verosímil que el ‘quién’ permanezca siempre oculto para la propia persona” (Arendt, 1995: 104).

Pensé si hubiera podido vivir sin los “títulos” que daba a su pasado. Como estas palabras dichas que no le parecieron demasiado cortantes y severas. Pensé, hubiera podido decir otras, elegir otras palabras, hasta insinuar con la belleza de la palabra que al mismo tiempo dice y no dice, que es **arma** y **armonía** al mismo tiempo. En vez fue a decir claramente “un poco pobre”. Y eso me significaba que de un cierto pasado hacía, como de unos restos de hojas secas o cosas apestadas, una quema. Mientras que la comprensión de la verdad a la cual nos eleva la acción musical no es de ningún modo definitiva, ni de resultados previstos, ya que es de afinación *epóptica*. Es decir, en acción musical los seres humanos consideran un acontecimiento del mundo, cualquiera que éste sea, desde lo alto del “entre” del espacio relacional común. Desde lo alto, los seres humanos se rebajan para oír/sentir y ver el “entre”, no ignorando ni la existencia de las voces disonantes de otras personas, ni las diversas partes de las disonancias de uno mismo, al contrario, integrándolas, completándolas, **armonizándolas** se revelan y (de)velan todas las direcciones del proceso de un acontecimiento para poder comprenderlo en su verdad trágica. De modo que, como si fuera **arma**, la acción musical rompe, y nos induce a romper, con los regímenes de embusteras e hipócritas seguridades. La acción musical cantando recuerda una historia, su canto excava, da profundidad, llegando al corazón humano para reconducir el pasado en algo nuevo, ajustarlo a lo nuevo, lo inesperado de un poder que nace (Arendt, 1995 y 1996). Por lo tanto, vale pensar que el aspecto de miedo y de dolor ignorado que hay en Beniamino dicta estas previsiones tranquilizadoras que esperan de la tragedia que haga lo previsto. De hecho, es sobre lo previsto como los hombres pueden ejercer un infalible control.

⁶⁰ En el sentido griego de *compasión*, o latino de *clementia*, como una virtud que prepara a la acción política de la fundación de comunidades políticas. En el ámbito de la tradición cristiana sería, en cambio, el concepto de *miser cordia*.

Con todo, sería precisamente un error de incomprensión si fijáramos el análisis únicamente en estos aspectos de sus palabras. Así, sin abolir el carácter de oscilación propio del *lógos*, aquel ligamen que teje nuestras relaciones, que hila todas las voces en un discurso de sentido, en los diálogos, es decir, en los combates entre palabras, podemos darnos cuenta de que en Beniamino existe a la vez un diminuto motivo de deseo que lo impele a no privar al mundo de las existencias humanas de aquella dimensión profunda de la comprensión. Continúa su discurso en esta manera:

(Beniamino) La primera vez que vi el teatro griego fue a los diez años y durante un viaje escolar. Los maestros nos llevaron allí, sólo que en aquel momento no había representaciones trágicas. Regresé muchas veces a este lugar. Sin embargo, hasta ahora, y tengo treinta y siete años, realizo un sueño que desde chiquito tuve, poder ver las representaciones teatrales trágicas. No es que hoy voy a la tragedia por diversión. Bueno, sí, una parte mía va también por esta razón. Pero, en primer lugar voy porque veo en mí el niño chiquito que tenía ganas de ir y de comprender. A diferencia de ahora que tengo un rol laboral importante, que tengo unas responsabilidades, unos pesos que no son únicamente mentales, porque me cansan también físicamente, no logro más ser curioso como lo era antes. Ver la tragedia griega representa, para mí, reconectarme con el Beniamino de antes, el Beniamino curioso, con ganas de comprender. Lo considero, por un lado, un modo para dedicarse a sí mismo y darse atenciones, y por otro, un modo que tenemos a disposición para reconectarnos cada uno consigo mismo. Yo, con aquel niño curioso. Recuerdo que de adolescente hice un intercambio, y en la valuación, los expertos escribieron de mí: “una persona que tiene una inmensa hambre y sed de saber y comprender el mundo gracias a su curiosidad”. Me sucede que a veces pienso en esta frase y me pregunto a mí mismo: ¿Por qué no lo soy más?” [Conversación con Beniamino, junio de 2018].

Se advierte en estas palabras no sólo la súplica de un consuelo que le había sido negado, sino también la corsa de un hombre para no perder algunas partes de verdades de la historia que no habían encontrado un lugar en el mundo, ya que no habían sido comprendidas por su “entre” de relaciones familiares, sociales, políticas, y que, por lo tanto, corrían el peligro de ser olvidadas también por Beniamino mismo. De aquí, el niño que un tiempo había sido él, que por un tiempo había estado junto a él, a quien pero había despedido y dejado ir, pareció finalmente conseguir su atención, aunque sí, él estaba hablando de sí niño como si fuera otra persona. Y, en efecto, así era, tan concentrado

como había estado a decir únicamente de sí mismo, tenía bien poco de aquel niño que quería comprender lo que en el mundo existe, y por eso se preguntaba: “¿Por qué no lo soy más?”.

En todo caso, el hecho que reconoció la importancia y manifestara interés en los caracteres de curiosidad, de hambre, sed de saber y de comprensión, en términos socio-político-humanos, es decir, en la dimensión de los asuntos humanos, que es aquella que me interesa destacar, conduce a no pasar por alto el respeto que debemos conservar, en este proceso de la comprensión de los acontecimientos despiadados del mundo, hacia aquello para qué y para quién, en este mismo mundo, nos estamos batiendo. *De facto*, la verdadera comprensión trasciende el conocimiento, “puesto que si nos limitamos a conocer, pero sin comprender, aquello contra lo que nos batimos, conocemos y comprendemos todavía menos para qué nos estamos batiendo” (Arendt, 1995: 32).

Eso quiere decir que para poder encontrar un espacio de mundanidad, nuestro lugar en este mundo (donde ser igual que todos y a la vez distintos), nuestros espacios de realización del *Daímon* (*Δαίμων*), donde gozar de las existencias humanas que se cumplen plenamente en el devenir abierto del poder, debo ir más allá del mí mismo y descubrir, aunque sea sólo por un breve momento, como trataba de hacerlo Emel, las nuevas posibilidades que se me abren en el mar de la comprensión: asomarnos al resto de nosotros mismos, al resto de las personas ignoradas, no retirarse del dolor ni de la alegría probada y saber escuchar, entre silencios tempestuosos, toda una música que nos está rondando y que ha sido ignorada, sentir que hay más afuera y dentro de nosotros, que existe alguien más, que podemos aspirar a expandir nuestras existencias, devenir algo más para lograr devenir lo que somos, el prodigio que verdaderamente somos, y que, por consecuencia, también puede ser más el mismo mundo de relaciones humanas.

Hacernos más pequeños para aprender una visión más grande y abierta, llena de estupor por el espectáculo del mundo. El oído, el sentir y la mirada de un niño son más grandes, más agudos y sensibles porque, todavía vibrantes, juegan con el mundo, gustan del mundo, y aún saben admirarlo con el corazón colmo de estupor.

Quizá, propio por esta razón la parte secretamente triste de Beniamino acudía al teatro griego. En fondo, también a él le sonaba sospechosa la claridad de sus deducciones, inducciones y conclusiones, la precisión de los hechos pasados tan puramente conocidos, definitivamente juzgados. Sentía las constricciones de su historia en lo claramente que la

veía, y necesitaba disolverla en la realización de algo nuevo. Debido a eso, deseaba los ojos luminosos de un niño curioso que ve alguien o algo por primera vez, siempre se fía, y todo lo espera; dejarle conducir toda aquella ferocidad de trayectoria conocida en la ligereza, que no es superficialidad, de creer en alguien y algo imprevisto. De creer en una historia de peripecias, cambios imprevistos. El derecho a una pequeña sonrisa, que contiene también una inmensa fragilidad, puede aligerar tanto y, por ende, nos deja descubrir la profundidad de la comprensión de un abismo sin sentirnos ahogados en un pozo sin fondo, o en el abismo de un vacío que engulle despiadadamente.

Así, sin condenarse a la superficialidad, o al cinismo, sea Emel que Beniamino deseaban reconciliarse con el mundo, no obstante lo desalmado y lo cruel que éste pudiera resultar, asiendo “la actividad de comprender necesaria” (Arendt, 1995: 32). Y es este proceso de comprensión, que no es otra cosa que la **armonización/arma** de las voces disonantes presentes en el mundo y dentro de nosotros, a acarrearlos también a un proceso de autocomprensión del *Daímon*, la chispa divina que, huyendo de la tierra inánime, había encontrado “un refugio incierto” propio dentro de la oscuridad de los corazones humanos (Arendt, 1996: 52 y 2014 [1958]: 203).

Eso es, precisamente, lo que puede suceder cuando estamos dispuestos a sumergirnos en el mar de la comprensión de los acontecimientos del mundo, que parte desde el desencadenamiento del proceso de la acción musical al cantar una historia de tragedia en la orquesta⁶¹ de un teatro griego. En este espacio de reconocimiento, muchas tragedias suceden ahora que la voz de la acción musical las ha entonado. Y muchas son las enseñanzas de esta voz; sin embargo, la primera que podemos aprender es “comprender, no a comprenderse como individuo sino a mirar al mismo mundo desde la posición del otro, a ver lo mismo bajo aspectos muy distintos y, a menudo, opuestos” (Arendt, 1996: 60). Esta misma es la comprensión practicada por Hannah Arendt y a la

⁶¹ De hecho, la pura y simple orquesta musical, si la consideramos así por como es en verdad, sugiere que la antigua fuerza de la *afinación epóptica* de la acción musical (orquesta del teatro griego) se le imprime el propio carácter, político y elevado, capaz de poner a debatir los asuntos humanos, dar cuenta de todas las voces y de cada una, tocándolas en una única armonía. Una orquesta musical existe sólo si existen todos los instrumentos musicales, la voz de cada instrumento. Por ello, respeta y toma en cuenta las partes, las considera, las comprende, pone a dialogar las voces de todos los instrumentos musicales y de cada uno, aunándolas en una única armonía (que no es una unidad, sino un complejo). Y esa misma idea está en la base de cómo deberían funcionar las aulas parlamentarias o las universitarias. Estas últimas, siguiendo en su estructura la imagen del teatro griego, quisieron poder adquirir, por lo menos potencialmente, la misma comprensión que la acción musical encamina en el teatro griego.

que se refiere en muchos pasajes de su vivo y vivaz pensamiento (Arendt: 1984 [1978], 1995, 1996, 1997 [1995], 2009 y 2010).

Por ello la acción musical inducía Emel y atraía Beniamino a dejar el miedo generado por las corrientes interpretaciones, para, en cambio, sumergirse en las tempestades profundas de aguas oscuras. Y quizá, así, poderse devolver, sincera y verdaderamente, la posibilidad de encontrarse vivo de nuevo y, una vez más, vivo de verdad, cuando la tragedia hubiese terminado, ya sea como personas, realidades sociales en la *humanitas (cultura animi)* de la política que “sabe cómo cuidar, conservar y admirar las cosas del mundo” (Arendt, 1996: 238), ya sea, para parafrasear a Nietzsche, como “humanos, **finalmente** demasiados humanos” (Nietzsche, 1996; 2012a).

En diversas maneras y en diversos tiempos la acción musical ha seguido suscitando la entrada de nosotros, todas *Dramatis personae*, a la profundidad del abismo. En estas profundidades a que nos conduce el canto trágico de la acción musical, el alto mar y un cielo bajo se acercan tanto hasta fundirse y confundirse pareciendo hechos del mismo tejido. Del mismo modo, acerca a los seres humanos hasta fundirlos y confundirlos,⁶² pareciendo otras voces, otros ojos, otras caras, otros gestos, otros papeles, otras personas. Poder comprender los libros del mundo es *accorgersi* de la tragedia de los otros. Tanto al final somos seres humanos como todos, personas similares, acomunados por la misma facultad de la Razón⁶³, somos hechos todos de *Lógos (λόγος)*, hechos todos de cuerpos y respiros, de carne y de sangre.

Por ello, y juntos, los seres humanos con la tragedia griega canten los corazones humanos presencias y maravillas de los *Daímones*. En un teatro trágico devenimos testimonios de las tragedias del mundo, del abismo más oscuro de un corazón, de una vida, de las fachadas de muerte que asumen los seres humanos, de la verdadera vida, muriente y, sin embargo, naciente. Devenimos testimonios de la verdad, que es siempre trágicamente nueva, provisional, contingente y disonante con aquella modélica,

⁶² No en el sentido de destruir “el espacio entre los hombres y oprimiendo a unos contra otros” (Arendt, 1998: 382).

⁶³ Es cierto que los seres humanos no se distinguen por la facultad de la *ratio* que los acomuna, es decir, la razón que vive en todos, sino por la actividad de la *ratio* por la cual se ven impulsado a concebir los conceptos para comprender sus significados. En este sentido no son antitéticos el fragmento de Heráclito que reza “la razón es común a todo” (Éfeso, 2011: fr. B 113) y la idea de Kant, el cual distinguiendo la razón del intelecto nos habla de “la necesidad de la razón” como el *impulso interno* que lleva esta actividad mental a “actualizarse en la especulación” (citado en Arendt, 1984 [1978]: 87). Entonces, aunque si la *ratio* es siempre la misma, ¿cuánta variedad de modos de operar la *ratio* hay en los seres humanos?

incuestionable, cómoda y definitiva que la tierra inánime impone. En el abismo trágico en que la acción musical nos llama a bajar y a entrar, sólo podríamos potencialmente devenir más sensibles a la verdad del mundo, sentirnos deseosos de que regrese la verdad en el mundo. Aquella que desde el abismo del mar de la comprensión surge como luz a dar respiro al mundo, a perfumar de bueno y de bello nuestras vidas.

16. VERDAD TRÁGICA EN UN MUNDO HECHO FRAGMENTOS

SI BIEN ES CIERTO QUE LOS ACONTECIMIENTOS que conforman las historias pueden siempre estar y quedarse mudos, arrancados por cómo hemos sido a nuestros sentimientos, es posible que empiecen a hablarnos sin minimizar ni eludir, ni mucho menos reducir, las tensiones de la verdad, en el momento en que hay un cuerpo que resuena sensiblemente junto a otro cuerpo. Por ello el *corpus* de la tragedia griega que se constituye de cuerpos y voces en resonancia por la acción musical es un canto trágico capaz de suscitarlos como seres humanos a que hagamos, y lo hagamos juntos, en compañía, en nuestra condición de pluralidad humana, el esfuerzo dramático, dramaturgico y trágico de una tragedia completa, porque completada por las tragedias de todos los demás y que ningún ser humano, solo, podría y ni debería haber visto⁶⁴.

Se trata de la acción musical que, en el canto de tragedia, no hace otra cosa que poner en formas sensibles los contenidos profundamente socio-político-humanos de la pluralidad de las existencias. En una suave brisa canta de la impetuosa trágica en su grandeza tan real, que las personas pudieran, si lo desean y guardan clemencia por la derrota, oírla y verla (Arendt, 1996). Es decir, la acción musical conserva, en el drama trágico, canto de una tragedia, una multitud de particulares contingentes, de finas tensiones, hasta de los mínimos detalles de *eso que llaman la vida*, hecha fragmentos de dolores, de alegrías, de acontecimientos despiadados, de olvidos, de actos sin amor, de actos de amor y aun de las laceraciones sufridas, para inducirnos, y junto a nosotros también Emel, Beniamino y todas las *Dramatis personae*, a no abandonar aquel resto trágico de nuestra pequeñez, pobreza descartada y arrojada a un lado. Al contrario, más

⁶⁴ La compañía de los símiles, o sea, la pluralidad humana, cuando es verdadera, suaviza la carga del dolor e ilumina tenuemente a los que viven en las tinieblas de la muerte, así como ensancha las alegrías y hace dulce la pasión a los ardientes corazones humanos. Estar en compañía, sentirse acompañados, compartir, tiene el poder tanto de hacer más grande la alegría cuanto de reducir, hacer menor el dolor probado.

bien desea reconstituirla en el mundo para poderla comprender y, en consecuencia, con ella hacernos reconciliar. Por ello, los seres humanos, después haber padecido el pasado en su corriente devastadora, también podrán aspirar a la oportunidad de aceptarlo, superarlo, sin pero perder de éste “‘el coral’ y ‘las perlas’, que probablemente sólo se pueden salvar como fragmentos” (Arendt, 1984 [1978]: 243).

Efectivamente, ocurre que, de cada fragmento, restos descartados, tendemos a apartarnos, cada quien a su manera, ya que de su imprevisibilidad o de su despliegue en circunstancias enigmáticas y conflictivas quedamos atemorizados. Asimismo, por la cercanía de estos restos pequeños sentimos volvernos más vulnerables, y sentimos intensamente lacerar nuestros frágiles corazones en tinieblas (Escalona: 2020).

Por esta razón muchas personas rehúyen la tragedia griega. Por ejemplo, Marilena y su grupo de amigos asisten nada más a una sola tragedia por año:

(Marilena) Una tragedia la puedes ver. ¡Más de una no! Porque la tragedia está llena de tristeza y dolor, mientras que una persona va al teatro también para tener diversión y ponerse un bello vestido [en eso me enseña la blusa que se puso]. La tragedia es la verdad de la vida, pero la tragedia de la verdad de la vida ya la vivimos directamente cada día, que queremos también distraernos. Además, como la organizamos con mis amigos: salimos en la mañana y visitamos lugares distintos, vamos a comer y al final en la tarde, a ver la tragedia. Sin embargo, no vamos a ver la comedia y seguimos yendo a la tragedia, desde hace años. En esta puesta en escena te das cuenta de cuántas cosas terribles existen en el mundo. Ves que estamos llenos de problemas. Empiezas a darte cuenta de que la verdad jamás es única, nunca coincide y se fragmenta en mil pedazos que debes juntar y revisar. Así, intentas ser una persona sensata [Conversación con Marilena, mayo de 2019].

Que la tragedia griega se torne viva y sea potentemente relacionada con la pluralidad humana de vidas trágicas, tal como lo advierte Marilena, brota también desde la común e idéntica justificación que escuché de las voces de una multitud de personas:

(Multitud de personas) ¡No, no voy al teatro griego, ya me bastan mis tragedias! [Diarios de campo *Sicilia-Grecia 2018* y *Sicilia-Grecia 2019*].

(Rosalba) Estuve en el teatro griego porque mi hermana me convenció de ir a ver una tragedia. ¡Terrible... una verdadera tragedia! [Conversación con Rosalba, junio de 2018].

(Aristomane) Me apasionan las estampitas desde que era niño. Ahora soy un coleccionista y un experto. Colecciono también billetes, monedas, boletos de transporte público. Por medio de todas estas creaciones humanas puedo ver la historia de un pueblo, su proceso de evolución, que ha cambiado en los materiales, en las imágenes, puedo ver cómo ha cambiado un país en su historia, darme cuenta de su nivel de modernidad. También pienso que el teatro griego hace parte de estas creaciones humanas que pueden hacernos comprender algo más sobre los hombres. Por esta razón las tragedias son tristes, historias de sangre, de dolores, de sufrimiento de la vida, historias de personas desventuradas. De niño iba más a ver las tragedias, mientras que ahora prefiero quedarme en la superficie. Trato de no meterme en estas situaciones, porque ¿no es más fácil imaginar cosas alegres? [Conversación con Aristomane, julio de 2019].

Sucede que, a fuerza de ser viento, la acción musical nos atrae en algo tan bello y terrible como la misma tragedia griega es, para hacer seguir un camino capaz de recoger la verdad trágica que no termina allí donde las cosas se quedarían inmutables, sin sustancia y sin sentido. Formas blanqueadas, vacías de contenido, jitomates sin sabor, fachadas como mentiras, vidas sin verdades, cuerpos muertos sin respiros. En efecto, cuando entramos en el vientre-espacio de un teatro griego, una multitud de voces, palabras, cuerpos y actos, que se corresponden y pertenecen entre sí —en el sentido que son palabras grandes porque en el exacto y justo instante en que han sido profetizadas advienen y resuenan en actos grandes—, dan inicio a una historia trágica hecha de muchas historias trágicas, entre éstas, la tuya también.

Se canta y siempre se toca una historia de muerte para quizá poder curar de un mundo hecho fragmentos y devolverle amor por la vida. Se canta y siempre este canto penetra en nuestros pechos para quizá podamos tornar y retornar a nuestros corazones las partes abandonadas de una historia hecha fragmentos. Se canta y siempre se toca una historia para quizá ser capaces de recoger los fragmentos de nosotros que nos sirven para comprender, de nuevo, las muchas muertes que nos habitan. Se canta, se toca una historia, nos toca una historia y quizá así tener la fuerza necesaria para recoger los pétalos de una existencia exhausta y desflorecida, un pétalo tras otro. Se canta y esta historia evoca e invoca trauma, *thaûma* (*θαῦμα*), las heridas de los corazones humanos que ahora, en el pulso de una primavera que no puede tardar en llegar, se sienten delicadamente volver a latir. Se canta lamento de muerte y este canto es, sorprendentemente, canto de vida, un profundo respiro que da incesantemente nueva vida al mundo.

Así, durante la conversación con Beniamino, fue sugerente una mancha de café que había justo sobre el folleto publicitario de los espectáculos trágicos. Hacia ese fragmento, mancha de imperfección, él miraba, y con los dedos parecía acariciarla como a quererme decir que le hacía falta tocar con mano, de nuevo, lo padecido. Una caricia tras otra, como a decir que aquel niño, que un tiempo había sido, carecía de amor, *ananké* (*ἀνάγκη*) de amor, de protección, del contacto, de una mirada atenta, y ahora se la pedía. Beniamino, en su corazón, sabía de estar entrando en un teatro para tener alguna suerte de experiencia concreta con estos pequeños restos descartados. Sabía de necesitar una relación con todo lo que había sido apartado del mundo y de él mismo. Hundirse en todo ello, hasta en lo más angustioso, para devolverse la emoción de una pasión nueva consoladora. Efectivamente, se la había imaginado así la tragedia, como un canto que puede hacer presente lo ausente. Oír/sentir y ver, de nuevo y sobretodo, en modo nuevo, aquel niño, aquel resto, fragmento que él había abandonado o, quizá, sólo extraviado. Con su cara, con su voz, con su mirada, con sus gestos y frases, Beniamino se había imaginado la tragedia griega. Sólo que al siguiente instante su cuerpo se volvió aún más resistente y rígido, y sus ojos, azul y verde, se volvieron más fríos y apagados que nunca, como si se estuviesen arrepintiendo o defendiendo de aquel fugaz destello de humanidad.

Por cierto, este trato no lo compartía con Emel, cuyos ojos y cuerpo brillaban más intensamente de humanidad al haber estado en comunión con un espectáculo trágico que contemplase y le revelase perfectamente el desmesurado dolor conservado en su íntimo. Como si se tratase de su tesoro precioso. De un perdido amor. Partes de ellas desterradas y personas abandonadas, de las cuales sentía una terrible nostalgia. De la tragedia, ahora, sabía necesitar la luz de la verdad trágica que da respiro al mundo hecho fragmentos, el consuelo del lacerador *kardiodekton* (*καρδιόδηκτον*) (Agamben, 2012: 171). *¡Aiaï aiaï!* así, si bien con cansancio y fatiga, latía en ella el deseo de los respiros que perfuman de bueno, de bello y de verdad la vida del mundo, también quería respirar y nutrirse de los alientos vitales de las voces trágicas que de pasión le caldeaban tanto aquel corazón *nu scuru*, hecho fragmentos. Por ello, Emel dejaba atrás la tierra firme para salir, adentrarse a las corrientes de la tempestad. Un abismo de verdad trágica más doloroso, ahora, es digno de su atención. Deberá reconocerlo, no escapar ni escandalizarse de él. Esta vez, no sintiéndose sola en su dolor sino acompañada por todas las personas que se quedaron al teatro no obstante la lluvia, y por los personajes de las tragedias que viven su mismo

dolor, siente poder realmente penetrar, enfrentar y pasar por el vacío, muerte que la atormenta, sufrirlo y rebatirlo con valor “sin volverse loca”. Y, como consecuencia de esto mismo, poder preguntar y preguntarse por la verdad trágica que deja comprender de nuevo la historia del mundo de los asuntos humanos (Arendt, 1984 [1978]: 104-106).

De ahí que, comprender la verdad trágica implique poner atención a una voz tan leve en el viento que nos canta de todas aquellas partes del mundo hecho fragmentos. Vidas rotas en miles de pedazos. Corazones heridos, rotos en miles de pedazos. Canta de personas que han sido abandonadas y rechazadas, de los restos despreciados, de todo aquello que ha faltado y todavía falta, nos ha faltado y todavía nos falta. Canta para que seamos capaces de mirar con atención, sin superficialidad, las tantas pobreza que habitan afuera y dentro de nosotros. La más cruel, con la cual comienzan todas las demás pobreza, la necesidad *ananké* (ἀνάγκη) de amor, no un amorío de paso y que pasa, sino hambre y sed del amor constante y dulce, que transverbera igualmente sea los hombres mortales que los dioses inmortales⁶⁵. Sin miedo, la acción musical canta de nuestras manos vacías, de nuestros cuerpos desnudos y sufrientes, con poco o sin nada para vivir la vida, vivir la vida gozosamente, con la libertad y la felicidad, porque para ello hemos nacido y no para apenas ir tirando. Aún más, canta de la maldad, de la deshumanidad, de lo confuso, enigmático, contradictorio, violento e inestable, siempre cambiante que hay en el mundo y en nosotros mismos. Para resumir, esa voz canta del tumulto del abismo tanto de Emel y de Beniamino cuanto de todas las *Dramatis personae* y de cada uno de ellos, de modo que, por ende, revela y (de)vela la verdad trágica de nuestras tragedias, las muchas muertes que constituyen nuestras tragedias, y las mentiras que hemos contado a los demás igual que a nosotros mismos. Como el vacío de amor sentido por Emel y que la hace tan niña, como las certezas tras de las cuales se engañaba Beniamino y que lo hace tan niño, y en fin, como el olvido en que habían sido abandonadas partes importantes de ambos, los restos desechados de todas las *Dramatis personae* y de cada uno de nosotros.

Así, el antiguo proverbio siciliano *L'aceddu nta na gaggia nun canta p'amuri canta pi raggia*⁶⁶ expresa claramente que siempre se canta por las heridas, y a las heridas, ciertamente hasta a las más despreciables de los corazones humanos que no obstante puedan ser antiguas, siguen abiertas, lentas a sanarse por falta de consolación, de verdad,

⁶⁵ También las divinidades están sujetas a la ley de la necesidad, como recuerda Sócrates en el diálogo del *Protágoras* de Platón: “contra la necesidad ni los dioses luchan” (*Protágoras*, 345d).

⁶⁶ El pajarillo enjaulado no canta por amor, canta por rabia (por dolor).

de respiros, de comprensión, de ternura, de las experiencias de sentir sobre la propia carne el beso tierno del amor, de sentirse colmos de la ternura y de la fortaleza⁶⁷ que dona el amor (Arendt, 1984 [1978]: 365-366, 2004, 2009a [1958] y 2015b; Hilb, 2016). Canta la multitud de partes pequeñas y frágiles del mundo que habían permanecido sin voz para quizá ser finalmente oídas, sentidas, escuchadas, también por aquellos de la tierra inánime que tienen tapados los oídos, han cerrado los ojos, anestesiado los sentidos, insensibilizado, apagado las mentes y endurecido los corazones. Cantos de niños que habían sido dejados, y que las miradas adultas habían abandonado a la muerte, volvían de nuevo para reabrir de respiro los corazones humanos. Ésta es la simple razón que mueve, todavía y desde lo profundo, a los seres humanos a escuchar el canto de susurros trágicos y, no obstante, tan delicados que les habla de manera distinta, les responde de manera distinta, los incomoda de manera distinta, según las diversas sensibilidades, dolores, preguntas y los únicos tormentos que conservan entre las oscuridades más secretas de sus corazones. Es decir, entre las líneas imprecisas de sus historias hechas fragmentos.

Allí, entonces, en este espacio de tragedia Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* estaban en el momento justo para aprender “no a comprenderse como individuos sino” a comprender (Arendt, 1996: 60). Desnudarse y tener la propia carne en contacto con la carne humillada de nuestro mundo, respirar la muerte, la caída, en todas sus declinaciones, dilataciones y matices, las muchas muertes en las cuales los hombres pueden incurrir en este nuestro mundo compartido. Respirar todo el dolor del mundo hecho fragmentos y poderlo mirar desde la parte opuesta y contraria de uno mismo. La tragedia exhorta a los seres humanos a abrir y volver a comprender los libros del mundo en verdad trágica. Eso significa un mundo que recibe su cumplimiento por los vencidos y no únicamente por los vencedores, por la impotencia del poder y no, siempre y sólo, por los poderosos o todopoderosos. El mundo interhumano torna y retorna a respirar de verdad cuando es completo de todos sus fragmentos, sea de las partes opuestas de nosotros mismos que han sido reducidas a insignificantes pequeñeces obscenas —me refiero a aquellas partes que han sido rechazadas y tiradas como si fuesen basura o como si fuesen unas cosas y cosas apestadas—, y sea de las partes de los demás que no han sido

⁶⁷ Aquí he procurado retomar la traducción que Claudia Hilb da al término *strength* usado por Arendt en *On Violence* (citado en Hilb, 2016: 21). El empleo de la palabra *fortaleza* con más rigor y precisión me parece dar cuenta del carácter de fortalecimiento individual que entrega, dona, el Amor. Este último es, a mi entender, el Poder constituyente que se forma solamente entre los seres humanos en vínculos de relaciones sin miedo.

consideradas, las partes de aquellos restos pequeños, y no obstante partes preciosas, sumamente importantes, que han sido violentamente siempre excluidas y, por ende, abandonadas.

Eso implica, retornar a meterse en la tempestad de la verdad inaudita y obscena (afuera de la escena), que es marcada por el sobrevenir de la muerte. Ya que sólo de esa manera es posible el esfuerzo de hacer la paz con el mundo y tornarnos de nuevo al deseo de encontrar nuestro imperdible tesoro en este mismo mundo: el valor de ayudarnos a recomenzar, juntos recomenzar, para retornar a ser vivos, frágiles y humanos. Personas que, juntas, en este mismo mundo, sin miedo y confiados el uno en el otro, llenos de esperanza, vuelven a crear el poder, el milagro de nuevos inicios, porque han sido capaces de acción musical.

Se podría decir que, como el personaje de Edipo, también Emel, Beniamino y todas las *Dramatis personae* son llamados por las situaciones de muerte en acto, es decir, tragedias existentes en el presente, a formular incesantemente nuevas preguntas que los alientan a pasar por el abismo de la tempestad. En efecto, es esa tragedia de *Edipo rey* de Sófocles que, con mayor fuerza de las demás tragedias clásicas, insiste en el motivo de la indagación sobre la verdad para poder manifestarla en el mundo. En esta tragedia toda la verdad del terrible pasado de la historia fragmentada de Edipo viene concentrada y religada afuera del espacio escénico (obsceno), para en cambio, iniciar el drama cuando él, tirano ignaro, feliz y apreciado que ya reina Tebas junto a su esposa/madre Yocasta, abre la indagación con la intención de ver claramente por qué razón la ciudad sufre el mal de la peste. Desde este momento Edipo actúa, es el personaje de la acción, dando vida a fases de vicisitudes concatenadas que deben ser recorridas hacia atrás hasta llegar a su niñez. Por ello, si Edipo quiere salvar la ciudad de la peste debe descubrir quién ha matado a Layo⁶⁸ y deberá reconstruir, recrear la verdad trágica, que nunca es dada, sino efectivamente hecha y reconstruida a través de las memorias y las voces fragmentadas de diversas personas, las distintas voces de la pluralidad humana. Así, cuando Edipo empieza a buscar al asesino de Layo, en verdad, lo hace con un acto de *bando* (destierro) que coincide con la revelación de su verdad trágica de niño abandonado. Edipo deberá reconstruir la verdad trágica de quién es él: una niñez abandonada, una pequeñez

⁶⁸ Edipo aún ignora que Layo es su padre.

abandonada. Literalmente, dice: “yo haré luz”, “yo aparezco”, “yo veo” *egó fano / éγώ φανῶ* (*Edipo rey*, v. 132).

Este aspecto sugiere que la tragedia, desde sus primeras líneas, quisiera advertirnos de que, si bien no veamos el pasado de una historia humana, no veamos a Emel, no veamos a Beniamonio y ni a las *Dramatis personae*, visto que quien ellos son, sus existencias y tragedias se anidan fuera de la escena, es decir, en el obscuro del espacio de aparición teatral (Arendt, 1984 [1978]: 114), necesitamos el momento concreto de circunstancias sensibles (fenoménicas), el momento crítico (crisis) de muerte en que nos mete la tragedia para preguntar, de nuevo, y por una nueva verdad de *eso que llaman la vida* y que conforma nuestro mundo interhumano. Nos sirven los actos concatenados de la historia de una tragedia que debemos recorrer para que también aparezcan, junto a los personajes, las personas de Emel, de Beniamino y de todas las *Dramatis personae* y de sus partes pequeñas abandonadas, teniendo siempre bien presente “la magnífica afirmación de Kafka: ‘Es difícil decir la verdad, pues aunque sólo haya una verdad, está viva y por tanto posee un rostro vivo y cambiante’” (Arendt, 2017c: 38).

Por tanto, el momento de peripecia, de cambio de situación que vivimos en el canto de la acción musical y que de manera paradójica nos pone a mirar la situación desde una posición contraria a la que teníamos, impele a sondear, a recoger fragmentos, a reconocer, a escuchar distintas voces, a recorrer y repensar la trayectoria de las tragedias del mundo para poder comprender este *todo lo demás* (Almada, 2016), resto descartado, muñecas abandonadas, esta parte mutilada, no sentida ni vista, de seres humanos incompletos (Platón, 1979: 191d). Eso por un lado, ya que, por el otro, este acto de la verdad trágica que, como dice Heráclito, “ama esconderse” (*Éfeso*, 2011: fr. B 123), significa, también, que el canto de la acción musical se distingue de cualquier narrativa preestablecida y predecible, para ser, al contrario, constructora de la narración de una empresa en proceso y siempre nueva, que no dejará nuestras vidas en los sepulcros de un abismo que nos atormenta. Debido a que, si allí nos ha puesto, sin hacernos anegar, es para levantarnos y hacernos sentir atraídos hacia la luz de un nuevo día que inicia.

En efecto, la acción musical nos pide perennemente reconstruir, probar y recomenzar, después haber comprendido, bajo una nueva luz, aquellos acontecimientos despiadados y crueles del pasado que a los seres humanos les han tocado vivir y que, por ser pasado, ya no se pueden cambiar, ni redimir, ni, mucho menos, hacerlo desvanecer.

Sólo queda, ahora, recordar de nuevo un mundo hecho fragmentos en el presente de una tragedia griega que, cantando terriblemente la muerte, revela y (de)vela, en modo nuevo, la verdad trágica de la vida. Es la acción musical, creada por los seres humanos, y por ellos mismos padecida, a suscitarlos a que restablezcan, por amor del mundo, una reconciliación momentánea, siempre nueva, indefinida y además siempre refutable con las propias tragedias. El canto trágico, que siendo realmente metáfora, es decir, *lógos* ligado a la visión, “salta el abismo que existe entre las actividades mentales interiores e invisibles y el mundo de los fenómenos, fue ciertamente el más bello regalo que el lenguaje pudo hacerle al pensamiento” (Arendt, 1984 [1978]: 127).

Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* desean, como Edipo, ver claramente, ya que buscan hacer luz y, así, revelar y (de)velar la verdad trágica que requiere cautela y el esfuerzo de comprensión del pasado de la propia historia, aún inacabada. Son los fragmentos del pasado de sus vivas existencias humanas, que necesariamente se deberán recantar, repensar, reconstruir y revivir para poder comprenderlos, recomprenderlos y aceptarlos. En este sentido, el canto trágico, por un lado, inducía Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* a recorrer los acontecimientos de sus historias, a entrar en los traumas antiguos pero presentes, abismo de dolor, de hechos y sentimientos deshumanos e inmundos, a ser acarreados en las heridas profundas, en los restos descartados, en las derrotas y caídas de los héroes trágicos, en las niñeces apartadas, en las situaciones de enfermedades padecidas y dificultades vividas, y, no obstante, por otro lado, los quería retornar, no sólo a la anhelada paz con el mundo, sino también al *Amor mundi* (Arendt, 2004: 133 y 2009a [1958]: 292). Es decir, a aquella tracción para dar inicio a algo nuevo en el mundo, que viene precedida por el deseo de libertad y felicidad, plural y compartida, que únicamente hubieran podido esperar gozar en este mismo mundo de, bellas y terribles, relaciones humanas, y sin las cuales moriría para siempre el poder en la tierra de los vivientes.

Por tanto, y ahora, Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* necesitan escrudñar y atravesar de nuevo los escenarios del pasado para poder volver a oírlos/sentirlos. Necesitan el canto trágico que sepa cantarles la verdad entera de la fragilidad de los asuntos humanos con tan grandes palabras y tan grandes actos. Tan grande porque, aunque si es una sola tragedia, ésta incluye una multitud desmesurada de tragedias. Tan grande tragedia que sepa incluir las sutilezas de la necesidad humana más profunda, la

necesidad, *ananké* (ἀνάγκη), de amor, de comprensión, las heridas aún abiertas, los más pequeños gemidos, los más humildes silencios, los llantos desolados, las voces rotas, sus gritos de estremecimiento, las efímeras felicidades, las miradas entristecidas y los gestos retraídos. Canto de voces que tejen la trama fragmentada de la verdad trágica de olvidos, recuerdos, esperanzas, tensiones, atenciones e intenciones. Con este canto trágico —que conoce la lengua de los corazones y a ellos con la más bella ternura habla de manera distinta, respetando con conmovedora delicadeza las tragedias que cada corazón humano conserva en su meandro y la porción de obsceno que a cada uno se le hace posible sostener -, los seres humano entran en el propio trágico abismo, sienten el vacío, padecen la *ananké* (ἀνάγκη), la necesidad trágica de una luz lejana, más baja, de las estrellas, que resplandece para que puedan *accorgersi*, atender esperanzados las sombras de sus existencias, y poder cuidar estas marcas de dolor que llevan por dentro. Por ello los seres humanos se despojan de las mentiras, de los dictados y de las convenciones sociales, bajan, o suben, para que puedan fructificarse en *orificium*, en abertura; en otras palabras: para que puedan dar el fruto del poder.

Tanto Edipo como Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* piden ver claramente, verse claramente. Buscan entrar en los hechos para hacer resurgir la verdad trágica que vive *in interiore homine* (Hipona, *De vera religione*: 39, 72). Así oyen para escuchar, miran para ver, comprenden para iluminar, con la luz de la verdad trágica, sus corazones en tinieblas.

17. LA VERDAD TRÁGICA: ἈΛΗΘΕΙΑ Y ἌΜΗΝ

POR SUPUESTO QUE DE LA VERDAD es posible hablar de muchos modos diferentes, y también es posible aproximarse a ella de muchas maneras diferentes, pero vemos que la acción musical, con voz alta y clara, proclama, *gerisastai* (γηρύσασθαι)⁶⁹, una necesidad que consiste en elevar la verdad a proceso relacional trágico, exigiendo que osemos entenderla en su fenomenología y sentido. Es decir, no se trata “sólo de música, o sólo de sonido, es más rico que eso” (Conversación con Marina Alonso, diciembre de 2020). Concretamente, la verdad es profunda e inevitablemente tragedia. De modo que, en

⁶⁹ *Gerisastai* (γηρύσασθαι) significa anunciar con el canto, por tanto, es diferente del simple decir, relatar del verbo λέγειν (*légein*). Las musas anuncian, cantan, *gerisastai* (γηρύσασθαι) (*Teogonía*, v. 28).

acción musical, los hijos de los hombres son llamados a desatar los nudos enigmáticos de esa trama si quieren liberarse de las cadenas que los aprisionan y ser, no solamente libres para dar inicio al poder, sino también liberadores del poder que tienen en sus manos un “*todavía*” (Arendt, 2017c), y que no es otra cosa que tentar y retentar una vida (Arendt, 2015b; Di Giacomo, 2016).

La acción musical canta los trazos trágicos de la verdad, canta la verdad trágica a los corazones de los mortales, poniendo el timbre de ésta en la dimensión procesual que se declina en la relación, ya que se concibe y genera en el ámbito del “entre” de *eso que llaman la vida* (Arendt, 2017b), sea cual sea la fragilidad que anima las relaciones humanas de poder y a las personas. Por ello la acción musical nunca nos esconde el profundo dolor que este proceso conlleva, ni nos oculta que este mismo dolor va enfrentado y procesado a lo largo de un camino tortuoso, pleno de dificultades y desconcertantes desestabilizaciones. Se trata de poder proceder con la vida insertándose en ella de nuevo con la acción, gracias a un proceso de verdad trágica siempre implicado con la muerte, siempre significando para los seres humanos un morir para poder volver a nacer. Y, en fin, la acción musical no miente sobre la verdad trágica que podríamos llegar a descubrir cuando su soplo nos llegue (Nietzsche, 2009 y 2016).

Edipo dice *egó fano* (ἐγὼ φανῶ), una expresión en la cual se sueldan juntas las acciones “yo haré luz”, “yo aparezco”, “yo veo” (*Edipo rey*, v. 132) para delinear el carácter fenoménico de la verdad trágica. Eso quiere decir, en primer lugar, que la verdad trágica se crea siempre en una dinámica en acto, se construye con acciones y palabras que pueden, por un lado, ser vistas y oídas en un espacio público y compartido y, por otro lado pueden hacer comprender, ver y oír/sentir no el “qué”, *quid* de Edipo, sino el “quién” es, *quis est* Edipo en consecuencia a su nacimiento, a su historia, las partes características de su *phýsis daimónica*, sus partes abandonadas, quien Edipo es e ignora. Por consiguiente, destaca que la verdad trágica jamás debe asociarse a una cosa, no es una cosa que, como un objeto definido, finito y predeterminado, poseemos, ni mucho menos es una cosa de automatismo que nada más se establece una vez para siempre.

Que la verdad trágica no es una cosa y, por tanto, algo banalmente dado es decisiva y elocuentemente resumido en el episodio evangélico del encuentro entre Jesús de Nazaret y Pilatos. Cuando este último, que evidentemente no comprendía nada de las cuestiones de la condición humana, se lanza a preguntarle “*ti estin alétheia* (τί ἐστιν

ἀλήθεια) / *quid est veritas?*/ ¿qué es la verdad?” (Juan 18, 38), Jesús contesta con un tronante silencio. Probablemente, también para este caso, Hannah Arendt diría que la pregunta ha sido mal expuesta, que es equivocada (Arendt, 1997a [1995]: 62), ya que en otro contexto, a otra persona que plantea y formula la pregunta en otros términos, Jesús, en vez, le responde diciendo: “*Ego eimi e odos kai e alétheia* (*Ἐγώ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια*) / *Ego sum via, veritas et vita*/ Yo soy la vía, la verdad y la vida” (Juan 14, 6). Entonces, para los propósitos del discurso que propongo, podemos reflexionar sobre estos antiguos adagios de Jesús de Nazaret no para interpretarlos en clave religiosa, sino reconociendo que nos dan una mano y nos ayudan enormemente a entrar y comprender la verdad trágica.

De facto, lo que de inmediato nos dicen es que Jesús no contesta la pregunta de Pilatos porque la verdad, como hemos dicho, no es una cosa, no es una definición, no es cuestión del “qué” sino del “quién”: la verdad como una presencia que está completamente inmersa en la vida, en los asuntos de los seres humanos; por ende, lo segundo que se nos quiere advertir es que la *Veritas* que Jesús anuncia está en el medio entre *via et vita*, la verdad trágica no se separa del camino y de la vida, las tres se acompañan. En práctica, la manera que los adagios de Jesús sugieren de acercarnos a la cuestión de la verdad trágica que aquí nos interesa nos es muy distinta de la mostrada por el personaje de Edipo en la tragedia de *Edipo rey* (Sófocles, 2018).

De modo que, si dejamos de reiterar nuestra soberbia pretensión convencida a subordinar la verdad trágica a una cosa, a una definición, de reducirla a una pálida, insípida preposición abstracta separada de un complejo fenoménico para, en cambio, exhortarnos, unos a otros, a **creer** que la verdad trágica está puesta en el “entre” de la vida, en el entramado del mundo relacional que nos constituye y de lo cual somos, al mismo tiempo, constituyentes, empezaremos a considerar la verdad trágica como un proceso, una presencia que nos induce y atrae a buscarla, a construirla, reconstruirla, a reencontrarla, a estar atentos a reconocerla en sus fragmentos, a cultivarla como una yema, hacia alcanzar el momento y el lugar adecuado para poder descubrirla revelada y (des)velada *ex toto*, como el fruto de este proceso relacional (Nietzsche, 2016). Al fin y al cabo, esa cualidad procesual de la verdad trágica se deduce por las diferentes respuestas que, a lo largo de su vida, Platón da acerca de la verdad. Mostrando que ésa surge cambiada y vive en perenne movimiento en relación con la viva vida y con sus preguntas.

Por ejemplo, en *La República*, la verdad coincide con el ser que alcanza la idea de bien (Platón, 2014), en cambio, en uno de sus últimos diálogos, el *Filebo*, la verdad se concibe de modo diferente, es decir, como calidad del discurso verdadero (Platón, 2001).

Ciertamente, hay una potencia abrumadora e inquietante que el teatro griego, por su *phýsis*, por su propia constitución natural, contiene en sí y que se restablece bajo las implicaciones recíprocas existentes entre la estética social y la acción musical y el poder. En términos más prácticos, eso significa que en el seno del teatro griego cada voz, palabra y silencio, incluso la más débil, cada cuerpo, acto y gesto, aun el más delicado, resuenan potentes, ya que todos éstos han sido recogidos, abrazados y reunidos en la escena como propiedades para poder concebir y generar la verdad trágica de un acontecimiento en toda su grandiosidad y magnitud. No pudiendo, voces, palabras, silencios, cuerpos, actos y gestos nunca mentir, ni mortificar en reduccionismos o desfigurar la verdad trágica de un acontecimiento, por desagradable e hiriente que fuera.

Todo eso debía saber Beniamino, que, teniendo poco o nada de aquel niño que hace muchos años, con la escuela, visitaba el Teatro Griego de Siracusa, volvía ahí, entre las piedras de este lugar antiguo, para sentarse y, finalmente, por primera vez, asistir a la tan anhelada representación trágica. Como si el deseo de este momento, que había aguardado desde su infancia y que había tardado años y años en realizarse, ahora se cumpliera para que pudiese revelarle una migaja importante de lo que escondía tras la oscuridad de su noche. Ésta es la razón por la cual Beniamino cree que las palabras y las acciones de las tragedias griegas tienen peso y efecto en la trama del mundo. Por cierto, él sostiene que en la tragedia griega se realizan las condiciones para que nuestro mundo interhumano aparezca desnudado de cada suerte de engaño y mentira de quien asegura que “la verdad es únicamente aquella que se ve”, que se muestra. Él dice:

(Beniamino) En aquellas máscaras del teatro griego yo veo la intención de cubrir, esconder los sentimientos reales tentando mostrar otros sentimientos. El teatro griego tentaba esconder lo que era la verdadera humanidad, porque en aquel tiempo, únicamente los hombres eran actores. Debían actuar, también, el papel de las mujeres. Entonces, el discurso de cubrirse, de enmascarar algo, pienso que deviene en una transposición de lo que es la realidad, lamentablemente, hodierna. A menudo nos enmascaramos de lo que no somos. La máscara era una emoción, pero esta emoción no era aquella real que probaba el actor. Hay esta extraña transposición entre quien somos en la escena y quien quisiéramos

ser y que somos atrás de la escena. Las máscaras representan aquella realidad que tratamos de interpretar. Andamos con una máscara puesta que te quita quien eres verdaderamente tú. Como si el ser humano estuviese siempre con un objetivo: aparecer únicamente vencedor. Quizá el teatro griego poniendo en escena las máscaras desenmascara. Desenmascara a la humanidad entera [Conversación con Beniamino, junio de 2018].

Esta consideración de Beniamino, sencilla, pero no carente de profundidad y exactitud, nos puede bastar para evitar empobrecer la discusión sobre la verdad trágica (no sólo) reduciéndola a fáciles e incompletas explicaciones que siguen las corrientes de tendencias acrílicas y esencialistas⁷⁰. Si tomamos en serio las palabras de Beniamino y las valoramos, es preciso preguntarse por las modalidades mediante las cuales todas las cuestiones, comportamientos, acontecimientos que aparecen contemporáneamente siempre esconden. Darse cuenta y dar cuenta de que de los problemas, de las personas, de las situaciones, existen rostros completamente escondidos y diferentes de aquellas caras que se muestran. Que existen una cantidad enorme de contingencias, de situaciones que se dejan completamente descuidadas. Que hay algo entre nosotros de importante que existe y es necesario, que es real y verdadero, puede ser un sentimiento, una emoción, un recuerdo, sólo que pero está literalmente abandonado y encerrado en el secreto de nuestros corazones, y los hombres ya son ajenos a sus propios corazones, extraños a sus propios corazones. Asimismo, todos damos la cara, pero la faz dulcísima, mortal e inmortal faz, ésa no... ¡ésa quién sabe dónde terminó!, ¡incluso olvidamos también cómo era esa nuestra faz!

Así, con el deseo de descubrir una verdad trágica más profunda, entrar en contacto con ésa y *accorgerci* del bien que puede hacer su aparición nuestro mundo socio-político-humano y, por ende, en nosotros, ya sea como ciudadanos, ya sea como personas, es importante no perder de vista la aseveración de carácter práctico de Jesús de Nazaret: “Yo soy la vía, la verdad y la vida” (Juan 14, 6), que está en relación con las acciones que

⁷⁰ Lo que pienso es que, tristemente, en esta peligrosa tendencia esencialista, que terriblemente reduce las explicaciones de los fenómenos estudiados, suelen caer con facilidad las investigaciones que abordan temáticas como la música, el poder, los sujetos subalternos, la pobreza, por dar algunos ejemplos. Muchas de las explicaciones ofrecidas como resultados de esas investigaciones están, a mi entender, más dictadas por la lógica de lo “políticamente correcto” que por un real esfuerzo de pensamiento crítico y reflexivo, que sepa problematizar y debatir acerca de los fenómenos. Y me ha sido enseñado que lo “políticamente correcto” es un pecado en contra del Espíritu, es decir, un pecado imperdonable, porque en contra de la verdad. Efectivamente, por ello mismo, respuestas de este tipo no pueden que quedar siempre incompletas, cortas, insuficientes e insatisfactorias.

deberán cumplir Edipo, Emel, Beniamino y todos nosotros, *Dramatis personae*, para poder entrar en aquellos cielos de verdad trágica todavía por excavar, por escalar. Por ello comenzaré a entretener sus hilos —los de vía, verdad, vida, que están constantemente correlacionados y puestos en un mismo nivel— con dos verbos fundamentales que pueden disponer y permitir las condiciones para que, juntos, afrontemos toda la *dinamis* de este proceso relacional de dolor y demos a la luz la verdad trágica.

Como ya habrán intuido, estos verbos son: **concebir** y **generar**. Y son dos verbos que marcan una secuencia de movimientos específica de quien está *a la espera, in attesa*⁷¹ (literalmente, tender hacia), en un sentido profundo político-experiencial, existencial-personal de la venida de la Buena Nueva, de la Grande Alegría, de un Nacimiento, en la espera de que germine un Nuevo Inicio. El primero de estos verbos destaca más la *via*, el concebir la vía de la verdad trágica y para la verdad trágica, mientras que el segundo verbo destaca más la *vita*, generar la verdad trágica de las vidas y para las vidas.

Todo sucede en el teatro griego que es una forma de vida a razón de que *cada ambiente acústico es una forma de vida sensible*[...] que existe libremente y según Natura entra en relación de resonancia, respira, escucha” (Giannetto, 2010; Grotowski, 2017). Por tanto, el teatro griego respira, escucha y, llevando en su vientre los seres humanos, junto con el canto de la tragedia deviene aquel cuerpo en espacio vital, sin el cual la verdad trágica no podría devenir ella misma camino manifiesto en su forma de vida.

Es el teatro griego que con su abrazo recoge hombres y tragedias, los conduce a extender sus ramas hasta enfrentar la verdad trágica y mirar su rostro. De modo que, la verdad trágica viene concebida en el vientre del teatro griego que, además, la nutre vía vía, la alimenta manteniéndola en vida hasta hacerla nacer una y otra vez. Puesto que no tiene una esencia prepotente y absoluta, la verdad trágica renace en una nueva forma de vida distinguiéndose así de aquellas verdades mudas de significados absolutos que se

⁷¹ Siempre me ha gustado que en italiano se dice cuando una mujer está embarazada que “è in attesa”. Que la pareja “è in attesa”. *Attendere* significa, “estar a la espera”, esperamos que se cumpla el tiempo justo, esperamos el nacimiento venidero. Pero no debemos pensar en la espera o en la esperanza como dos voces pasivas: de ningún modo significan estar parados, inmóviles y sujetados y a ver lo que nos cae desde el cielo. Por lo menos yo nunca las he pensado así, porque en realidad esperar, o tener una esperanza, una expectativa, contiene en sí mismo aquel movimiento esperanzado del “tender hacia” que nos mueve y que podríamos considerar el exultar de “la vida del espíritu” (Arendt, 1984 [1978]). Arendt fue capaz de tratar ese argumento de la vida de la mente señalando la enseñanza de Agustín de Hipona: “el presente de las cosas del pasado está en la memoria, el presente de las cosas presentes está en una intuición mental [...], y el presente de las cosas futuras está en la expectativa” (Arendt, 1984 [1978]: 369; Hipona, 2015: libro XI, cap. XX), *nell’attesa* (Arendt, 2015a: 427), en la esperanza.

encuentran en tal extremo. La verdad del principio de no contradicción, por ejemplo o, aquella de causa y efecto, como si el sentido de una vía, de una vida, del dolor y de la alegría que hay en el mundo se estableciera con ellos, una vez y para siempre. Por muy serios que sean estos principios de verdad y el hecho que existan ámbitos en los cuales puede ser que funcionen, lo cierto es que de ninguna manera han tenido éxito en la esfera mundana de la fragilidad de los asuntos humanos, en los que la acción musical se mueve impredecible e inesperada (Arendt, 2009a [1958] y 2015b).

Así, empezamos a dedicarnos al primer movimiento de ese proceso relativo al concebir la vía de la verdad trágica y para la verdad trágica. *De facto*, el canto de la tragedia inserta en el centro del terreno del teatro griego una historia, un acontecimiento que empieza a emerger y formarse con la fuente de luz intensa de la verdad revelada *alétheia* (ἀλήθεια). *Αλήθεια* es la dimensión de la verdad trágica que debe aparecer revelada en la escena; asimismo, debe verse y mostrarse en este espacio público de aparición con el intento de dejar una estela luminosa y, así, devenir ella misma *alétheia* (ἀλήθεια), un camino a seguir para los seres humanos. En este sentido, la verdad trágica coincide, ella misma, con la vía, construye ella misma la vía, camina ella misma con la vía. Y la verdad trágica, de igual manera que el camino, tiene la característica de ser una trayectoria, un dinamismo por recorrer, un pasaje que se ha de crear, y no un contenido dado de manera preestablecida.

De hecho, sucede que la vía de la verdad trágica comienza a mover sus pasos trazando el camino en el momento en que concibe y comprende diferentes puntos de vista, diferentes partes implicadas para mostrarlas de nuevo, y en modo nuevo, concretamente y contemporáneamente, en la conflictiva unidad de un acontecimiento que constituye una imagen panorámica que se encaja y se presta a ser abrazada, comprendida en su entero, por la vista de los hombres. Ahora, este acontecimiento aparece ante nuestros órganos de percepción y de cognición porque sus muchas propiedades están en relación en el espacio de aparición. Además, es por la relación que se mantiene unida esta multiplicidad de perspectivas. Así, este evento sostenido por el respiro de la pluralidad humana se revela como un complejo en todas sus contingencias. Y, mano a mano que se concibe desde una abundancia de ángulos diversos, que hasta se contradicen, cambian y vuelcan radicalmente las partes entre los hombres, éste, como un germen se nutre de la luz de la

verdad, *alétheia* (ἀλήθεια), y crece a la luz de la verdad, *alétheia* (ἀλήθεια), revela implicaciones nuevas a medida que, en el tiempo presente, han surgido cuestiones nuevas.

Por esta razón, devenido grande y preciso a la fuente de luz de la verdad, *alétheia* (ἀλήθεια), este acontecimiento aparece relatado en la escena del teatro griego con tan grandes palabras y tan grandes actos, cuyos constantes aumentos de intensidad no muestran exactamente una confortable y tranquilizadora fábula contada para dormir serenamente. Todo lo contrario, ya que éstas tienen el propósito de crear un espectáculo trágico que nos conmueva y turbe para despertarnos de los engaños y a la vez descubrir “el desgarrar en un cielo de papel” (Pirandello, 2009). Así, el acontecimiento deviene tan grande que, por un lado, es capaz de poner a prueba las ciegas certezas, las situaciones cómodas, las convenciones ventajosas que han mortificado esa que llamamos nuestra vida, y, por otro lado, hace temblar los rígidos puntos de equilibrio, destruye lo calculado, derriba a quien está en la seguridad y dispersa las existencias regidas por las hipocresías. Precisamente cuando se descubre la grandeza del aconteciendo que todos los presentes pueden ver y oír, empieza el espectáculo trágico de destrucción que continúa el canto hasta hacernos caminar por escombros y hacernos sentir desconcertados, probados en el dolor. Timoratos por todo eso, pero, es canto que no nos hace huir o desvaír el color a a la mirada y las tonalidades de toda esta catástrofe. La característica de este desconcierto, de este dolor y temor probados, es hacer girar nosotros, hijos de los hombres, a reflexionar sobre cuestiones descuidadas por un largo e interminable tiempo, a pensar más intensamente la escena observada y, con cuerpo sensible, mirada penetrante y oído atento, poder realmente comprenderla desde diferentes puntos de vista.

El simple hecho de que la verdad trágica como inquietante verdad expuesta en la dimensión de *alétheia* (ἀλήθεια), es decir, como verdad descubierta y puesta en la escena (espacio de aparición), afonda con su plena luz un acontecimiento una y otra vez, es la razón de que se convierta en vía imprevista. Pues lo que en la tragedia se concibe es un momento muy exacto y preciso: la experiencia de la caída del vencedor, los dramas de los héroes, sus sufrimientos, la muerte del héroe⁷². La luz, *alétheia* (ἀλήθεια), de la verdad

⁷² En la tragedia griega la caída de los héroes, las derrotas de los vencedores a vencidos es el centro temático. En pocas palabras, la muerte, las muertes de las partes vencedoras, rendidas a *ananké* (ἀνάγκη), la necesidad trágica que lo somete todo es sustancialmente el tema de la tragedia griega. En modo alguno cabe pensar obvio que los dramas que se abaten sobre el héroe y que la tragedia muestra a nuestra capacidad de percepción y cognición, tengan respuestas, cuando en verdad, más bien, sólo cuestionan. La tragedia no nos ofrece ningún tipo de respuestas a estos dramas, sólo preguntas para los hijos de los hombres. Les canta

trágica, descubriendo el momento crudo del escándalo⁷³, de la caída, de la derrota de la vida del héroe, si por un lado destruye todas nuestras falsas certezas y los proyectos debidamente planeados, por el otro, incluso nos desvía de la ruta segura y conocida, sustituyéndola con una vía desconocida, sin certezas, angosta y en subida. Por supuesto, nos hace pasar por la vía más vulnerable, impredecible y estrecha que existe; podemos llamarla la vía de la pobreza, la vía de las heridas, la vía de los abandonos, o, más simplemente: la vía del dolor. Esa vía siempre nos quita de nuestros lugares certeros, familiares, cómodos y seguros, nos separa de nuestros órdenes discretos, de nuestras fáciles respuestas y juicios definitivos, incluso nos hace batallar con ellos, por así decirlo, en tanto que la tragedia, la narración de un acontecimiento, llega a replicar y a cuestionar no solamente el orden de la ciudad, sino también aquel orden discreto más personal donde nada de sorprendente, de inesperado y de maravilloso puede suceder. En palabras de Arendt:

Los acontecimientos, por definición, son hechos que interrumpen el proceso rutinario y los procedimientos rutinarios; sólo en un mundo en el que nada de importancia sucediera, podrían llegar a ser ciertas las previsiones de los futurólogos. Las previsiones del futuro no son nada más que proyecciones de procesos y procedimientos automáticos presentes que sería probable que sucedieran si los hombres no actuaran y si no ocurriera nada inesperado; cada acción, para bien y para mal, y cada accidente necesariamente destruyen toda la trama en cuyo marco se mueve la predicción y donde encuentra su prueba [Arendt, 2015b: 84].

En los asuntos humanos no hay nada de incisivo como el acontecimiento de la muerte para la interrupción y la ruptura de “los procesos rutinarios y los procedimientos rutinarios” (Arendt, 2006b: 15). Delante de la aterradora circunstancia de la muerte, todo un mundo hecho fragmento encuentra su propio lugar. Entonces, la vida adquiere un nuevo orden, cada cuestión socio-político-humana encuentra un nuevo sentido. Por ejemplo, aquella situación que había quedado sin sustancia vuelve a ocupar su propio lugar. Incluso las sombras de la relación que habían dejado de percibirse empiezan a

y les recuerda de sus partes abandonadas, de sus restos desechados, de aquel Divino *lacerador* que llevan olvidado dentro. Por ellos, la tragedia es tragedia.

⁷³ Para todos los mortales pocas cosas en el mundo son más aterradoras que el escándalo, cuyo significado profundo sigue siendo la vieja *pedra de tropiezo* que, de repente, inesperadamente, aparece en tu vida, interrumpe tu rutinario camino, causando tu caída. Es una piedra que nos obliga a pararnos y nos retiene a sentir y pensar y reflexionar en el momento, acontecimiento, de la caída.

moverse, a deslumbrarse y a ocupar su propio y justo lugar en las cuestiones de los asuntos humanos. Y eso sólo por estar delante de una escena de muerte (Hegel, 2013).

En la práctica, los dolores y las alegrías que conforman la vida de los hijos de los hombres se tiñen de una nueva luz, dado que la vía de la verdad trágica concibe las tantas muertes que se esconden en la oscuridad del corazón humano, mostrándolas así como se presentan en la dolorosa experiencia de la derrota humana, pero transformadas para la presentación al público en el aspecto adecuado de verdad, *alétheia* (ἀλήθεια). El propósito de esta puesta en escena es, por ello, llevar a la luz toda la fragilidad y la precariedad de la condición humana, también la del héroe, de quien parece solo vencer. De manera que, al límite de la muerte, frente al cual nos pone perennemente la tragedia griega, se dispone, paradójicamente, en un nuevo respiro de ímpetu a la vida buena y bella, de importancia y de sentido, la grandeza de la vida para la cual vale la pena luchar y vivir en este mundo (Arendt, 2006b y 2009a [1958]); Hegel, 2013; Weil, 2014 y 2016).

Pero, por esta misma razón, para la presencia plena, *ex toto*, de la verdad trágica no basta sólo haber concebido y revelado la vía del dolor de una escena iluminada en *alétheia* (ἀλήθεια) si esa no realizara el íntimo y personal encuentro con las existencias humanas y, por ende, entre las existencias humanas y con aquella nuestra personal. Es decir, si no encontrara cada vida de los hijos de los hombres. Si la vía de la verdad trágica no llega a tocar, relacionarse y reunirse con los meandros de los corazones humanos, a estar con ellos, en contacto con ellos y generarlos, se convierte irremediamente en una cualquiera, banal verdad muerta. Y también, inevitablemente, la misma vía del dolor pierde su sentido.

Así, llegó el momento de afrontar al segundo movimiento de ese proceso que es relativo al generar la verdad trágica de las vidas y para las vidas. Puesto que nada ganaríamos si no pudiéramos reconocer, en la vía de la verdad trágica, la línea curva maestra que necesariamente se debe atravesar con la compañía de nuestros seres símiles, intentar muchas veces, errar, porque en ella tampoco es posible no cometer errores, si queremos recurrir nuestro interno de tragedias, a cada uno la suya, nuestras historias, personales, de “humanidad en tiempos de oscuridad” (Arendt, 2017c).

Sucede que no es para nada cierto que la verdad trágica se consuma toda de un bocado. Si bien la luz de la verdad *alétheia* (ἀλήθεια) es grande y puede abarcar y concebir lo grande, es incapaz de pasar por todas las partes desmesuradas de la verdad trágica.

Puesto que ésta “no puede asumir una apariencia en absoluto” (Arendt, 2009a [1958]: 60) —de hecho, ama esconderse—, no dice toda la verdad de los asuntos humanos del mundo que sería embustero e imposible de decir, adamas que una perversión. De manera que como espectadores, *theatai* (θεάται), oyentes y videntes, estamos frente a la escena que canta del héroe una noche espantosa y, en el otro lado, en las afueras de la escena y más allá de ella, está, como su parte vital inalienable: lo obscuro del mundo. Ése se mueve en torno, afuera y dentro de nosotros, pero no lo vemos. Este obscuro, debido a que es despiadado y desmesurado, intensamente más doloroso, no tolera la luz brillante de *alétheia* (ἀλήθεια), bajo la cual se extinguiría. De hecho, ahí, en este punto, se hallan como suspensas todas las vidas, la verdad trágica de las vidas del mundo interhumano que piden ser generadas, es más, reclaman nacer.

Por esto, la acción musical tiene una capacidad activa y silenciosa, da la mano a los hijos de los hombres, y los conduce y los acompaña gentil, para que su viaje los lleve más lejano, más allá de *alétheia* (ἀλήθεια), al punto más profundo en donde se considera y se integra, de cada uno de ellos, el propio abrumador obscuro hecho de sombras, de *maschere nude* (Pirandello, 1951), de vidas desnudas, íntimas y repugnantes. Es decir: la verdad trágica *amen* (ἀμήν), que, como el claror más terrible, despiadado y delicado yace desmesurada *deinós* (δεινός) en el abismo oscuro de un corazón que espera reconciliación y libertad. Poder contar, por un lado, con un corazón reconciliado con las cosas horribles del pasado que no podemos deshacer, y por el otro, con un corazón libre de comenzar e introducir, con la acción, algo nuevo en el mundo, hacen de la reconciliación y de la libertad cuestiones políticamente relevantes que pertenecen al ámbito político y de los asuntos humanos. A tal propósito, es aún más importante recordar lo que dice Arendt: “el espacio interior en el que el yo se protege del mundo no se debe confundir con el corazón o la mente, que existen y funcionan, ambos, sólo en interrelación con el mundo” (Arendt, 1996: 159).

De modo que, realmente, todo sería vano si las palabras y los actos de la tragedia griega no cantaran, *gerisastai* (γηρύσασθαι) (*Teogonía*, v. 28), también, y más bien, de nuestras sombras de dolor, de nuestras caídas, de qué cosa y de quién nos ha roto el corazón reduciéndolo a escombros, si no nacieran en la intimidad más profunda de este corazón humano en cuya oscuridad vive el Divino, *Daímon*. Éste, huyendo de una tierra inánime, había encontrado un refugio incierto justo ahí, en el secreto del corazón herido

de un hombre, en la carne dolida de los mortales. Y está amparado entre tinieblas, en medio de los silencios de los abandonados, de deseos y emociones abortadas, de fragilidades atormentadas, de males crueles, de amor roto, de muertes irredimibles, entre heridas y melancólicas sonrisas que el mortal no ha podido o, no ha sido capaz de aceptar, de cuidar amorosamente. Más bien ha terminado rechazándolas, apartándose de éstas y desterrándolas al rincón de su corazón olvidado, ciertamente no para conservarlas como se atesora una perla preciosa, sino para encadenarlas como cada uno encadena el propio Prometeo, pensando que la lejana oscuridad del corazón no fuese el mundo⁷⁴. El propio Divino dolor, *lacerador*, tormento, tratado como una insignificancia (Agamben, 2012).

Así que, la grandeza de *alétheia* (ἀλήθεια) cede paso a la desmesura de *amen* (ἀμήν). De esa verdad aterradora, *amen* (ἀμήν), los hijos de los hombres no guardan memoria debido a que no han sido capaces o, mejor dicho, sólo no han podido transformar su propia experiencia de laceración porque estaban solos, sin la compañía de sus símiles en el campo de batalla, sin haber podido contar con el apoyo de la compañía, de personas amigas, sin ser entre sus iguales (*inter homines esse*). De modo que, “sin amigos, solos, llegan a la muerte ya sin vida” (*Las coéforas*, vv. 296-297). Pero, mientras dura el canto de tragedia que hunde en los silencios de la muerte, los hunde en los silencios de la muerte, no separándolos de la presencia de la compañía, ellos se sienten no solamente fatigados en los cuerpos por la vista de *alétheia* (ἀλήθεια), sienten como si la fatiga se hubiese impregnado de un estremecimiento de tristeza y desconcierto que tuviese otra razón, otra región, otro germen de vida trágica más antigua, más profunda, más secreta. Pues, en el fondo de la vía *ecce vita*, he aquí la verdad trágica de las vidas tan humanas, al mismo tiempo tan divinas también, que no dejan de latir en la oscuridad obscena de los corazones que las esconden y las conservan.

Ilumina veladamente esta terrible, y desmesurada y potente, fragilidad de la vida del mundo sólo el rayo de luz más leve, delicado y rasante de la verdad *amen* (ἀμήν). Esa delicadeza de claror tan tenue, *ἀμήν*, nos habita dentro como una perla preciosa, como un tesoro, como una enfermedad, como un naufragio, como una herida, como un resto desechado de nosotros, como un recuerdo lejano que sucede en nuestro abismo, más arriba de las palabras y de los actos. Más arriba de una verosímil realidad enmascarada,

⁷⁴ El carácter obsceno del mundo es también parte integrante del mundo, ya que nos habla de las cosas más desmesuradas que ocurren en el mundo de los hombres (*Antígona*, vv. 332-333).

juzgada sólo por lo que se ve, por lo que se muestra, cuando, en vez “la realidad tiene la desconcertante costumbre de enfrentarnos con lo inesperado, con aquello para lo que no estamos preparados” (Arendt, 2015b: 14).

Por ello, *amen* (ἀμήν), que está atada a los corazones heridos y vive en lo interno de los hombres, entre las tinieblas de estos corazones, tiene la premura de no apagar su tímida llama de claror dentro de nosotros, que se reenciende cada vez que un encuentro verdadero sucede entre los hijos de los hombres. Es éste el solo rayo de luz inagotable que, penetrándose delicadamente entre las grietas oscuras de un corazón herido, se posa ingenuamente sobre su dolor y demora amorosa dentro de éste, entregándose con suavidad como si consignara su caricia, su calor, su gota de resplandor, de humanidad, de verdad.

Esta pequeña y frágil verdad *amen* (ἀμήν) del corazón, de la cual, inesperadamente, te sientes tocar dentro con tanta conmovedora ternura y que logra ponerte sus manos por todas tus partes, sin dejarte solo, te anima a encaminar de nuevo la verdad trágica de tu vida hecha fragmentos. Como si estuviesen caminando por una vía de cristales rotos o, de ruinas, trazadas bajo el mar, los hijos de los hombres vuelven a ver hacia atrás. Hacia aquel desmesurado *deinós* (δεινός) que ha ocurrido en sus vidas. Se voltean a sus historias pasadas, en las cuales cosas despiadadas han sucedido, cosas que no pueden deshacer, para reconstruir de éstas un sentido nuevo, cambiado, procesado, porque ha sido cambiado por el presente de relaciones humanas, o sea, por el presente de la misma vida, con la confrontación de una nueva situación en acto. De un nuevo encuentro, ligamen, *lógos* (λόγος), en acto.

Lo que quiero decir es que surge para los seres humanos la posibilidad, concreta y verdadera, de reencontrar una vía capaz de conducirlos a sus corazones heridos y reinscribirse en éste. Que sólo podemos ver hacia atrás desde el presente de nuestras heridas, ya que en la verdad trágica “la tiniebla es contrapartida de la luz, y el canto de muerte es canto de vida” (*Las coéforas*, vv. 320-322). Entonces, tú dejas que *amen* (ἀμήν) recoja tus fragmentos de dolor, atesore tus partes doblegadas y vencidas, te cante, te recuerde y, en fin, te desnude y (de)vele en el sopor de la noche, en la cual podemos ver y no ver, o ver entre sombras nuestra tragedia con el socorro de la imaginación y el sostén que suele generarse de estar en compañía. Incluso verla en plena oscuridad, como veía bien el ciego Tiresias la tragedia del rey Edipo antes que esa misma se cumpliera por

completo (*Edipo rey*, vv. 410-420). Como ven bien los poetas ciegos, “‘ver’ con los ojos de la mente, esto es, de ver el todo que confiere sentido a las cosas particulares” (Arendt, 2003b: 127). Las tragedias de nuestras vidas, *Ἀμήν* puede solamente desnudarlas (de)veladamente, no las humilla, porque su tenue luz es incapaz de mostrar, violentamente y abiertamente, aquel desmesurado dolor, despiadado y terrible que anida en la oscuridad de cada corazón humano. No puede suceder que la experiencia insoportable del dolor y de la muerte que nos hace impresentable ante el espacio público se revele en éste. La verdad trágica de las vidas *amen* (*ἀμήν*) está atada afuera de la escena, en lo obscuro, por su consistencia específica de desmesura que, de ningún modo, es dado a la mirada humana contener, como en vez había hecho por lo grande de la verdad *alétheia* (ἀλήθεια). Sólo el corazón humano⁷⁵ tiene la capacidad de sostener la desmesura, *deinós* (δεινός), de aquellas acciones humanas maravillosas y terribles a la vez. Para ello la tenue luz de *amen* (*ἀμήν*) nunca ha roto el velo que cubre las heridas de los hijos de los hombres. Pero tiene la extraordinaria capacidad de hacértela advertir en transparencia susurrada. Y tú la oyes/sientes y ves, por primera vez realmente ves, no en un sentido convencional. Oyes/sientes y ves tu tragedia cerca, muy cerca de ti, como nunca había sucedido.

Por este motivo, comenzamos a retroceder hacia lo que había sido tan difícil de soportar, las penas, las muertes, las heridas, hasta nuestros sentimientos arrancados. Y si habíamos volteado las espaldas a nuestros dolores, éstos, por el contrario, no han podido dejar de mirarnos. Es así que con un poco de sospechas, pero con fe, se comienza a creer en esta pequeña y frágil verdad, *amen* (*ἀμήν*), de un corazón herido. Y casi sin haberlo realmente querido pero sí deseado, llega el momento, justo y oportuno, en que los hijos de los hombres, como una curva tensa, tienden y se conceden al encuentro de sus mismos dolores, a integrar sus partes abandonadas y a hacer *Alma* con ellos. Dándose cuenta del carácter sapiencial del dolor (sufrir/padecer), *páthei máthos* (πάθει μάθος), que han probado, ya que, como canta la tragedia, “sólo quien sufre, comprende” (*Agamemnon*, v. 178), permiten a sus heridas profundas de aparecer (de)veladas en la verdad trágica, *amen* (*ἀμήν*). En estas heridas, que tienen como marca especial en sus corazones, reconocen los

⁷⁵ Cada corazón es diverso y cada corazón conoce, o debería saber, la justa medida, *katà métron* (κατὰ μέτρον), de lo que se le hace posible sostener, del dolor que se le hace posible soportar. Por esta razón, todos los actos de matar, que traen consigo violencia, en la tragedia griega suceden fuera de la escena, en lo obscuro. Este desmesurado de tragedia se debe ver únicamente imaginado, pero su sonido sí oír y sentir.

fragmentos de perla preciosa tan improbable de encontrar. La perla es la enfermedad de la concha, una herida que se transforma procesada en perla a medida que hemos atravesado el abismo profundo del mar del pasado y nos hemos reconciliado con éste. En el fondo, cada forma de arte, exactamente igual que un nuevo inicio, es propiamente eso, una herida transformada, un sufrimiento reconciliado (Jaspers: 1960; Arendt, 1984 [1978]; Nietzsche, 2009; Estrada, 2003b; Hegel, 2013).

La tragedia canta la fragilidad y la precariedad de todas las vidas que nacen e irredimiblemente desfloran en el mundo, como cualquier existencia en el mundo, dejando su herida, invocando que “ninguno de nosotros puede pasar una vida de dolor sin portar de ella el signo: ni apenas ha terminado una pena que otra empieza” (*Las coéforas*, vv. 1018-1020). Por ello, expande la vida lo más que puedas cuando estés en la alegría, y cuando llegue el tiempo del dolor, que sepas soportarlo.

Entonces, una vez más es estar en proximidad de las muertes, no sólo las de nuestros iguales y que hemos causado a nuestros iguales, sino también acercarse a las propias muertes que nos habitan dentro, a las muertes donde nos han puesto los demás, no ignorar la propia herida y el dolor probado que puede revelar la otra facha, aquella sin máscara, no sólo de las personas, de nosotros mismos, sino también de las relaciones humanas y de las situaciones vividas, que comienzan a tener nuevos significados. Sobre todo, aquellas que atormentan nuestras almas y que nos enjaulan, impidiéndonos volar y volver a nacer, porque se han apoderado tanto de nosotros, afuera y adentro, alejándonos de la alegría mundana.

Que “de todos los niveladores, la muerte parece ser el más potente, al menos en las escasas y extraordinarias situaciones en las que se le permite desempeñar un papel político” (Arendt, 2006b: 91) lo sabía bien Hannah Arendt⁷⁶.

La muerte, es quizá la experiencia más anti-política que pueda existir. Significa que desaparecemos del mundo de las apariencias y que dejaremos la compañía de nuestros

⁷⁶ Por como lo veo, y lo veo como un hecho evidente, el pensamiento de Hannah Arendt es profundamente trágico, es decir, proveniente de la tragedia griega, y con ésta está fuertemente relacionado. Así, estrecho es este vínculo con el mundo trágico y prefilosófico de la *polis* griega, que entenderíamos con más finura las distinciones de las cuestiones propuestas por la autora si sólo nos interesáramos en comprender la tragedia griega. Quizá ésta es la razón que la animaba a pensarse más como teórica política que como filósofa. Teniendo claramente presente que los teóricos políticos son, por propia definición, los trágicos, los que ven tragedias, los espectadores de tragedias, Arendt toma del teatro griego clásico la matriz de su teoría política, y desde ésta y en relación con ésta, teje sus distinciones, sus conceptos, sus categorías para comprender el mundo sociopolítico.

semejantes, que son la condición de toda la política. [...] Pero, en enfrentamiento colectivo y en acción, la muerte troca su talante; nada parece más capaz de intensificar nuestra vitalidad como su proximidad [Arendt, 2006b: 91-92].

Sólo por estar tan acercados a la muerte, respirarle cerca, oírla, sentirla y tocarla, nos agarramos fuerte de la mano de la vida sin ningún remordimiento, ni arrepentimiento, sin resentimiento, como si todavía esa vida estuviese toda por escribir, toda por ver y por oír/sentir. Es como si tuviésemos, todavía, la vida toda por intentar, todavía, toda por encontrar, toda por gozar. Por el desmesurado dolor, *deinós* (*δεινός*), de nuestra verdad trágica, reencontramos un desmesurado amor por el vivir la vida, por este nuestro mundo que perfuma de bueno, y por las cosas tan bellas y tan maravillosas que existen en este nuestro mundo. Tan así que, no obstante la fatiga del vivir, deseamos que las vidas, y nuestra propia vida, trágicas vidas, retornen a confiar en nosotros, no nos abandonen y vuelvan a florecer como nuevas en este mundo que compartimos. No obstante que el mundo nos haya hecho sufrir.

18. *CURVA MINORE*⁷⁷

ARRANCAR LA VERDAD TRÁGICA del vientre, terreno, del teatro griego significaría hacerla morir, porque éste es el organismo dentro el cual crecemos entre la compañía de nuestros iguales. Aquí estamos preparados, juntos, a vacilar, a integrar partes, a empezar guerras, a ser campos de batalla, a ser llamados “paz en la piedad”, a morir para vivir, a ser capaces de mirar la fragilidad de los asuntos humanos. Lo que aquí, también, seguimos aprendiendo es a reconciliarnos con lo despiadado del mundo o con lo que no podemos cambiar de nuestra historia pasada, a echar raíces, a arriesgar de nuevo la serenidad alcanzada, a perder las seguridades de nuestras vidas muertas dentro, y volvernos a enamorar de la verdadera vida siempre naciente, cantarla de nuevo, con nuestras voces, aunque si un segundo después el poder de la vida misma las haya ya transformado, las haya ya cambiado, y reducido a un hilo de voz para podernos insertar en el mundo con

⁷⁷ En memoria de Lelio Giannetto, que con su *Contrabbasso parlante* y sus tantas, maravillosas *monellerie*, supo trazar aquella *curva minore* que, en la tierra de los vivientes, nos ha unido a Dios [<https://www.youtube.com/watch?v=IY5PFOerMNA>], consultado en diciembre de 2020.

ella, con nuestra voz, con nuestra acción, con un poder nuevo por completo (Arendt: 1996 y 2009a [1958]).

Así, creo que podemos llamar verdad trágica a lo que emerge de la especial luz nutrida de sombras. Como cada tipo de luz, tampoco ésta puede aparecer perceptible a nuestros órganos sensibles, salvo por lo que ilumina su presencia. De modo que la luz nutrida de sombras de la verdad trágica aparece como una línea curva que, esculpida y grabada en los corazones de los hijos de los hombres, está siempre tensa para reconducirlos al *Dáimon* que les vive dentro, reunirlos al corazón de Dios. Por tanto, buscarla, remontarla, reencontrarla, y reinscribirse en este camino trazado, en esta *curva minore* —menor porque es aquella que sólo una minoría se arriesga a construir y compartir, a probar y compartir mil veces—, significa estar en el proceso de la verdad trágica que nos hace libres de formar parte de la vida política, decidirse por el *Amor mundi* y con alegría y gusto ser parte de éste.

Para concluir, podemos pensar que la verdad trágica es propia, como nuestras plantas más delicadas, difíciles de tratar. Pero, aun así, deseamos que vuelvan todavía a florecer en el mundo. Que nos hagan, todavía, felices con sus flores. Entonces, aquellos que buscan e intentan trazar la propia *curva minore* de luz nutrida de sombras saben que tanto la alegría cuanto el dolor, en partes iguales, las distinguirán. Este signo de contradicción de la verdad trágica podemos atravesarlo sólo en compañía y a la manera enseñada por los niños que caminan sin miedo en la vida del mundo y entran sin miedo en la vida del mundo, cayéndose y levantándose, llorando y riendo, sin perder nunca la fe en sus símiles, en este nuestro mundo, como si todo estuviese, todavía, por hacer. Como si todo un mundo estuviese, juntos, todavía por construir.

... *Vola, vola tu, dov' io vorrei volare verso un mondo dove è ancora tutto da fare e dove è ancora tutto, o quasi tutto... Vola, vola tu, dov' io vorrei volare verso un mondo dove è ancora tutto da fare e dove è ancora tutto, o quasi tutto, da sbagliare...*

Francesco Guccini



V. LA ESTÉTICA SOCIAL Y EL DON DE UN CORAZÓN COMPRENSIVO

*Corazón, corazón por irremediables dolores turbado,
¡álzate! Combate contra quien te trata mal oponiéndoles
el pecho, colocado firmemente a lado de las moradas de
enemigos. Y si vences, no gloriarte demasiado, y si
vencido, no te desplomes a luto en casa. Alégrate para las
alegrías y para los males gime sin excesos: comprende que
éste es el solo ritmo de la condición humana⁷⁸.*

Arquíloco

*Si las voces del canto callan acerca del hombre vencido,
entonces déjame dar testimonio de Héctor.*

Friedrich Schiller

⁷⁸ θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,/ ἄνα δέ, δυσμενέων δ' ἀλέξεν προσβαλὼν ἐναντίον/
στέρνον, ἐν δοκοῖσιν/ ἐχθρῶν πλησίον κατασταθείς/ ἀσφαλέως· καὶ μήτε νικῶν ἀμφοδὴν ἀγάλλειο/ μηδὲ
νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσὼν ὀδύρεο./ ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα/ μὴ λίην· γίνωσκε δ'
οἷος ῥυσμός ἀνθρώπους ἔχει.

19. EL DESEO DE UN NIÑO Y LA MÁS ELEMENTAL ESTÉTICA SOCIAL

BENIAMINO TORNABA al Teatro Griego de Siracusa para asistir a la tragedia griega. En el andar, su paso se hacía siempre más seguro, como si estuviera cierto de encontrarse con algo, o con alguien, que estuvo esperando volver a sentir, oír y ver, después de una larga ausencia. Sentía él, por dentro, muchos sentimientos contrastantes, calor y frío al mismo tiempo, sin explicarse exactamente por qué. Sí, se sentía feliz y se le notaba, pero también estaba agitado, tenso. Durante su infancia, con la escuela, había ido muchas veces de visita a ese teatro de piedra, pero nunca había ido a la tragedia. Desde entonces, deseaba tanto ansiosamente ver una. Este deseo lo había acompañado también durante la época universitaria, cuando era un estudiante de Filosofía. No obstante, nunca había podido corresponder a lo que le pedía su corazón de niño y, poco a poco y lentamente, Beniamino había dejado abatir la chispa de deseo que a su infancia le hizo brillar los ojos de “curiosidad y ganas de comprender”. Así, había dicho en una conversación previa al día de la tragedia, cuando estábamos solos, él y yo (Conversación con Beniamino, junio de 2018).

También, con suspiros, me había hablado de su familia. Una familia humilde. La condición económica en la cual Beniamino vivió su infancia había sido reducida y llena de sufrimiento, porque su padre, para poder salir de esta situación de falta de futuro, tuvo que irse y trabajar mucho. Trabajar lejos de su hogar y de sus seres queridos. Prácticamente todos los componentes de esta familia tuvieron que vivir privados durante casi todo el año de partes afectivas importantes, y Beniamino, su hermano y su hermana, crecer con la madre en el pueblo, esperando que el padre volviese para las fiestas. Él es el menor de tres hijos, el más sensible y creativo, el más sabio y el único en haber querido estudiar en la universidad. Así, el hecho de haber elegido inscribirse en la Facultad de Filosofía tenía un peso importante para él. Beniamino tenía todas las buenas intenciones de sacar a sí mismo y a toda su familia de aquella existencia de precariedad vivida. La precariedad económica que, consecuentemente, había significado vivir también otras precariedades, por ejemplo, la relacional, la afectiva, la social. Por ello Beniamino se había dedicado horas y horas, sin pausas, a estudiar.

A decir verdad, se daba perfectamente cuenta de la carga económica que sus estudios implicaban para su familia. Obtuvo una pequeña beca que en parte lo ayudó, pero fue su familia la que pagó todo, con muchos esfuerzos. De todo eso, él se sentía

responsable. Así, cuando terminó, con excelencia, la maestría en Epistemología, también allí la vida adusta y áspera lo había ganado. Tuvo que sacrificar lo que de verdad en su íntimo deseaba y probaba o, más bien, renunciar a cuestionárselo, renunciar a descubrir lo que le hubiera gustado intentar hacer y ser en su vida, y se casó de inmediato con un puesto prestigioso que le habían ofrecido. Era su imperdible ocasión de ganar dinero y salvar a todos de aquel sufrimiento padecido. Para Beniamino no era, y no es, importante el dinero en sí. Para él no tener dinero había significado no haber podido crecer con su padre al lado y sufrir, ver a toda una familia sufrir. Entonces, lo único que le importaba era demostrar que podía superar todo aquel dolor y poder aspirar a una vida concretamente mejor, sin escaseces. Legitimarse y legitimar su familia dando un salto social. De modo que, decidido a encargarse de su familia, empezó a trabajar, exitosamente, como dirigente de una estructura de salud.

Por tanto, eso explicaba por qué Beniamino estaba tan ansioso de volver al teatro. Llevaba consigo tanto sentimiento y la chispa de deseo de aquel niño avisado que había puesto su alegría y mucha ilusión en lo de ver una tragedia griega. “¡Vamos, vamos!”, ahora, nos decía a Mauro y a mí, que lo acompañábamos. Comprendía que, de esa manera, el adulto Beniamino, por un lado, quería probar haber accedido a un mundo social distinguido, alto y culto, aquella parte de sociedad que va a las representaciones clásicas más para presumirlas y haber un retorno de prestigio que por real interés, y por otro lado, sabía expresarnos la nostalgia por su deseo de niño. Sin sombra de duda, también se sentía extraordinariamente contento y orgulloso porque iba por primera vez a ver una tragedia griega acompañado por la amistad de Mauro, una persona que él estimaba, pero también por la cual probaba una cierta envidia, ya que encarnaba la hilaridad creativa y sin preocupaciones de la niñez que él (Beniamino) no tuvo o temprano abandonó. Mauro es un artista, un hombre creativo que trata, no sin cansancio, de vivir sus intereses y pasiones sin enrudecerse en éstas, que conoce bien el teatro y que de teatro se ocupa, mientras que Beniamino había hecho a un lado su parte creativa y sensible, partes importantes, para responder a otras cuestiones que consideraba urgentes. Sin embargo, Beniamino había llegado primero ante la entrada y se detuvo mirando la inmensa hoja de la tragedia que iban a actuar. Era *Heracles* de Eurípides (versión de 2018)⁷⁹.

⁷⁹ De esta misma versión teatral de *Heracles*, con la dirección de Emma Dante (versión de 2018), fue realizada una adaptación audiovisual, transmitida en el canal RAI Cultura (servicio de televisión pública italiana) el año siguiente. Eso fue pensado para extender a un público más amplio la oportunidad de ver la

La tragedia de *Heracles* cuenta de la historia de un semidiós, hijo de la mortal Alcmena y del dios Zeus. Es la historia de un héroe, de un esposo y de un padre que, después un largo tiempo de ausencia empeñado en realizar grandes y maravillosas gestas en el mundo, retorna victorioso a su Tebas, a su casa, a su familia, sólo que su Tebas, su casa y su familia ya no son como los había dejado. Heracles no reconoce más las personas y el lugar donde ahora está. Y, allí, precisamente allí, entre los cuartos y los jardines de un hogar aparentemente cálido y seguro, el héroe Heracles vivirá el momento más atroz y doloroso, aquel de su humana caída (*Heracles*, 2018).

Cuando nosotros, espectadores, entramos en este espacio pensamos ingenuamente que iremos a oír y ver la tragedia de Heracles, de Edipo rey, de Andrómaca, de las troyanas, de Agamenón, de Medea, de Elena, y que eso no nos incumbe, que el logro de su *mimesis* (μίμησις)⁸⁰ no nos corresponde, no nos toca (Aristóteles, 1998). Nos sucede que estamos sentados en la parte opuesta a la escena, entre el público, con la ilusión de estar apartados, afuera de todo eso, a salvo de todo eso, incluso de poder controlar todo eso, de conocer perfectamente la trama de la tragedia, y que, por tanto, ésta se dará en la repetitividad, en la producibilidad y en la predictibilidad de un guion “sin sorpresas”⁸¹. En vez, allí, en un asiento “hogar” aparentemente cálido y seguro, si somos buenos *theatai* (θεάται), espectadores (teóricos) oyentes y videntes, ese canto trágico hará temblar toda las milenarias y mentirosas certezas, las fáciles hábitos, la ruin anestesia que han devastado la libertad y la felicidad en el terreno de nuestras vidas, para mostrarnos la caída, y entregar a nuestras muertes, a estas tantas muertes que nos habitan, una gota de respiro, de sentimiento, de estupor, de resplandor, de trágica verdad, de frágil humanidad (Arendt, 2009a [1958]; Barba, 2000; Grotowski, 2017; Hegel, 2013).

Pocas veces prestamos atención al momento inicial cuando entramos en este lugar, mientras que es desde este primer movimiento que el teatro griego nos recoge, recoge todo de nosotros, incluso nuestros silencios, para llevarlos al centro de su corazón, la orquesta, y allí darles voz (Chambers, 2007 y 2012). Precisamente, “la narración adquiere

tragedia griega, ya que no todos pueden viajar a Siracusa y ver las representaciones clásicas en vivo. Actualmente es posible ver esta adaptación en el canal de Raiplay. Los interesados pueden ingresar en la liga: [\[https://www.raisplay.it/video/2018/06/TEATRO---ERACLE-aaaaea63-8c10-4bdb-ad67-cbd9651a6bfa.html\]](https://www.raisplay.it/video/2018/06/TEATRO---ERACLE-aaaaea63-8c10-4bdb-ad67-cbd9651a6bfa.html).

⁸⁰ Término que no significa imitación, sino representación.

⁸¹ Cuántas veces hemos dicho: este libro, esta novela, esta historia, esta canción ya la sé, ya la he escuchado, ya lo he leído, estas obras ya las conozco. Este autor, esta autora, su pensamiento ya lo conozco. En cambio, en cada relectura se nos revela algo siempre nuevo.

un mayor significado existencial en la medida en que ilumina nuestras vidas, devela significativamente el mundo tal y como es, y porque es capaz de fundar relaciones entre los hombres consolidando el espacio de aparición” (Estrada, 2003b: 218).

Entonces nosotros, junto a Beniamino, flanqueamos rápidamente los contornos del teatro, ya que, por la multitud de personas, nos habíamos propuesto ocupar, cuanto antes, nuestros lugares en los escalones y esperar que empezara el espectáculo. Beniamino no decía nada, sin embargo, parecía sostener un largo y silencioso coloquio con el entorno que, desde su asiento, alcanzaba a oír, ver y sentir. Parecía estar rodeado de una soledad hospitalaria que lo capturaba y otorgaba a su cuerpo, a sus sentidos, más finura y sensibilidad en vista de la tragedia que estaba esperando. No estuvo distraído ni por la presencia cercana de personas ilustres en el contexto cultural y político italiano⁸², como si eso no tuviese la menor importancia para él. Cuando, de repente, se encendió de una rara expresión. Beniamino se quedó oyendo y observando la llegada de una niña que con su padre se sentó justo atrás de nosotros. Recuerdo perfectamente cuánta alegría trajo consigo la niña, sólo con su presencia. Se llamaba Chiara y tenía seis años. Mientras esperábamos, vi que Beniamino y Chiara se sonreían como si estuviesen a punto de compartir una manera de oír, una manera de mirar, una manera muy particular de desear y sentir, la de la **sensibilidad cruel e inocente** que es dada únicamente a los niños⁸³ (Diario de campo *Sicilia-Grecia 2018*). Me refiero al oído, la mirada, el sentir, la sensibilidad, más elemental, de la estética social (Di Giacomo, 2016).

En la investigación que conduzco he adoptado esta expresión: *estética social* para nombrar lo que considero un ejercicio de observación penetrante que, teórica y metodológicamente, me permite escrudiñar, ir más allá de las supuestas evidencias y llevar a la luz la verdad trágica, perturbante, de los fenómenos mundanos (existencial-políticos) estudiados. De hecho, el momento crucial indagado por la estética social, en este trabajo específico, es aquello que relaciona la acción musical y el poder.

Entendida como una *forma mentis*, siempre expuesta y dispuesta a aventurarse, perderse y afrontar la fatigosa búsqueda de las partes obscenas (afuera de la escena) de la

⁸² Entre el público de la tragedia estaban sentados muy cerca de nosotros el director cinematográfico Nanni Moretti y Pietro Grasso, que fue presidente del Senado de Italia de 2013 a 2018.

⁸³ En el pensamiento griego, los niños y también la naturaleza se distinguen por ser los crueles inocentes por excelencia. Ciertamente, niños y naturaleza pueden tener manifestaciones que resultan ser verdaderas catástrofes para el mundo. Sin embargo, ni los niños ni la naturaleza pueden decirse malvados, ya que, siendo completamente indiferentes a las consecuencias de sus manifestaciones, son envés crueles inocentes.

verdad imprevista, temporal, en devenir y contingente de las realidades fenoménicas, la estética social no se traga, ni mucho menos se detiene frente a las generalidades superficiales de quien, desatento, desencantado, anestesiado, sin ninguna chispa de vida en sus ojos asegura que la realidad sea únicamente aquella que se ve, que se muestra. *De facto*, la estética social no deja pegados a la superficie de los acontecimientos del mundo social a quienes tienen el don o, mejor dicho, la condena, de tenerla, constatando que las cosas que suceden son como aparecen y vienen aceptadas, por moda, por comodidad, por facilidad, generalmente por la gran mayoría o por todos, sin ningún cuestionamiento (Arendt, 1997a [1995]; Estrada 2004 y 2019a).

Lo cierto es que la estética social tiene un integral amor por la verdad trágica que la anima con paciencia y perseverancia a desearla, a buscarla, a preguntar por ella, a seguir teniendo fe y creer en ella, “esperando contra toda esperanza” (Rm 4, 18), a viajar siempre en dirección obstinada y contraria para ella, a desobedecer a las leyes de la manada para reunir aquellas partes importantes de ella, cuales la heterogeneidad, la fragilidad, la vulnerabilidad, el abatimiento, la debilidad, la pobreza, el abandono, la humillación, lo impredecible y lo contingente, la herida, la indigencia, la precariedad, la impotencia, todos, fragmentos de verdad trágica, partes que han sido arrojadas a un lado, afuera de la escena, que han sido ignoradas, primero por simplificar la tarea, ya que la verdad trágica —hemos visto— es dolorosa, es complicada, es también difícil de comprender, de aceptar; es de “resultado ‘temporal’” (Estrada, 2003b: 235) y ardua de encontrar; y después, ha sido brutalmente sacrificada en el nombre de una mentira coherente, segura, autorreferencial, cómoda, homogénea, homologada, predecible, fija, unitaria, cínica, dura, incuestionable e indiscutible. Es decir, una mentira sobre los hechos socio-político-humanos donde nada de sorprendente e inesperado, con espontaneidad, puede suceder (Arendt, 2010, 2015b y 2017c; Estrada, 2004 y 2019a). Una cuestión bien consciente para Arendt, que afirmó:

las mentiras resultan a veces mucho más plausibles, mucho más atractivas a la razón, que la realidad, dado que el que miente tiene la gran ventaja de conocer de antemano lo que su audiencia desea o espera oír. Ha preparado su relato para el consumo público con el cuidado de hacerlo verosímil mientras que la realidad tiene la desconcertante costumbre de enfrentarnos con lo inesperado, con aquello para lo que no estamos preparados [Arendt, 2015b: 14].

Por ello hice un paralelo entre la estética social y la sensibilidad cruel e inocente de los niños, que escuchan, ven y sienten todo el vivir del mundo, todos, cada cuestión, cada uno y mucho... mucho más de eso. Una característica propia de los niños es la de que siempre sienten concretamente con más intensidad. Ahora, dije *sienten* y dije bien, porque para hacer espacio a esta concepción de estética social que propongo es necesario antes afirmar que no sería posible sin su verdadera materia prima: la sensibilidad o estética, *aísthesis* (*αἴσθησις*), del cuerpo. Por supuesto, un cuerpo completo de todas sus capacidades: de oler, oír, tocar, gustar, ver, saborear, sentir, desear, y también la mental, que tanto, pero tanto, fácilmente estamos tentados de no considerar y excluir del cuerpo. Mientras que poder imaginar, reconocer, distinguir y comprender son, todas, capacidades de la actividad del “juicio reflexionante”. De acuerdo con Arendt, éstas reentran en las facultades “que tratan siempre con lo particular y, en este sentido, se encuentran más cerca del mundo de las apariencias”, tal es el cuerpo (Arendt, 2003b: 15, 1984 [1978]; Estrada, 2003b). Por ello el “juicio reflexionante fomenta nuestra sensibilidad por la diferencia mundana de lo político e histórico, procediendo metódicamente a través de distinciones y comparaciones” (Estrada, 2003b: 222).

Ya lo he dicho, pero vuelvo a repetirlo, *aísthesis* (*αἴσθησις*) es la inteligencia del cuerpo que siente, vibra y resuena junto con otros cuerpos inteligentes que sienten, vibran y resuenan⁸⁴. Inteligencias sabias y sapienciales, comprensivas y cognoscitivas. Y nadie más que los niños conservan el deseo, don y condena, de sentir en sus cuerpos la existencia completa del mundo. Son ellos quienes tienen una sensibilidad más grande e intensa que logra comprender, moviéndose con impresionante espontaneidad y libertad, la inmensidad de lo mundano y los detalles de los hechos fácticos, sin eliminar aquellas porciones de verdad dolorosas, obscenas, que no se ajustan y sujetan a la narrativa, dominante e instrumental, fabricada sobre los asuntos humanos. Ellos jamás eliminan la chispa de la vida en aquel mundo que gira por todo su alrededor. La sensibilidad cruel e inocente de los niños que se atreve, con espontaneidad y libertad, a ir donde nadie quiere ir, a oír lo que nadie quiere oír, a ver lo que nadie quiere ver de los demás y, también, de

⁸⁴ En este sentido, la operación de la razón (espíritu/mente) de *de-sensorializar* no contradice, sino que es reconciliable al concepto de *estética* al que apelo. Además, no es meramente humano poder sentir vibrar también el propio cuerpo sólo con la fuerza de la imaginación. Es ésta la que hace presente, una y otra vez, lo ausente. Que hace presente, una e infinitas otras veces, lo obsceno de-sensorializado. Que le da existencia a lo que “no es”. Porque la estética proviene de la necesidad de pensar y re-pensar las cuestiones de los asuntos humanos (Arendt, 1984 [1978]; Estrada, 2003b; Di Giacomo, 2016). En la estética la realidad es siempre verdadera, y la verdad es siempre real.

sí mismo; en pocas palabras, a entrar en la profundidad de las aguas para comprender lo que se esconde atrás de los muros, atrás de los oscuros, atrás de los silencios. Por este motivo, los adultos de los niños sólo podrían aprender a crecer. Porque ellos son capaces, por sus deseos de llorar, de padecer el dolor y romperse el corazón para hacerlo más grande y después volver a sonreír. Ellos son ligeros: si ven un muro, vuelan más alto, si sienten la oscuridad, la iluminan, y si oyen el nudo de un silencio, lo desatan. Son ellos, todo cuerpo deseoso, hambriento y sediento, a tener la propia carne/cuerpo expuesta, en contacto y en resonancia con la carne/cuerpo del mundo (Herder, 1982).

Fue así que, mientras Emel y Beniamino, con los deseos de niños en las manos y las tristezas de flanco, desde diferentes momentos, lugares y direcciones iban en el instante del momento presente del teatro griego, se encontraban con una historia de tragedia. Su atención había sido atraída, estaba como si hubiese sido raptada por el canto trágico, soplado como suave brisa por la acción musical. A esa brisa de respiro delicado está expuesta ahora toda la *phýsis* del teatro griego, alcanzando también a Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* en sus insondables corazones. Por ese motivo, mientras, en el horizonte, un sol moría estrecho en la línea de abismo en la que se unían los cielos abiertos y el mar, tanto si querían como si no, a ellos el canto de pasión se los comía poco a poco, los conmovía poco a poco, los sacudía de manera que, por el amor del mundo, con su carne/cuerpos sensible, expuesta, dispuestaos, en contacto y en resonancia con la vida del mundo hubieran podido afrontar un abismo de tragedia llevados por la senda y el respiro de vida de la verdad trágica. Y, ya he dicho, ese mundo es escenario en el cual suceden hechos dolorosos y traumáticos, como, de igual modo, es espacio común en donde no terminan de cometerse hechos de brutal y vil violencia. El facto consiste en una gran historia de tragedia, que comienza a la hora del atardecer, pero, gradualmente y lentamente, nos cala hasta la noche del abismo, y después hasta una imperdible chispa vital.

Sucede que una vez reunidos allí en el teatro griego venimos inducidos, delicadamente y con conmovedora ternura, a que cada uno de nosotros, desde su lugar haga su parte para que toman vida, cuerpo, carne y respiro las tragedias. Es con nosotros, con nuestra sensibilidad cruel e inocente que se construye un espacio trágico de aparición, un espacio común y compartido, donde las palabras y los actos de una tragedia provienen resurgidas de nuestros sonidos y, todavía más profundo que el sonido, se

hunden en nuestros silencios. Las palabras y los actos que para tener peso, sustancia y credibilidad se acompañan siempre mutuamente, con fe una en la otra, sin traicionarse, sino más bien para sostenerse, no pueden romper su vínculo con el silencio⁸⁵ (Agamben, 2016). “El silencio puede ser sumamente significativo” (Estrada 2003b: 204), tanto que hay palabras y hay actos, a veces hasta es cuestión de pequeños pero poderosos susurros y gestos, que provienen siempre de un poderoso silencio, y que son sólo sonidos e imágenes de un devastador naufragio, un desastroso obscuro, un profundo abismo de indecible tormento que nuestro cuerpo de inteligencia sensible deberá ahondar y comprender para ser vivo, radiante de alegría, vivo de verdad (Weil, 1961; Arendt 1995 y 2009a [1958]; Vernant y Vidal-Naquet, 2002).

20. DENTRO DEL ABISMO DE EMEL: ¿POR QUÉ ME HAS ABANDONADO?

Y FUE EMEL A NO MOVER LA MIRADA de las aguas del mar. Con toda la atención que le latía por dentro, pareció quedarse y hundirse en ellas, porque aquella escena del niño arrancado de los brazos de su madre no terminaba de hacer luz sobre las páginas funestas de su historia pasada. Me dice, con voz profunda y asombrada:

(Emel) ¡Quería comprender a fondo! Como esta agua clara que transparente deja ver todo...

Yo tengo un hijo [Conversación con Emel, mayo de 2019].

En ese momento Emel bajó los lentes de sol que le mantenían el cabello por atrás para cubrirse los ojos azul y verde que se le habían nublado e inundado de llanto al decir: “tengo un hijo”. En ese momento, había entrado en lo hondo de la oscuridad de un pequeño arrancado, niñez que amaba y que, también, la hería.

De ahí surge el hecho que tanto Emel cuanto Beniamino y todas las *Dramatis personae* demuestran de no necesitar cantos de suspiros para su historia. Lo que pretenden es que sea entonado un canto de invocación y de evocación capaz de devolverles el encuentro con un niño, la parte constituyente de ellos, *accorgersi* del resto de ellos que había sido descartado. Como lo estaba haciendo Edipo en su tragedia de niño rechazado y abandonado. Y era esta historia de abandonos ignorados la que compartían,

⁸⁵ Decir *silencio* no equivale a decir *mudez*. Hay palabras mudas, las palabras violentas, seguidas siempre por una conducta muda, conducta sin amor.

vinculándolos, y la que ahora les reclamaba nueva claridad y nueva reconciliación, atención y cura, nuevas caricias que no podían evitar escuchar y sentir y, por consecuencia, comprender. Emel continúa diciendo:

(Emel) [...] Tengo un hijo. Pero él quiere estar lejos de mí, lejos de mi vida. Lejos de mí para de mí protegerse. Con él no hay manera de hablar. Me desprecia. Ni te imaginas cuántos padres hay y he encontrado que vienen maltratados y abandonados por sus hijos. Yo quizá me lo merezco, pero hay padres que no han hecho nada de malo, que han estado siempre con sus hijos, cuidándolos, y vienen igualmente maltratados y abandonados. Mi hijo llegó cuando la historia con mi exmarido estaba ya al final. Al principio seguimos juntos, luego la convivencia se hizo imposible, nos peleábamos continuamente y decidimos que el primero de los dos que encontrara un departamento se iría. ¡Obviamente, lo encontré yo! Viste, en este caso no tenía que haber sido ingeniosa, porque fui yo quien dejó el departamento y dejé a mi hijo, que tenía sólo tres años. Me mudé allí cerca, pero no era lo mismo. Al principio nos veíamos cada día, pero cuando él estaba conmigo el padre daba a entender que no estaba bien. Decía que yo no sabía criarlo, darle los cuidados y las atenciones que necesitaba. Era una situación muy estresante, me sentía incapaz, me sentía incapaz de vivir. Así, antes de cometer lo irreparable, hice un largo viaje. Después, las visitas se redujeron, se redujeron a unas semanas de las vacaciones, y poco a poco nos alejamos. Sólo no quería que mi hijo estuviese tirado por dos lados, no quería que estuviese dividido entre dos personas que se hacían la guerra. Pensé: “cuando sea grande, lo comprenderá”. En vez, ahora es grande y no quiere saber de mí [Conversación con Emel, mayo de 2019].

La verdad trágica que surge como luz desde el abismo de Emel es tragedia, colma de laceraciones, de dolorosas contradicciones, de partes contrapuestas, de cuestiones obscenas y paradójicas contingencias. Ahora, con estos elementos constatamos que la verdad trágica comprende el enigma. El abismo de Emel es verdad llena de incomprendidos enigmas, como lo es la de Edipo, y también la que escucharemos de Beniamino y de las *Dramatis personae*. Pues un enigma es tal cuando mantiene unidas partes, posibilidades de los asuntos humanos que no podrían estar unidas, facetas, aspectos, matices que no podrían estar unidos, pues se contradirían. Edipo es él la encarnación del enigma. De hecho, él es, al mismo tiempo, hijo y esposo de su madre/esposa, hermano y padre de sus hermanos/hijos. Por ello, *Edipo rey* es una tragedia que muestra que hemos llegado al abismo de nuestra catástrofe cuando, por falta de

comprensión, hemos excluido partes, provocamos la desaparición de los restos, de los fragmentos, que son miembros y extremidades que constituyen nuestra condición humana. Entonces, Edipo es el enigma porque su historia de existencia trágica ignorada empieza con un niño abandonado. En este sentido, es trágicamente importante, también por la historia de Emel, el acto de *bando*/abandono (destierro) pronunciado por Edipo, maldición pronunciada en contra del asesino de Layo y que, por tanto, en realidad es maldición de sí mismo, incomprensión de las propias partes obscenas y abandono de éstas:

(Edipo) [refiriéndose al asesino de Layo, su verdadero padre] [...] No le ocurrirá ningún otro mal que estar desterrado de este suelo [v. 230]. / Al individuo ese, quienquiera que sea, prohíbo / que en este país cuya jefatura y tronos ostento / lo admita o le dirija la palabra alguien / o lo haga participe en las oraciones o en las ofrendas a los dioses / o le asigne parte alguna en las abluciones. / Ordeno, por el contrario, que lo echen todos lejos de sus casas, / ya que él para nosotros es mancha de contaminación [vv. 236-242] Así, yo maldigo quien cumplió el delito [v. 245]: que pase él, mísero, y miserablemente una vida desventurada, sin fortuna [v. 247], [*Edipo rey*, vv. 230-247].

Emel, que tampoco sabe cómo poder integrar las partes, más que todos las que siente que la han metido en una condición de contradicción, crisis y conflicto, huye por el miedo que todo ello le provoca. De modo que, la que debía ser separación de su esposo, se expande hasta convertirse, monstruosamente, en separación, también, de su hijo. Por ejemplo, por no poder soportar que su hijo, un niño, pudiese integrar dos dimensiones opuestas, en lucha, partes que estaban haciéndose la guerra y que hubieran implicado para él tener dos casas, Emel se le quita una, se le hace perder una, la cual empieza a desaparecer cada vez más. Saber integrar partes significa no reducir una persona o un acontecimiento a un único y puro aspecto, sólo malo o sólo bueno. Saber integrar partes significa tener una afinación *epóptica*, por ende, también una visión amplia, completa, porque se completa por los diversos, heterogéneos, incluso contradictorios aspectos y dimensiones que conforman y hacen inesperadas, inestables y frágiles las cuestiones de la condición humana y de los mismos corazones de los seres humanos. Razón por la cual, vivir en dos casas no hubiera sido para el niño otra cosa que estar ante la presencia de dos seres humanos que lo amaban de manera distinta, lo completaban de manera distinta, no

hubiera significado para el niño otra cosa que poder crecer cerca de dos seres humanos diversos.

Mientras que, paradójicamente, Emel, negándose la posibilidad de poder ser humano, simplemente persona frágil, termina, como Edipo, condenando sí misma y su hijo. Emel, por un lado, no puede integrar sus partes de vulnerabilidades, es decir, aceptar un mundo en el cual pueden suceder cosas terribles como *todo lo demás* (Almada, 2016), dolores del pasado que aún no deja ver porque ella misma no puede ver, por ejemplo, el fin de un amor, la posibilidad de no ser una buena madre, de fracasar y no ser adecuada, de no saber curar de un niño y, por otro lado, no puede imaginar que una situación, y ella misma, hubiera podido ser más o muchas cosas juntas o diferente de como piensa.

Al igual de Edipo, que, condenando al *bando* (destierro) al culpable del asesinato de Layo está sólo condenando a sí mismo (aunque no lo sabe), también Emel se condena al *bando* (destierro) y se retira de eso que era su mundo, que era realmente la casa, la intimidad de su corazón, un niño, por no permitir mostrarse en la fragilidad, en las contradicciones, en los límites del vivir, en las incoherencias de ser humano, como de los miles de sentimientos que oye/siente en su corazón herido. Deja abandonada la fragilidad de su condición humana porque le falta la fuerza de comprenderla, “agacharse hacia ella y levantarla” (Arendt, 2015b: 157), saberlas distinguir, preocuparse y ocuparse de ella, vivirla, incluso generosamente salir e ir más allá de sí misma, ir hacia lo que no es, que no significa fingir que la fragilidad que nos atormenta no exista, sino todo lo contrario, ya que significa ocuparse y preocuparse y responsabilizarse de todos los hechos y los sentimientos probados que ignoramos y rechazamos. En ese sentido, Emel da un ímpetu más en el abismo y dice:

(Emel) Me reconozco mucho en Medea. Ahora puedo comprenderla. Puedo comprender este sentimiento de querer matar a los hijos por venganza. Sólo para hacer daño al marido. Antes no lo decía por miedo. Me daba miedo que me encerraran en un manicomio, como si estuviese loca. Es que me sentí usada. Me enamoré cuando era muy joven. No había una familia, vivía prácticamente sola desde los diez años. Tenía únicamente a mi abuela para visitar. Deseaba, de verdad, un hogar, una casa, un lugar donde vivir. Necesitaba una familia, una persona que me amara y con la cual pudiera contar. Él me ofreció todo lo que me hacía falta. Era lituano como yo, pero vivía en Canadá y no le estaba permitido entrar en el país. En aquel tiempo estábamos bajo el régimen comunista, el gobierno no le daba el permiso para entrar, salvo si nos casábamos. Así, aún muy joven, me casé. Luego

estuvimos años juntos sin que llegaran hijos. Llegó sólo al final de nuestra relación. Pensé que justo ahora que había cumplido con todos sus deseos me dejaba. Le había dado todo y por eso quería quitárselo. De verdad tuve este sentimiento de matar a mi hijo. Quizá por esta razón ahora él se siente amenazado por mí. Quizá, aunque niño lo percibía. Por eso, quizá, quiere alejarse de mí, para protegerse [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Como consecuencia de este hecho, es decir, de la dispersión de las partes y los abandonos de las dimensiones de los seres humanos y de las cuestiones humanas, Emel, en lugar de conjurar lo que menos quería, incurre exactamente en ello: dividir a su hijo. *De facto*, ella realiza el *bando*. Cuando cesa de ver a su hijo, negándose a él y dejándolo únicamente bajo el cuidado del padre, Emel no comprende el propio sentimiento de madre, ni comprende su propio dolor, ni menos el provocado a su hijo. Y, enjaulada en el miedo de lo que hubiera podido hacer, teniendo miedo de su “lado Medea”, sin considerar que podía aspirar a ser mucho más de como se pensaba, juzga inepta su manera de ser madre y se corta del niño que es parte de ella, lo corta de ella, que es parte de él. Los dos se separan y en eso el niño deviene un resto de Emel que ella misma, trágicamente ha descartado, ha abandonado. Emel ha colocado en la fosa del abandono una niñez, privando a ambos, arrancado desde los brazos de ambos las partes importantes y constituyentes de ambos, como para ambos constitutivas. Pues sólo habiéndose despojado de su maternidad, se condena y condena también a su hijo al más atroz abatimiento.

Como en la antigua decisión de Layo, padre de Edipo, que por no tener un corazón grande y sensible y, por ende, comprensivo, frente a las palabras amenazantes y enigmáticas del Oráculo délfico, se deja guiar por la perversión de un corazón endurecido y condena a muerte a su hijo. Por esta falta de comprensión que está siempre acompañada por la ausencia de amor, el padre Layo no sabe cómo ir más allá de la profecía y de sí mismo. Así, estrecha y corrompe su corazón cumpliendo el delito más atroz, y en este mismo momento lleva a cumplimiento la profecía que se le realiza en la vida trágica/tragedia de Edipo. También Edipo incurre en esta misma incapacidad de abrirse cuando, sin pensar en poder ser mucho más que lo escabroso previsto por el Oráculo délfico, cumple la profecía en el momento en que huye de ella⁸⁶. Su mismo nombre

⁸⁶ Edipo se dirige al Oráculo de Delfos para saber de su identidad, quién es él. Llegado allí pierde irredimiblemente su pregunta, y el Oráculo puede predecirle con palabras enigmáticas, aquellas que dicen y no dicen, que matará a su padre y compartirá con su madre la intimidad del lecho. Ante estas obscenidades, Edipo escapa y decide no volver a la casa de quien piensa padre y madre.

“Edipo”, enuncia su historia de tragedia, dado que nos indica en Edipo el enigma⁸⁷. O sea, Edipo, *Oidipus* (*Oιδίπους*), es al mismo tiempo aquel que sabe, ve, *oídas* (*οίδας*) y, también, aquel que tiene los pies heridos: *oidéo pus* (*οιδέω πούς*), vagabundos, aquel que va errando afuera en busca del abismo, herida de verdad trágica que ya su cuerpo comprende porque la herida, el abismo, está dentro de él (Vernant y Vidal–Naquet, 2002).

Entonces, Emel se configura para incorporar contingentemente en sí las más distintas y conflictivas partes. Como también, porque es lo mismo, Emel se configura para no aceptar e integrar las distintas partes. En ella hay trazas de Medea, de Andrómaca, de Astianacte, de Layo y, obviamente, mucho de Edipo. Todos, fragmentos que vuelven a hacerle latir fuerte el corazón con sólo asistir a los gritos y llanto de un niño arrancado a su madre (*Las troyanas*, versión 2019). De hecho, Emel había empezado a errar en un largo viaje para retirarse hacia sí misma. Eso creía, como lo creía Edipo. En vez, fue en ese momento que dio a desencadenar la misma dinámica desencadenada por Edipo. De igual manera que él, Emel se fue afuera para buscar poner orden y ver claramente, verse claramente, pero no quería ver que el abismo estaba dentro ella, que una niñez le había sido arrancada. No quería ver el enigma que perfectamente encarnaba. Como lo encarnaba Edipo. Renunciaba a su maternidad y en aquel momento puso una precisa y profunda herida de niño abandonado en el corazón de su hijo. La misma, precisa y profunda herida de niña abandonada que ella tenía guardada en la oscuridad de su corazón roto, hecho fragmento.

(Emel) Cuando pienso en mi vida, me digo a mí misma: ¡qué vida horrible he tenido! Mi padre falleció cuando tenía tres años. Y cuando tenía diez mi madre me abandonó en Lituania para seguir a su nueva pareja en los Estados Unidos. Me dejó como garantía ante el gobierno. Tenía que demostrarle que el suyo era nada más un viaje de unos días y que regresaría porque aquí estaba su hija de diez años. Por esta razón pudo salirse del país. Yo era la posibilidad que le quedaba para irse y ella se la jugó porque me dejó como garantía. Me usó para poder negociar con el gobierno. Nadie podía imaginar que no iba a regresar, que me estaba abandonando. Una niña chiquita no podía imaginar que no hubiera vuelto a ver a su madre nunca más. Y lo más horrible es que mi madre no quiere verme ni ahora

⁸⁷ A decir la verdad, si lo pensamos bien, ha sido simplemente por la compasión probada por los más pequeños y humildes, como el criado de Layo o el pastor, si la vida de Edipo es considerada digna de ser vivida y por ello, paradójicamente, salvada, sea por el primero que tiene el valor de abandonarlo a su fortuna, y sea por el segundo que decide levantarlo de este abandono. Edipo viene abandonado y deviene el niño de la fortuna.

que soy adulta. Mientras yo deseo verla, a pesar de todo. Deseo tener un pequeño contacto con ella. Sin regaños, preguntarle: ¿por qué me has abandonado? Me pregunto: ¿por qué me han abandonado todas las personas que amo?, ¿qué hay de malo en mí? Pienso que soy una persona solar, en vez me han abandonado [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Aiaĩ aiaĩ, ahora me daba cuenta de que debía parecerle natural la repetición de aquella tragedia de abandono, de separación, causada a su hijo. Aquel abandono había sido solamente una tentativa de exponer su cuerpo a la intensidad de un dolor dentro, con el cual no había logrado reconciliarse y comprenderlo. Así, asumía la parte de su madre para desesperadamente tentar de escuchar y ver el “¿por qué me has abandonado?”.

De repente me di cuenta que la noche anterior en el teatro griego, Emel estaba sólo rogando bajo los cielos abiertos la verdad trágica de estas preguntas. Cuestiones inacabadas a las cuales no había podido reparar, ni dar un sentido, darse una respuesta. Para ella ni siquiera hubo palabras o gestos, bastaron simplemente aquellos gritos y llanto de un niño arrancado a su madre, *aiaĩ aiaĩ*, para que volvieran a ocurrir ante ella las incontables desdichas de su Amen (Ἀμήν) de tragedia. La noche anterior en el teatro griego, el canto trágico de la acción musical, simplemente cantándole dulcemente, y de nuevo, un nuevo cómo fue, le había entregado unos sentimientos, unos recuerdos, unos dramas, unas caricias, unas palabras, unos sonidos, silencios, llantos y lamentos necesitados. Eran las reificaciones nuevas y completamente distintas que con amor la estaban inundando en el doloroso mar de la compresión. De verdad que “para ser comprendida, la acción ha de tomar la forma de la narración” (Estrada, 2003b: 206), pero yo creo que, tratándose de acción humana desmesurada, ésta ha de tomar la forma de canto, una narración cantada:

(Andrómaca) *ō* hijo amado, / *ō* hijo que adoro más que nadie en el mundo / te matarán los enemigos, y dejarás abandonada a tu pobre madre [vv. 740-742]. *ō* Hijo, ¿lloras?, ¿te das cuenta de tu mal? / ¿Por qué te aferras a mí con tus manos y te agarras a mi vestido / como un pájaro se ampara bajo el ala de su madre? [vv. 749-751] / Precipitado sin piedad desde lo alto / expiras tu último respiro. / *ō* Abrazo de niño tan amado a la madre, / *ō* respiro el dulce perfume de tu piel. / En vano este pecho te ha nutrido / en vano te he dado a la luz en el dolor del parto. / Por última vez, abraza a tu madre / aprieta su corazón, / abrázame y acerca tu boca a la mía [vv. 755- 763], [*Las troyanas*, vv. 740-763].

Con estas palabra se consumía la pasión, *pàthos* (*πάθος*), de Emel. Ella expuesta y dispuesta a oír/sentir de nuevo en su carne un nuevo cómo fue, por la belleza de su misma sensibilidad, porque Emel, no obstante todo el dolor probado o sería más exacto decir por todo el dolor probado, es de verdad bella y luminosa, daba lugar a la fuerza de la imaginación. Sentía que sería justo encontrar una reconciliación con los fragmentos del mundo y de su misma vida:

(Emel) [...] *ō* Los gritos y el llanto del niño. *ō* Es como si pudieras finalmente estar enfrente a lo que sientes, a tus dolores. A lo que sientes en el profundo. Es tuyo ese dolor pero al mismo tiempo separado de ti, porque lo estás viendo, está enfrente de ti. Y tienes una sensación de calma y paz, porque piensas y te repites: “¡esta tragedia, entonces, no es sólo la mía!”. [...] En la tragedia siento que puedes llorar sin volverte loca en este dolor [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Ahora Emel oye/siente en su pecho el soplo del viento de los cielos abiertos, que en el abrazo del amor, por un breve e intenso momento, le hacía contemplar la verdad trágica de su tragedia en perfecto silencio, devolviéndola a la simplicidad del vivir. Ese abrazo no se constituye como un abrazo, un amor, una pasión y una compasión mortíferas que destruye el espacio del “entre” mundano oprimiendo uno contra otros los hombres, sino que es el abrazo, el amor, el temor, la pasión y la compasión que construye el “entre” y reconstituye a los hombres haciéndolos los unos para los otros (Arendt: 2001, 2009a [1958], 2009b, 2017c). Emel, en el abrazo de la noche oye/siente el abismo de su tragedia devenido canto. Mira un niño y una madre con infinita compasión, ya que es “la narración *cantada* en sí la que porta la fuerza explicativa” (Estrada, 2003b: 228). Mira las estrellas, los *desiderati* que están iluminando la oscuridad de su corazón roto, pero ahora más grande. Con sus ojos, azul y verde, mira las estrellas, los *desiderati* de su corazón... ¡Ojalá por ella cayera una sola *sidera*! Cerraría sus ojos entre las lágrimas del estupor trágico para soplar al viento un nuevo deseo, diverso de lo de siempre, diverso del deseo soplado más de veintidós años atrás.

(Emel) *ō* No podía terminar de llorar. Exploté en el llanto. En la tragedia Andrómaca sostenía que no había palabras adecuadas, o cuáles fueran estas palabras justas para decir un dolor tan grande. Yo pensé en el lamento, ¿no? Este espacio entre el llanto y la palabra, un canto de dolor. Pensé en aquellas mujeres que venían llamadas en los velorios para llorar

al muerto. Saber llorar. No sabemos más llorar. En la tragedia había muchos lamentos fúnebres, eran muchos. Como cuando tienes un nudo aquí en la garganta que no logras sacar afuera, ahora, con la tragedia, puedes. Te liberas. Es como el respiro, cuando entra en el cuerpo algo de amargo y malo, un dolor grande, el respiro te ayuda a aliviarlo y sacarlo afuera. Aunque si estás llorando, lo sacas procesado. Y lo bueno es que tú también fuiste el transformador de este dolor, lo respiraste y lo has cambiado. Sale diferente, como procesado. *ω* Ahora debo aceptar que mi madre no quiere verme. *ω* Debo aceptar que mi hijo no quiere verme. Debo despedirme de él con un lamento fúnebre como lo hizo Andrómaca. Respetar su decisión de no querer verme. Por el momento es así, es como si tuviera un hijo muerto. Pero quizá un día podrá cambiar de idea y me será comprensivo de lo terrible que le he hecho [Conversación con Emel, mayo de 2019].

Allí, en aquella noche, la acción musical terminaba la guerra de su incompreensión para entregar a Emel la posibilidad de poder, no sólo sentir el dolor padecido y causado, sino también de llorar por éste. Emel podía llorar del dolor escondido en su corazón. Aquella noche, entre estas lágrimas de dolor se le había entregado, por un fugaz momento, el tesoro de un corazón más grande. El don de tener el corazón comprensivo de la niñez abandonada, lleno, sí, de revelada y (de)velada verdad trágica, de agobios, sin embargo, sensible e inteligente, sabio y sapiente, que siente, vibra y resuena de entusiasmo porque lleno de dulce amor, capaz de dulce amar, de integrar partes abandonadas, capaz de dulces besos y tenues alivios. Emel, comprendiendo la tragedia de los demás en su piel, había sido capaz de ser un humano frágil. Cuerpo frágil que se entrega al vivir una vida. Finalmente, sin someter la verdad trágica del “entre” del mundo, en la cual suceden cosas horribles, a un juicio sin clemencia, último y definitivo, no paraba de llorar (Arendt, 2012). Se había dado cuenta (*accorgersi*), sensible al canto trágico, canto de dolor y de amor, de *todo lo demás*, del profundo y enigmático dolor y amor de su corazón. Corazón de madre que abandona y de hija abandonada. *Accorgersi* de que su corazón de dolorosa mortalidad se había hecho morada de refugio para la inmortalidad del Divino, y que éste la estaba consolando de dulce amor e interminables caricias. *Aiaĩ aiaĩ...* Lamentos fúnebres sorprendentemente, imprevisiblemente capaz de hablar a la oscuridad del corazón para llenarlo del respiro, siempre nuevo, de la vida.

Emel, en la intimidad de su corazón roto, comprendía que no existe abismo de verdad trágica más profundo que el amor que hay en su corazón, que prueba en su corazón. *Accorgersi* de que la verdad trágica sin la sensibilidad de un corazón compasivo,

sin amor, sin un cuerpo capaz de sentir, no es verdad trágica. O, mejor dicho, *accorgersi* de que ninguna verdad trágica puede ser revelada y (de)velada sin que sea acompañada por el amor probado por un corazón compasivo capaz de la más elemental estética social. Por ello, en una precaria y armoniosa paz, piensa a su madre y piensa a su hijo, piensa los *desiderati* amados de su corazón. Piensa en cómo serán mañana, en cómo será el mañana. Piensa en las personas próximas que llegarán mañana. En este breve y fugaz momento, Emel tiene la mirada cruel e inocente de los niños y oye/siente su madre y su hijo, y puede oír/sentir su indecible dolor de madre y de hija. En la nostalgia de ellos que bien ama, Emel oye/siente los *desiderati* de su corazón al paso de sus ausencias y de su soledad. Oye/siente y comprende, por un lado, la revelación del abandono cumplido y, por otro lado, (de)veladamente, lo obscuro que no se ha completamente descubierto.

Como Edipo, que puede comprender su tragedia completa sólo veladamente, es decir, dentro de las tinieblas de sus ojos ciegos y veyentes, también Emel (de)vela que, justo en aquel niño, milagro de hijo nacido, estaba la intimidad de su corazón. Justo allí, ocupándose de su hijo, como podía, estaba la posibilidad de restablecer aquella parte suya de niñez abandonada y poder cuidar de ella, de esta niñez herida. Aún más, Emel (de)vela que justo en aquel niño, milagro que nace, hubiera podido encontrar un lugar en donde vivir, encontrar la intimidad de una casa. La casa en donde poder gustar de la vida y vivir gozando en y del mundo. Casa que aún busca, niño hecho hombre que incesantemente, siempre, busca y espera.

Así, en el horizonte incierto de un devenir, oye/siente, espera que quizá algún día, su hijo, ya hombre, pueda tornar de nuevo niño y los niños son las personas próximas que llegarán mañana, para tener dentro de él un corazón más grande, un corazón mucho más grande. El tesoro de un corazón comprensivo.

21. TEMPESTAD Y RESPIRO... Y TODAVÍA HAYA ESTUPOR

LAS PALABRAS Y LOS ACTOS DE LA TRAGEDIA (puesta en escena) sólo quedarían cosas muertas, palabras y actos muertos, vacíos de significados, una forma sin contenido (Arendt, 1984 [1978] y 1997a [1995]; Agamben, 1994), sin sustancia, si estuvieran privados del ejercicio de observación penetrante de la estética social. En otras palabras, sin nuestra particular, única e irrepetible sensibilidad cruel e inocente que da respiro, alma, entrega una nueva vida a la tragedia. Pues, “las historias [como son las tragedias]

no son copias fieles de la realidad, sino su configuración reflexionada y reflexionante en el medio del lenguaje” (Estrada, 2003b: 231). En efecto, es por esta misma sensibilidad de la estética social que venimos incitados a movernos, casi impulsados por una potencia arquetípica, a entrar en un espejo de aguas, reflejo de otra tragedia, en otra caída, en otro abismo más escondido, en cuanto más interno e íntimo, más personal, más nuestro.

Así, después empezó el espectáculo de la tragedia de Heracles y adagio caía la noche. Beniamino de ninguna manera disminuyó su silencio y su diligencia. Sus ojos azul y verde eran abiertos y emocionados ante aquel espectáculo como un cielo que contemplaba el mundo desde lo alto. También Chiara, atrás de nosotros, estaba completamente concentrada en penetrar la tragedia y recoger las partes que de ella se le escapaban. Así, no paraba de dirigir preguntas a su padre. Decía: papá, ¿qué están haciendo?, ¿por qué se ha vuelto loco?, papá, ¿dónde se han ido?, ¿por qué gritan?, ¿desde dónde gritan?, papá, ahora regresan, ¿verdad?, papá, ¿qué están transportando?, ¿ellos son los muertos?, y en fin: papá... ¿después de que acabe *eso* vamos a tomar un helado? (Diario de campo *Sicilia-Grecia 2018*).

Chiara preguntaba para penetrar los acontecimientos humanos, *eso que llaman la vida*, que tenía materialmente ante sus ojos, tras-oírlos, tras-mirarlos, traicionarlos. Es decir, preguntaba para ir más allá de lo que se le mostraba en la escena. Este más allá no es nada metafísico, todo lo contrario, porque si la metafísica tiene la tarea de decir, definir, lo que un ente es, la sensibilidad de la cual les he hablado es cruel e inocente a razón de que revela y (de)vela el *totum* de un complejo entramado y continuamente reelaborado de verdad trágica, haciendo inteligibles aquellas partes de las existencias excluidas, obscenidades que hemos amarrado (afuera de la escena), arrojado, matado y que, por ende, no son. Por absurdos, las palabras y los actos de una tragedia griega siempre cuentan de la fragilidad de los asuntos humanos que sucede más allá de las palabras y de los actos. Por tanto, dicen de nosotros, de nuestro obsceno, de lo que la tragedia de Heracles no es y que, sin embargo, existe (Hegel, 2013).

Me daba cuenta de que Chiara, sensible a aquellas palabras y acciones de la tragedia de Heracles, se movía hacia allá donde nadie quería ir, hacia la tempestad donde Beniamino y Emel no hubieran querido ir, donde ninguno de nosotros hubiera querido ir. Y, sin embargo, hacia este allá de tempestad íbamos, a este allá nos entregábamos para poder ser capaces de oír, ver y sentir, dar respiro, cada uno con la propia sensibilidad

cruel inocente de niño, a todo el mar de rechazados que habíamos ignorado. Empezando a sentir de veras, hacia más lejos, hacia este lado, del lado oscuro, silencioso, obsceno. Observar por allá y recoger las partes siempre evitadas de la verdad trágica de los asuntos humanos, de los demás y de nosotros mismos.

Sí, precisamente así estaban comenzando a tener efecto aquellas palabras y actos de la tragedia que tocan y rayan los cuerpos de los seres humanos. De tal manera, bastó que el alma del canto trágico se librase en el vientre del teatro griego para que, ahora, pudiese hablar con ternura al corazón de Beniamino⁸⁸, precisamente como había hablado al corazón de Emel. De este modo, sucedió que las palabras y los actos de la tragedia de Heracles lentamente entraban en la vida de Beniamino, conquistaban su intimidad, con su historia pasada se ponían en contacto y era canto que lo emocionaba y al mismo tiempo le rompía el corazón. En la medida en que las palabras y los actos de los actores reedificaban en la escena la trama de la tragedia, él se conmovía. Es cierto que eran palabras y actos que lo desconcertaban y lo envolvían requiriendo su implicación, participación, en el drama.

Quizá por esto Beniamino se mordía los labios, que se coloraron de un rojo vivo como si, instintivamente, hubiese querido hacer salir y liberarse físicamente de la oleada de dolor que lo había invadido por dentro. Sin embargo, no disminuía su sentir con intensidad la tragedia, tanto que allí él estaba, y más allá de allí, entre su pasado, entre lo que quedaba de su realidad de niño “curioso y con ganas de comprender”, luchando afuera y dentro de él en la casa de su infancia, un refugio incierto siempre amenazado en convertirse en negación de un refugio, en aquella niñez a la espera de que su padre pronto volviese. Así, estaba entre el aroma y el sonido de las llagas de su profundo trauma, aquella específica ausencia y nostalgia por su padre que, como una herida de dolor tallada en su corazón, ahora, se lo abría para hacerlo más grande, más comprensivo.

Por ello Beniamino, sin de nuevo volver a voltear las espaldas a su dolor, se agachaba hacia éste, hacia estos actos, hacia estos silencios, hacia estas palabras que recogía y conservaba en su corazón a motivo de que le estaban diciendo: “¡ésa es tu profunda herida!, ¡ámala!, ¡ése es tu sentimiento de estupor, *thaûma* (*θαῦμα*)!, ¡consérvalo!”.

⁸⁸ Por supuesto eso sólo podía acaecer porque Beniamino conservaba, en algún lugar desconocido también para él mismo, aquella sensibilidad cruel e inocente de los niños que ahora le hacía sentir sus partes obscenas (afuera de la escena).

Cuando hablamos del sentimiento del estupor *thaumazein* (*θαυμάζειν*), asombro probado por los seres humanos ante un espectáculo maravilloso en el mundo, hemos de recordar que el estupor siempre está ligado al trauma, una herida indefinible e innombrable guardada en el abismo de un corazón humano que la palabra, aquella simplemente dicha, no pudo contener, ni comprender. Sólo el canto trágico ha excavado hendiduras en estos abismos de las vidas y nos ha indicado que es posible acercarse al trauma, llegar a aproximarse al trauma con el estupor que comprende el milagro de la singularidad del Ser que existe en cuanto persona y no personaje, el milagro de una chispa de vida que existe sólo entre nosotros (Arendt, 2009a [1958]). Si “ser una persona significa compartir la esfera pública con otros y responsabilizarse por ésta” (Estrada, 2001: 92), cuando nuestro abismo nos da su perla, brota el trauma que da origen al espectáculo que comprende el milagro indecible de nuestra existencia. Es frente a este espectáculo, capaz de disolver la ceguera de nuestros ojos y la anacusia de nuestros oídos, que nos ha maravillado y aterrorizado a la vez, nos ha atraído e inquietado a la vez, donde estamos como los niños boquiabiertos y en silencio. Y en este silencio nos descubrimos todavía capaces de sentir estupor.

De modo que Beniamino, con el *thaûma* (*θαῦμα*) estupor en sus ojos, se quedaba en silencio en el encanto terrible de su tragedia. Comenzó a tratar de comprender su madre y a su padre, de nuevo. A buscar en su abismo las perlas preciosas que ellos y el tiempo de la separación vivido habían depositado en su profundo. Mirando fijamente en la trama de *Heracles*, se movía silencioso, pliegue sobre pliegue, para recuperar el trauma de su familia. Entre el canto, llanto de una madre que ocupaba la escena lavando en el agua a sus hijos, con un gesto quitaba de estos rostros los cabellos para prepararlos para la muerte que sólo la llegada de su esposo, héroe lejano, hubiera podido impedir y, después, entre lo impredecible del sonido, gritos y lamentos de muerte, que llegaban desde lo obscuro de un padre que, sin poder realmente impedirlo, está matando a su esposa y a sus tres hijos, entre todo ello, Beniamino advertía su trauma, su herida.

Fue así que se encontró, por un lado, con la presencia de una madre que, encerrada en casa, tomaba toda la escena, y también toda la razón, tratando de suplir una ausencia, continuamente reclamada, cuidando de él y de sus hermanos sin poder realmente descubrir, ni consolar, aquellos rostros de dolor atrás de las máscaras de cabellos de sus hijos y, por otro lado, Beniamino también se encontró con la ausencia de su padre que,

más de todos ellos, sufría y moría de dolor. Sin embargo, lo advertía como un hombre leal, vital y responsable que sin rendirse supo simplemente vivir su vida sin empozarse y ni morir en el dolor de la vida imprevisible, que no puede ser constreñida en cálculos y ni en un programa perfectamente todo planeado. Beniamino se daba cuenta de que su padre no solamente corrió de un lado a otro de Italia por él y sus hermanos, sino también de que fue capaz de ser un hombre del mundo, que significa no dejarse abatir por el dolor de la separación con su familia, como en vez habían hecho ellos, ni por los rancores que, continuamente, su madre, él y hermanos le infligían como si hubiera debido cumplir una pena, una culpa. Así, ahora que está jubilado, está presente y viviendo con ellos, pasa mucho tiempo afuera de aquella casa en donde todos siguen todavía reclamándolo, para disfrutar de la campaña o de reír entre los amigos, porque eso significa para este hombre, padre, esposo, pero también persona, humano, mundano y mortal no perder el amor por el vivir en el mundo, buscar a todo aquel que lo hace sentir bien y no encerrarse en ver y vivir sólo lo malo de las relaciones humanas y de la cotidianidad de la vida. A fuerza queremos que ésa, nuestra vida (nuestro existir), siga, debidamente, las reglas de un orden tan distinto de lo suyo, de su fluir, más propiamente sin orden esperado. Ese hombre, al mismo tiempo persona, esposo y padre simplemente vivió con espontaneidad su vida, gozándola y sufriendola, sin amargarse por los años en que trabajó lejos, o por todas las piedras de tropiezos que en el camino de la vida nos hacen caer.

Por ello, a Mauro, decepcionado del espectáculo escénico de la tragedia de Heracles, y que no paraba de preguntarse quién era ese hombre, decía:

(Beniamino) No es que todo me haya gustado, pero hubo cosas muy bellas e importantes y tú no sabes verlas. Por el contrario, aquel que yo logré ver en estas escenas me gustó porque me llevaron a repensar escenas de mi vida.

(Mauro) Yo quería saber quién es Heracles. La cosa más interesante de éste es que afuera es un héroe y en casa es completamente loco, de tal suerte que mata a toda la familia. Entonces la cuestión es: ¿quién es esa figura?, tenemos muchas tipologías de hombres contemporáneos como Heracles. Hombres exitosos afuera, y en casa se enloquecen. La locura, el hecho de que Heracles se enloquece, es el punto trágico. ¿Qué quiere decir que enloquece? Es ésa la cuestión más interesante de toda la historia. Es su parte obscena que nosotros no conocemos. Ni supimos qué es. Este hombre que está todo el tiempo afuera de la escena es la gran pregunta de esta tragedia. Hemos hablado dos horas de él, todos

pensaban que estaba muerto. Finalmente llega y están todos felices, los hijos, la esposa. Todo parece resuelto y no. ¡No!, en realidad empieza la tragedia porque enloquece. ¿Qué significa eso?

(Beniamino) Lo que digo es: observemos con ojos diversos. Deconstruyamos todas las reglas que hemos hecho sobre la vida, sobre el mundo, de lo que es para nosotros. Porque si seguimos en eso continuaremos viendo el mundo y la vida así, con estos constructos que nos amarran sin dejarnos comprender. Yo era como aquella niña atrás de nosotros que preguntaba a su padre sobre cada cosa para tratar de comprenderla. ¡Ponte en mi lugar!, ¡ponte en el lugar de la niña que estaba atrás!

(Mauro) No puedo hacerlo. Desde que era niño iba al teatro y molestaba para poder comprender. Nadie me respondía. Y pienso que la niña se ha aburrido.

(Beniamino) ¡No escuchaste cuántas preguntas hacía!

(Mauro) Habrá hecho preguntas porque no habrá comprendido nada. Más allá de la historia que puede ver, para ella muchas de las imágenes eran otras cosas.

(Beniamino) No estoy de acuerdo contigo. La niña comprendía todo, por eso hacía mil preguntas.

(Mauro) Habrá jugado con su fantasía. Y tú también tienes una bellísima mirada y si no quieres escuchar a alguien como yo, que destruye el sueño de un niño, me callo. El problema es que cuando se combate con las imágenes de los otros, surgen conflictos, discusiones. Además, hay personas incompetentes y se dejan llevar por lo primero que ven. Si yo mirara a una estructura de salud sin conocer nada de eso probablemente vería, simplemente, las cosas que funcionan. Al contrario de ti, que sabrás hacer un análisis detallado.

(Beniamino) No, porque las miradas activas son aquellas capaces de comprender lo bueno que hay. [...] Cuando voy en una nueva estructura y hay sólo una cosa que me interesa, me agarro a ésa para tratar de hacerla reflorar [Conversación con Beniamino y Mauro, junio de 2018].

En efecto, Beniamino es una persona que conoce a sus pacientes. Se sabe las historias de todos sus pacientes, conoce a sus familiares, ve a sus pacientes morir teniéndoles la mano. Todos ellos se abren y se entregan a él, que en práctica puso la luz de su humanidad y de su creatividad en la estructura de salud donde trabaja, incluso

organizando diversos proyectos de artes. Y eso, dice, lo debe a sus padres, que “con humildad y determinación le enseñaron las reglas de la vida”. Por ello Beniamino tiene la estima y la emoción de todos, ya sea en casa o en el trabajo, menos de sí mismo. Parece que no ha sabido abrirse ni corresponder a las heridas que sus pacientes le habían dado con la herida guardada en su corazón.

Así, durante la tragedia, si, por un lado, comprendía a su madre y a su padre, por el otro trataba de integrar la parte de su padre capaz de vivir lo inesperado de la vida y de dedicarse tiempo, la compañía de sus amigos y la atención a sus intereses. Era ésa la parte de su padre que extrañaba y le faltaba. La parte de un hombre que sabía saborear de la vida, gozar de un paseo en el campo, de la compañía de los amigos, de haber sabido trabajar lejos. Eso significaba, también, poder comprender a sí mismo. Había vivido encerrado en aquellas “reglas de la vida” rígidas que le hicieron extraviar el niño que era; por ello dice: “me sentí un niño en un sueño y me latía fuerte el corazón. Pensaba cuánto me hubiera gustado hacer yo todo eso”. Eran sus deseos de niño la herida de la cual no había podido encargarse y cuidar. Y para poder comprenderla, ahora sabía necesitar la mirada de la niña que inunda a su padre de preguntas. Beniamino trataba de reconciliarse e integrar la parte de su padre que había sido capaz de vivir con alegría, de no renunciar a su porción de felicidad en el mundo, nada más y nada menos. Había sido capaz de hacer muchas cosas también por sí mismo sin dejarse enloquecer, abatir, morir, ni por la separación de su familia, ni por la presencia sofocante e inculminatoria de todos ellos. Estupor de luz que siempre hiere, ilumina y caldea los corazones. Es este sentimiento del estupor lo que tiene en sí el calor y la delicadeza de una luz de niño capaz de entrar en la oscuridad, en el silencio de nuestros corazones heridos y levantarnos, hacernos resplandecer de nuevo, para hacer nuevas todas las cosas y hacer cosas nuevas. Que retorne el estupor a dar respiro a nuestras muertes, para retornar a ser carne/cuerpos entregada, capaz de comprender, darse y reedificar de nuevo el mundo. De oír, ver y sentir de este mundo, y en este mismo mundo, algo nuevo. Algo, o alguien, que gracias al estupor *thaûma* (*θαῦμα*) antes no era y ahora es, antes no existía y ahora, entre nosotros, existe (Arendt, 1984 [1978] y 2009a [1958]; Estrada, 2007a y 2003b).

Así, las palabras y los actos de Heracles desvanecían en las vidas de su esposa y de sus hijos que él había roto, apagado, para siempre. Pero más de ellos moría Heracles. Sólo quedaba la imagen de los cuerpos del Coro de ancianos tebanos que se envolvía en

sus faldas, ahora devenidas féretros negros recubiertos de flores. De este modo, dejándonos abatidos, dejando Beniamino en la herida, caía el telón de la noche oscura en la tragedia de Heracles.

Todos nos quedamos aturcidos a causa de la intensa carga de dolor y de emoción. Únicamente Chiara, una niña de sólo seis años, tenía su mirada avispada en transparencia hacia el invisible. Observaba la escena de muerte sin severidad, y por el entusiasmo de su desmesurada bondad y belleza, con la espontaneidad, la contradicción y la libertad de su niñez, hizo algo de extraordinario e inesperado: hacer surgir de la muerte la vida. Así, sopló su voz viva y feliz para volver a esta muerte un nuevo respiro. Un nuevo soplo de vida. Toda exultante, sin que de su rostro cayese la sonrisa, a nosotros, adultos pobres de imaginación, de comprensión, que en la apariencia de aquella imagen sólo habíamos visto flores de muertos, exclamó: “¡no eran flores!, ¡eran mariposas! *Farfalle!* Chiara estaba en lo cierto, la vida tiene que ver siempre con la muerte. Chiara tenía razón, las faldas negras del Coro estaban llenas de coloridas mariposas. *Psiqué* (*ψυχή*), alma, mariposa, soplo, vida... Respiro.

22. RESPIRO: REIFICACIÓN DE LA VERDAD TRÁGICA

EL SIMPLE HECHO de que Emel, Beniamino y las *Dramatis personae* entraran en el teatro griego contiene su necesidad de oír/sentir y ver *eso que llaman la vida* revelada y (de)velada en el canto de una tragedia, con los restos abandonados de lo que habían vivido, completa y completada de los niños perdidos, de las regiones en tinieblas de la más profunda fragilidad humana. La tragedia griega canta una historia, tan grande e importante, que como ninguna otra narración podía hacerles sentir todos los tonos de sentimientos arrancados, todas las declinaciones de lo padecido en el mundo, los tormentos sufridos, la niñez denegada, los descartados abandonados, las personas ignoradas y añoradas, las repudiadas partes obscenas de la historia. Y, en fin, aquella chispa del *Daímon*, Divino tormento, que había errado para encontrar un refugio incierto entre sus carnes mortales, entre la carne de un corazón humano en tinieblas, corazón de carne y no de piedra. Los *Daímones* que los seres humanos llevan en los meandros más secretos de sus corazones. Una chispa de entusiasmo, fragilidad así dulce de hambre y

dulce de sed, gracias a la cual, Beniamino sigue preguntándose: “¿por qué no lo soy más?” (Arendt, 2004).

Por ello hay que recorrer el sentido de afinación *epóptica* de la acción musical, lo cual, primero, baja para cantar del “entre” de un mundo en tinieblas hecho fragmento, recordarlo⁸⁹ para acompañarlo al corazón de todos los seres humanos y de cada uno y, después, se eleva para que su canto trágico ponga de pie⁹⁰ la reificación reflexionada y *reflexionante* de la verdad trágica, *accorgersi* de ésta para dejarla entrar, con amor, en el corazón de todos los seres humanos y de cada uno, como en el mundo de los asuntos humanos. El flujo de este canto, aviado en la acción musical, es adecuadamente vivo y dinámico para mantener el carácter de angustiosa tensión de la verdad trágica gracias a la narración cantada que es, asimismo, narración de un nuevo cómo fue y narración poética de lo sublime. Por un lado, es verdad, *alétheia* (ἀλήθεια) y por otro, es verdad amen (ἀμήν). Reconociendo que “la historia es el campo en que se crea sentido, en el que emerge el sentido”, la tragedia griega es el espacio de aparición en donde podemos dar un nuevo sentido a “lo-todavía-sin-sentido” de los asuntos humanos (Estrada, 2003b: 216). Por ello es acertado decir que “la fragilidad de la verdad se caracteriza como un juzgar narrando”, es decir, “una narración *cantada* juzgante” (Estrada, 2003b: 229).

Y es en relación a los ligámenes con los demás, a estos datos sensibles que la fragilidad de la verdad trágica siempre se ajusta (*juicio reflexionante*), dando de cada facto, de todos y de cada uno la justa medida, *katà métron* (κατὰ μέτρον), es decir, una forma reelaborada de distinciones. Es en la relación humana, con los demás seres humanos, que cada persona puede distinguir y comprender de sus actos y palabras la justa medida. Y justo en eso consiste lo que de bello y bueno tiene la voz de la acción musical. Ésta, en virtud de la compañía, desencadena en el “entre” del espacio trágico un proceso dentro el cual somos capaces de oír y sentir las tensiones de los silencios más dolorosos, las partes abandonadas de los seres humanos, sus voces disonantes, sus corazones probados y, al recordarlos con grandes palabras y grandes actos en la escena, no sólo nos revela la profundidad de las existencias humanas, sino, además, cura de éstas y de cada vida las llagas y toda suerte de tormento.

⁸⁹ Hacer recordar, es decir, reconducir al corazón.

⁹⁰ La verdad trágica de pie, de *episteme*, resultado de la discusión, de la comprensión y de la distinción capaz de sostenerse y fundamentarse por sí misma, no como evidencia lógica o racionalizada.

Tan importante es esta marca de distinción de la acción musical que eso, obviamente, sólo puede suceder si los seres humanos que acogen este canto lo restituyen con la semántica de diversas relaciones y combinaciones de sentido establecido entre las historias trágicas y las vidas trágicas. Sólo si me abro y si le hablo la tragedia me hablará, evocando de las partes de nuestras mismas historias estremecidas para completarlas, consolarlas de un canto gentil, de actos generosos y verederos, de actos de amor, de relaciones necesitadas, casi tímidamente deseadas, capaces de hacernos sentir diferentes, hacernos sentir bien, no obstante los vacíos y la ferocidad de lo sufrido en el mundo (Arendt, 1995 y 1996).

En el contexto de una tragedia griega, es importante darse cuenta de que, aquí, al oír/sentir del canto gentil de la acción musical deseamos recordar y reiterar nuestras mismas historias y vidas en la fuerza de la imaginación. Ésa es la facultad humana que “se ocupa de la particular oscuridad del corazón humano y de la peculiar densidad que envuelve todo lo que es real” (Arendt, 1995: 45), haciendo presente lo ausente, haciendo de nuevo vivo aquel resto, descartado, niño que ha sido abandonado. En otras palabras, eso significa también, y más que todo, entrar en el Cuarto del corazón humano y divino a la vez. Es *accorgersi* del *Dalmon*/Divino nuestro, ya que “el que aparece en la narración *cantada* no es, pues, un qué, sino un quién” (Estrada, 2003b: 207). Efectivamente, al comprender todas las partes de las historias, éstas no nos dejan iguales a como éramos antes. Sucede que una pluralidad de historias, con los más finos detalles olvidados y apartados, rechazados y abandonados, emerge como reificación en la narración cantada de los actos y de las palabras de la tragedia griega. De consecuencia, la reificación trágica impresa de la acción musical, vuelve la pasión en las carnes cansadas, enciende de sensualidad las imaginaciones de los cuerpos desnutridos (Arendt, 1997a [1995]; Estrada 2003a).

Las voces de corifeo trágico, sin las cuales el mundo de la fragilidad de los asuntos humanos no pudiera ni siquiera engendrarse, visto que perdería su carácter de manifestación estética (fenoménico-sensible), cantan una grande historia de tragedia nacida de la concatenación de acontecimientos conjugados como peripecia, reconocimiento y *pàthos* (*πάθος*). Por estos tres momentos de reificación de verdad trágica estamos “dispuestos a captar una voz que se deja oír/sentir cuando menos se la espera” (Calvino, 2000b: 201), la voz de una brisa delicada que “sopla donde quiere, y

oyes/sientes sus sonidos pero no sabes de dónde viene ni adónde va”⁹¹ (Juan 3, 8); una voz que pregunta perennemente y hace pasar por la vía de la pobreza, aquella senda de tempestad en el mar, de conflicto, como de noche más oscura, y que preserva el cuerpo y el alma devorados y su espíritu estremecido. Carne y sangre que, aún y no obstante lo despiadado del mundo (peripeccia), reconocen, conservan, dan espacio al resto desterrado, despreciado, que es muy pequeño (reconocimiento), se diría una nadería de otro mundo, mientras que es justo eso “lo que de este mismo mundo no es infierno”, sino pasión. El *pàthos*, sentido con los oídos del corazón y visto con los ojos del espíritu, desea y quiere volver a nacer (*pàthos*). Pasión como sentimiento que se interesa por la acción y el espíritu que inspira. Por todo ello, Emel, Beniamino y cada una de las *Dramatis personae* reposarán reedificados y reestablecidos al sentimiento de *Amor mundi*. Vuelve a florecer el poder (Aristóteles, 1998; Calvino, 2006; Arendt, 2004: 133; 2009a [1958]: 292).

Es por ello que el canto trágico puede llegar a desnudar veladamente con las caricias y, así, lograr tocar los cuerpos de los seres humanos en sus inteligencias, nervaduras, pieles estremecidas, corazones rotos, verdades escondidas. En esta desmesurada tragedia humana, desmesurada porque allí entran todas las tragedias del mundo, las personas comparten el “entre” hechos de *motus mentis*, de lo repugnante, de lo que ha sido despreciado, de las penas, las aflicciones, las desolaciones, los actos, los conflictos, las palabras, los susurros, los recuerdos, los deseos y las esperanzas capaces de descender sobre ellos sentimientos de compasión, solidaridad, *éleos* (ἔλεος), de temor, *φóβος* (*fòbos*), y, en fin, de placer trágico (*katharsis-κάθαρσις*)⁹². Éstos, según la *Poética* de Aristóteles, son los sentimientos cardinales de la tragedia griega desde los cuales procede toda una gama de posibilidad de sentimientos. Desde la agonía a la humildad, desde la desilusión a la fe, desde la incredulidad a la esperanza, desde la ira a la dulzura, desde la inclemencia a la generosidad, desde la indiferencia a la distancia, desde el temor a la compasión, desde lo repugnante al sabroso, desde la impotencia al poder, desde el desprecio y la violencia obscena, siempre puesta afuera la escena, a la bondad, a belleza y el estupor (Aristóteles, 1998; Arendt, 2003b; Nietzsche, 2009).

⁹¹ La acción musical, como la misma tragedia, no tiene un fin, su lógica no sigue ni el principio de “medio-fin”, ni el de “causa-efecto”, ni mucho menos el de “no contradicción”.

⁹² Podríamos definir el termino *katharsis* como un grecismo (helenismo), una manera semánticamente enfática con la cual Aristóteles se refería al sentimiento de “gozo estético”, al sentimiento de “placer trágico”. Aristóteles lo utiliza sea en su *Poética* (Aristóteles, 1998: VI 1449b, 25-30 y XVII 1455b 15), que en su *Política* (Aristóteles, 2002: VIII 6, 1341a 21-24; VIII 7, 1341b 32, y VIII 7, 1342a18).

De la compasión, aquel sentimiento de “repugnancia innata [...] de ver sufrir a otro ser humano” (Arendt, 2017c: 22), y probada por la grande tragedia que le ha tocado vivir al héroe, por ejemplo, Edipo, Medea, Andrómaca, Heracles y, por ende, al prójimo mío, depende la capacidad de los seres humanos a la imparcialidad o distancia trágica. Lo que la teórica política Arendt llama *juicio* y que “se ha establecido ahora, gracias a la representación, la distancia adecuada, el alejamiento, la falta de implicación o el desinterés requerido para aprobar o desaprobar, para evaluar algo en su justo valor” (Arendt, 2003b: 125). La distancia trágica sin duda decisiva, para que esté lo suficientemente alejado de su íntima tragedia y, sin embargo, más sensible que nunca a ésta. Una compasión, finalmente, también hacia sí mismo. A favor de esta interpretación es interesante aquello que escribe Arendt:

“El distanciamiento y la ecuanimidad” frente a una “insoportable tragedia” pueden ser “aterradores”⁹³, especialmente cuando no son el resultado de un control sino que constituyen una evidente manifestación de incompreensión. Para responder razonablemente uno debe, antes que nada, sentirse “afectado” (conmovid), y lo opuesto de lo emocional no es lo “racional”, cualquiera que sea lo que signifique, sino o bien la incapacidad para sentirse afectado, habitualmente un fenómeno patológico, o el sentimentalismo, que es una perversión del sentimiento [Arendt, 2006b: 86-87].

En este contexto trágico, las *Dramatis personas* se encuentran con la verdad trágica que va revelada y (de)velada con suave cuidado y minuciosa preocupación, con sutil y delicadísima atención. Podrán ser fieles a la tragedia que los lleva a reconocer partes, a integrar partes, a fruirlos⁹⁴, amarlas, consolarlas para que de los corazones humanos pueda volver a brotar fruto (Hipona, *De civit. Dei*: XI, XXV).

Por este motivo digo que la acción musical tiene una eficacia de reificación que no es únicamente trágica, o sea, ligada al terrible estupor del placer trágico, sino que es también, y al mismo tiempo, reificación dramatúrgica (de la dramaturgia) y dramática (de

⁹³ Aquí la autora está parafraseando una expresión de Noam Chomsky.

⁹⁴ El verbo *fruir*, del latín *fruor*, quiere decir recoger frutos, beneficios, y se diferencia del otro verbo latino, *utor*, que significa “usar”. Se puede usar de las cosas, pero no se puede usar de una persona, de un corazón humano, no se puede usar del mundo, de las relaciones humanas, de los sentimientos y, por supuesto, no se puede usar de Dios. Podemos fruir de ellos, recoger frutos y beneficios, pero no poseerlos, no son posesos. Podemos, por ejemplo, fruir de una amistad, de un amor, ser beneficiados, pero no podemos usar de una amistad, de un amor, de una persona como si fueran objetos sin haber de ellos abusado. Es decir, sin que este uso se convierta siempre en abuso (Hipona, *De civit. Dei*: XI, XXV).

dramatización). Es decir, su reificación se mueve sea en el sentido de poder reconstituir la secuencia dramática de palabras, actos, movimientos y hechos de una historia trágica, de la cual podemos oír y mirar su concatenación. Y sea porque su reificación dramática vive como puesta en escena que con *pàthos* encarna palabras, actos, movimientos, sentimientos y hechos vivos pero íntimos, conservados en la parte más profunda de los corazones humanos, casi allí secretos, que reviven en las existencias humanas para que los que oyen escuchen, los que miran vean y los que sienten comprendan. De modo que en el *pàthos* de un corazón comprensivo reflorzca la humana potencia de la acción musical en el mundo. Acaso, ¿tener un corazón grande, comprensivo de los fragmentos olvidados o rechazados de los demás y de ellos mismos, no implica para los seres humanos conservar también la verdadera compasión hacia las tragedias de los demás y, por ende, compasión hacia aquellas propias de sus vidas?

Después, esa compasión se une al temor. Las personas compasivas abren sus corazones al sentimiento del temor. Aquel temor tierno que no es miedo a lo trágico⁹⁵, sino estar *entre* las manos del *pàthos*, ésa es la fuerza prodigiosa inmensamente más grande de nosotros mismos. Tal como dice Arendt refiriéndose a la estética de Lessing, el que

considera hasta el temor como una variedad de piedad, la piedad que sentimos por nosotros mismos. *Un intento* de liberar al temor de su aspecto escapista para rescatarlo como una pasión, es decir, como un afecto que significa que nos vemos afectados por nosotros mismos al igual que en el mundo nos vemos afectados por otras personas [Arendt, 2017c: 16].

Por tanto, se debe haber el temor que suscita las personas a sentirse pequeños como niños, colmos de estupor ante la maravilla de un prodigio milagroso. Temor como pasión vivida y vívida. Temor como poder, fuerte y constante, de sentirnos frágiles ante *eso que llaman la vida*. Para, en fin, quedarnos desconcertados y asombrados en el efecto de un espectáculo trágico que admiramos por la extraordinaria solemnidad de la verdad trágica, majestuosa, bella y terrible (Aristóteles, 1998).

⁹⁵ La tragedia griega no puede reconducirse a la emoción del miedo, ya que éste es suscitado en los seres humanos por una situación de peligro, mientras que la tragedia no es peligrosa. Podemos estar únicamente maravillados ante el espectáculo trágico, que es al mismo tiempo grandioso y solemne.

Padecer el efecto trágico o placer trágico de esa narración cantada de la acción musical no significa, ciertamente, reducir la que suele definirse *catarsis poética* a una performance de purificación, tanto moral como física (Turner, 1980). Gozar del refinado sentimiento del placer trágico no es otra cosa que hacer experiencia de un respiro libre que origina esa “reconciliación con la realidad” (Arendt, 1996: 275), aquel probado por Emel, por Beniamino y por cada una de las *Dramatis personae*. Eso es, “despojarse de toda intención y de todo prejuicio”, de todas las mentiras, ilusiones y desilusiones, para estar dispuestos a hacerse pequeños y así devenir más grandes, hacerse cargo de la Verdad trágica que llena y caldea de luz nuestras tinieblas y nos hace libres. Entregarse libres como niños confiados, sin defensas pero llenos de esperanzas y de sentimientos, al intenso, conmovedor y hermoso gozo del *páthos*. Estupor por el Poder que inicia.

23. ACCIÓN MUSICAL Y ESTÉTICA SOCIAL DEL PODER

ALLÍ, SENTADOS EN LAS PIEDRAS del teatro griego, entre el cruce de vientos, de voces, de verdades trágicas y de conflictos, sobreviene la nostalgia de quien amamos y el deseo que esté con nosotros.

La acción musical, ¿cómo logra cantar con tanto respeto y poderosa intimidad a los corazones heridos? Sin duda, la tragedia griega conoce muy bien el corazón de los hombres. Maravillosamente sabe cantarnos historias de grandes palabras y grandes actos, y con ellas encantarnos y atormentarnos, a la vez. Pues, su canto no acompaña solamente hacia el encuentro con los recuerdos de los corazones, y a evocarlos; también, desde lo más profundo resuena dentro los corazones para suscitarlos a que escuchen y sientan una intensa, íntima nostalgia de las relaciones humanas de poder, y a invocarlas. Esta añoranza es la sencillez que acierta si los seres humanos viven de verdad, si son humanos de verdad, o si se han perdido hasta reduciendo sus cuerpos, pensamientos y existencias a cosas muertas, anestesiadas al dolor y a la felicidad. Sin el espíritu de la vida, es decir, sin ímpetus de respiros de amor.

Por este motivo, para que la acción musical pueda, cada vez y cada vez en modo diverso, desencadenar una reificación trágica y así fenoménicamente revivir, hacer padecer sus inesperados efectos, es indispensable que haya la presencia de los seres humanos. Desde ellos y, juntos, la acción musical nace, a ellos, hacia sus cuerpos y la

intimidad de sus cuerpos procede porque, y para que, den inicio al poder. De tal modo que, hace dos mil quinientos, tres mil años, la tragedia griega se empeña en dar de los tormentos y de la fragilidad de las personas, como de las relaciones humanas y de los asuntos humanos, una profundidad abrumadora que logra llegar a los rincones más escondidos del mundo. Y, en fin, tocar cada oscuridad de corazón, haciéndola resplandecer.

Sea como sea, resulta que el carácter específico y profundo del fenómeno de la acción musical es hacernos comprender a fondo la fragilidad de los asuntos humanos y las formas de poder que se emprenderán en el mundo a través del lenguaje trágico. Esa lengua, que lamentablemente hemos poco a poco perdido, sigue hablando a todos con simplicidad, como se habla a los niños, narrando y cantando historias. Por ello, representa y proyecta para todos en la escena del teatro griego, el espectáculo de una historia de dolor y de abismo, una historia trágica, y luego, habla a cada uno en el secreto y en el silencio de la intimidad de los corazones. De tal suerte que la acción musical es, inseparablemente y en un único momento de respiro, experiencia vital activa y experiencia vital espiritual (Estrada, 2003a; Forti, 2006).

De facto, la acción musical canta una historia trágica para decirnos, sustancialmente, con simplicidad, que este más allá, las partes descartadas, abandonadas de nosotros, la parte frágil y pobre de nosotros, lo que podemos más allá de nosotros devenir, las personas que amamos, añoramos y deseamos, no hacen parte de otro mundo, un mundo lejano, inconcebible, abstruso que nadie puede comprender. ¡No, no es así! Este más allá es algo de concreto y de comprensible, de alcanzable y de integrable, de accesible, tocable y cognoscible. En un espectáculo trágico, Emel, Beniamino, la pequeña Chiara, y todos nosotros *Dramatis personae* hemos visto, oído/sentido, hemos tocado con nuestras manos, y nos hemos tocado con nuestras manos, la profundidad de los corazones oscuros donde un *Daímon* había encontrado un refugio incierto. Así, este más allá *Daímon* que conservamos, que respira dentro cada uno de nosotros y da respiro a cada uno de nosotros, es algo que nos está cerca, muy cerca, no algo de lejano. Este más allá *Daímon* es nuestro contenido, nos llena de sentido, de existencia, de significado y de espíritu. Es nuestro específico perfume, sonido, nuestra viveza y chispa vital. Por tanto, este más allá *Daímon* es algo de profundamente sensible, de tal suerte que en la acción musical hemos podido experimentarlo. En verdad, sucede que la razón dialéctica de la

acción musical rompe y abre cualquiera lógica de dura, compacta totalidad, justamente nos conmueve y mueve, a razón de fundarse en los ligámenes de la condición humana, en las conexiones, las ausencias, las reuniones, las comuniones, las maneras buenas y bellas de comunicabilidad y las distinciones entre los cuerpos humanos, hilos/vidas que la acción musical entreteje y llena de contenido para hacer surgir el poder. Por este motivo, venimos interpelados a entrar en el refinado ingenio que he llamado: *estética social* (Di Giacomo, 2016).

Ahora, digo *estética* y tengo en mente *cuerpo*. Cada vez que lean la palabra *estética*, restitúyanla a su espíritu original, es decir, al cuerpo. Piensen al cuerpo que graba en su carne las contingencias de las alturas, de los tonos, de los perfumes, de los apetitos y las sedientas de emociones, de sentimientos, captura las vibraciones de los tonos de voz, de las palabras, de las reflexiones y de los pensamientos que constituyen nuestro mundo interhumano. Y, este mundo es visto e interpretado procesual e históricamente como realidad fenoménica ínsita de consistencias e infabildades sensibles y sobresensibles, en la medida en que los seres humanos sepan sentir y crecer en una relación delicada, por un encuentro delicado que es, este mismo, un proceso. Es decir, se mueve, no se para, siempre cambia, y al cambiar cuestiona, mete terriblemente en crisis las existencias humanas para hacerlas crecer.

Descubrir un encuentro, ocuparnos de crecer dentro una historia, acrecentar desde lo interno una relación entre cuerpos, significa para los seres humanos ser capaces de no separar, sino encontrar un acorde, concordia siempre reactualizada y restablecida por el devenir impredecible de la relación de poder entre la razón humana y el cuerpo humano. Por un lado, la dimensión de la razón humana es llamada a elaborar, especular, reflexionar, pensar y buscar un orden de sentido a los datos concretos, vivos y sensibles del cuerpo para poder creer en un mundo de relaciones humanas. Por otro lado, los seres humanos constituyen un mundo verdaderamente vivo que respira, lleno del respiro de las relaciones, y no muerto, en virtud de este cuerpo que sabe aún creer, entregarse al mundo relacional interhumano, saberse dar a éste y recibir las resonancias de los gestos, de los actos y de las palabras, capturar, sentir emociones, intuiciones. Y saberse perder en todo esto.

Por tanto, la región de la *aísthesis* (*αἴσθησις*) se refiere a la fina facultad humana de la sensibilidad. Es por razón de ésta que los seres humanos podemos sentir de que

estamos respirando al lado de otros cuerpos que respiran, y que a su vez esta proximidad puede acrecentar, entre nosotros, el sentimiento de lo bello y de lo sublime del mundo, tanto acrecentar las alegrías cuanto aminorar los dolores del mundo (Kant, 2015a). Se podría llegar a decir que la sensibilidad es un talento dichoso de la humanidad. Ciertamente a aquellos que tienen este talento no los deja quietos, ignorantes o indiferentes ante la fragilidad de todas las cuestiones del mundo. Precisamente, es gracias a la sensibilidad de los cuerpos que los seres humanos pueden sentir la presencia de otros seres humanos y comprender de no estar solos. Además, es siempre por una cuestión de sensibilidad si los seres humanos, recibiendo otros cuerpos, pueden juntos, y únicamente junto a otros cuerpos, resonar. Que sea por simpatía o que sea por empatía, que sea por pasión o que sea por compasión. Si las personas no se apartan del don de la sensibilidad y están dispuestas a vivirlo en sus cuerpos como un valor de dignidad, haciendo todo lo posible, a costa del dolor que empezarán a sentir más, de la violencia que sentirán más, de los abandonos que sentirán más, también, no se les dejará atrapadas al yugo que las repliega al sí mismo.

Por esa virtud, que realmente nos atormenta, estamos casi condenados a sentir más y, por consecuencia, venir entregados a la posibilidad de oír/sentir y ver cada persona y cada corazón, profundamente y verdaderamente oír/sentir y ver, afuera y dentro de nosotros, las resonancias emotivas⁹⁶ visible e invisible, sin embargo, siempre audibles, que genera el mundo de la condición humana. Por ejemplo, cuando en el espacio de aparición del teatro griego se relata una historia cantando, ésta que puede potencialmente iluminar y, al mismo tiempo, iluminarse de un sentido íntimo de sentimientos, ya que canta con terrible pasión de muchas historias particulares. Aquellas de todos los hombres y de cada uno, dejando todos los hombres y cada uno en el propio silencio de estupor que los maravilla y conmueve de manera diversa (Arendt, 1984 [1978], 2009a [1958]; Weil, 2013). Efectivamente, en el momento en que comienza la historia de una tragedia, nada

⁹⁶ No encontré mejor expresión de ésta que sepa arrojar luz tanto sobre la conmoción padecida por los cuerpos, cuanto sobre el movimiento que, suscitado en estos cuerpos, los induce a manifestarse. Si las emociones nos atraviesan en la entereza de nuestra complejidad de cuerpo (vida de la mente y vida activa) no prescindimos de una corpulenta y fructuosa vida de la mente que se reactiva y nos reactiva concretamente, conmoviéndonos y moviéndonos. La palabra *emoción* contiene en sí el ligamen con el significado del movimiento. Este último es entendido como facultad de poner en *motus*, meter en movimiento algo, y alguien, que aparece porque puesto en relación con una alteridad. Además es movimiento no únicamente en la racionalidad de lo inefable que aparece en lo sensible, sino también en la racionalidad de la concreción que se cumple y potencia en la intuición de lo inefable.

podiera representarse en el espacio de este teatro griego sin los cuerpos que se oyen y ven, se tocan y huelen, se gustan y sienten, se sufren y se conmueven, se mueven uno dentro del otro y se motivan. Para decirlo en pocas palabras, nada allí en el teatro sucedería sin la fina facultad humana de saber vibrar y resonar en relación, y, por la relación, a otros cuerpos⁹⁷ en el mundo. *Ta ton anthrópón pragmata*, asuntos humanos que vibran, suenan y resuenan no para mí o para ti sino *entre* hombres, entre nosotros simplemente personas (Arendt, 2009a [1958]).

Así que, digo *cuerpo* y jamás pudiera entenderlo escindido de la mente, o separado de ésta. Por el contrario, las facultades sensibles del cuerpo y las facultades racionales/espirituales de la mente deben siempre vivir en una relación de incesante interdependencia y simultaneidad, capaz de fundar la sensibilidad especial de un ser humano como inteligencia particularmente apasionada del sentido de los asuntos humanos. Se debe ir más allá de las divisiones, no sólo erróneas, sino reductivas y corruptivas, que se proponen entre cuerpo y mente. Como, del mismo modo, se debe superar ya el peligroso perseverar en otra desvinculación, la que se da entre el alma y el cuerpo⁹⁸.

Durante mucho tiempo, y constantemente, la historia del pensamiento ha procedido a plantear una ruptura entre una vida activa, asociada al cuerpo, y otra vida contemplativa, ligada a la mente, considerada esta última la vía de nutrición, justa en lo absoluto, para las almas humanas. Casi hemos asimilado y encontrado normal esta escisión, en la cual, por un lado, tenemos el cuerpo, que, por ser visto como órgano

⁹⁷ Se trata de vibrar y resonar tanto físicamente cuanto en la imaginación, ya que el ser humano tiene la capacidad de tener una reacción física, en su cuerpo, sólo con imaginar, con pensar; incluso es cierto que la memoria del cuerpo, la experiencia que ha vivido condiciona la vida de la mente. Eso es con claridad constatable en los traumas que acarrearán a lo largo de sus existencias los seres humanos (Van der Kolk, 2014).

⁹⁸ Esta manera de considerar el cuerpo debería hacernos volver a cuestionar y discutir tanto los escritos de Platón, cuanto los de Agustín. En efecto, ambos autores sufren, injustamente, la mala fortuna de ser retomados y citados para sostener de la tesis que imputa al conocimiento y a la comprensión generados por el cuerpo una completa falta de fundamento y “cientificidad”, como si *ciencia* quisiera decir producción de resultados infalibles, permanentes y absolutos. Desde allí la consideración de un cuerpo corruptible que corrompe y que por tanto va siempre mortificado, castigado y silenciado a favor de una vida de la mente, una vida que contempla las ideas puras que únicamente se capturan con el alma. Mientras que ni Platón, ni, después, Agustín, apuntaban a dividir el cuerpo del alma, y el cuerpo de la mente. En primer lugar, es erróneo el supuesto de hacer coincidir la mente con el alma (Arendt, 1984 [1978]). Platón recurre al concepto de *alma* por cuestiones epistémicas. *De facto*, para él *alma* es el órgano que captura los aspectos inmutables de las ideas (Platón, 1979, 2006 y 2011). Y son justas las palabras de Agustín según las cuales cuerpo y alma constituyen un único respiro de inteligencia (espíritu) en el ser humano, no obstante sean dos *res*, dos realidades distintas. Distintas pero no separadas (Hipona, *Confessionum*: VII; *De trinitate*: IV, VI y XI; *De civit. Dei*: XII y XIII).

pecaminoso o como instrumento para “compulsiones activistas”, discurso que en verdad sobrepasa la cuestión de la *Vida activa* de la condición humana (Arendt: 2009 [1958]), viene reducido, superficialmente y nada más, a una forma estética vacía de contenido; y, por otro lado, nos limitamos a considerar la vida espiritual como “pura abstracción” que nutre el alma. Incluso consideramos la mente como si fuera un tirano amo de la sabiduría, es decir, la única vía posible, apta para conocer y comprender las esencias puras de las cuestiones del mundo, cuando, por el contrario, estas cuestiones del mundo sólo quedan aisladas de los procesos dentro los cuales, y por los cuales, han sido desencadenadas, tanto de aquellos sociohumanos cuanto de aquellos histórico-cultural-políticos (Agamben, 1994 y 2013; Hegel, 2013). Mientras que, en el vínculo que se crea entre la tragedia griega y las *Dramatis personae*, la acción musical nos demuestra que no hay vida plena en el poder sin que exista una íntima y verdadera relación **armónica** entre la actividad de la vida de la mente y la espiritualidad de la vida del cuerpo. Ellos juntos respiran, se dan respiros recíprocamente, para sentir, en un vínculo indisoluble de cumplimiento, el más acá y el más allá del mundo interhumano. Efectivamente, este mismo mundo toma vida y resuena de vida cuando una pluralidad de seres humanos actúa con la razón y la pasión de la sensibilidad, inteligencia profunda y plural de los cuerpos. Por consiguiente, razonar en *forma mentis* de la estética social tiene la consistencia de captar los *motus corporis* (movimientos, sobresaltos de los cuerpos) y los *motus mentis* (los turbamientos) que se generan y se dan cumplimiento en el momento en que cuerpo y mente no se han separado.

Acaso, ¿no es hacia esta dirección que nos llama a pensar el mismo Platón? Sobre todo en la *Séptima carta*, cuando dice que a las cosas del *pragma* (*πραγμα*), es decir, el acto político, en la dimensión de lo concreto que adviene y aparece públicamente, corresponde la presencia de un *pragma*/acto inefable que siempre le subyace y de lo cual no se puede escribir, ya que no puede suceder sino en el más allá, en la *atopía* socrática, aquel “sin lugar” que da al *pragma* del acto político plena realización (Platón, 1979: 175b y 2015a: 341c y 341d).

Por tanto, nos debe quedar claro que los hombres no tienen un cuerpo, sino que son cuerpo, viven las razones de sus cuerpos, y es en virtud de este cuerpo de inteligencia, sensible y sensual, que ellos son capaces de superar las superficialidades de las lógicas de las evidencias aparentes, superarse a sí mismos, superar los egoísmos del sí mismo

para abrirse a una pluralidad humana que da pleno y vivo cumplimiento a los asuntos humanos. Es decir, aquel espectáculo del mundo⁹⁹ que debemos comprender juntos y, juntos, encender y reencender incansablemente, porque precisamente en este fActo, grande y bello, consiste el poder de que cantamos.

De este modo, las relaciones advienen siempre entre cuerpos-mundo, tal como sucede si vamos a un teatro griego y sentimos la flama de la acción musical. Lo que aquí puede ocurrir es que oiremos, sentiremos y también veremos “nosotros y los cielos abiertos”, oiremos, sentiremos y también veremos los corazones probados de los restos de hombres dejados solos y la fragilidad de los asuntos humanos, sea en su parte manifestada y sea en su parte latente. Nace y re-nace el poder en nuestro mundo. Eso significa saber concebir en términos de la estética social la acción musical que desde la fragilidad de los asuntos humanos da inicio al poder (Arendt, 1984 [1978], 2009 [1958]; Tavani, 2010).

La estética social denota no escindir la forma del contenido, el cuerpo del alma, la pasión de la razón, el poder de la impotencia, la vida activa de la vida contemplativa, el silencio de la música y del canto. Desde las páginas del prólogo introduce la expresión de la *estética social* diciendo que en esta *forma mentis de sensibilidad* amplia, que, por cierto, jamás eso significa que desemboque en lo “irracional”, se fundamenta con más decisión la razón de la acción musical iniciadora de poder.

Bueno, lo que aquí sucede es que lo estético y lo social se corresponden recíprocamente, hasta implicarse y asimilarse, dando vida a una reflexión nueva. Por ello el concepto importante que se ha de comprender es que las formas estéticas, cualesquiera éstas sean —no únicamente una obra de arte; por ejemplo, puede ser simplemente un gesto, la luz de sus ojos, el sonido de su voz, el soplo de un silencio, las oraciones de una boca, un modo de moverse, de hablar, de mirar, un modo de ser y de sentir, de pronunciar palabras *ad artem*, en el sentido en que todas son formas musicales porque siempre hay música, no en el hombre, sino en los hombres (Blacking, 2006 [1973])—, serian puras formalidades vacías de contenido, sepulcros blanqueados bellos por fuera y vacíos por

⁹⁹ La presencia física, de cuerpos en interrelación en el teatro trágico, es tan importante e indispensable que si faltara no podría suceder el espectáculo del mundo. Tan es así que durante 2020, a causa de la pandemia del COVID-19, tanto la programación del Teatro Griego de Siracusa como la de los teatros griegos en Grecia tuvieron que modificarse, suspendiendo los espectáculos trágicos. El canto de la tragedia toma vida desde las presencias relacionadas de las personas; cuando eso no sucede, no hay espectáculo, no se abre el telón para la visión sensible de la tragedia del mundo.

dentro, si las priváramos del mundo de relaciones interhumanas de poder que se mueven y adquieren presencia en todas ellas. Las subyacen dotándoles de arte, es decir, de contenido, de sentido, dándoles inteligencia, inteligibilidad y profundidad.

Esto sucede, sea porque el mundo social se transpone y se proyecta en las formas sensibles, reelaborando y dotando de apariencia la trama de los asuntos socio-político-humanos que lo constituyen, y sea porque son los seres humanos que, en base a sus sensibilidades viven cuestiones específicamente mundanas, leen significados siempre nuevos y originales en las formas estéticas. Son los seres humanos que con las diferentes sensibilidades de sus inteligencias visten de nuevo palabras antiguas (Agamben, 1994 y 2015). Sin embargo, no está sólo aquí la virtud de la estética social, ya que conjuntamente insiste en el hecho que también las relaciones de poder del mundo social, los seres humanos en sus relaciones, historias, nervaduras, pieles, sentimientos, razones, carnes, *sensibus*, pensamientos, intuiciones, en pocas palabras, en sus personas y existencias, padecen los efectos de las formas estéticas. La estética y lo social son dos componentes contingentes de la condición humana, que en la temporalidad y en la espacialidad de un proceso fenoménico vivo se tocan, se comunican, se afrontan, se enfrentan, se entrecruzan, se penetran, se adquieren y se condicionan mutuamente. Por ello la tragedia griega en el teatro griego es el espectáculo del mundo.

Los hechos del mundo sensible, aquel que hemos escuchado, visto, oído, percibido, sentido, padecido, hasta gustado, siempre y cuando tengamos el talento y la condena de ser sensibles, condicionan los seres humanos. Nada ni nadie, siempre y cuando tengamos el don y la condena de ser personas sensibles, nos deja igual a como éramos antes. Ningún encuentro importante, ninguna historia importante nos deja igual a como éramos antes. Tanto así que los gestos, las caricias, los cantos, ciertas voces humanas, la manera de ser mirados, lamentablemente hasta los maltratos recibidos, es como si se incidieran en nuestros cuerpos. En la memoria, en la mente de nuestros cuerpos... condicionándonos (Van der Kolk, 2014). Esta última sí que debería considerarse el más antiguo órgano de rememoración humana. Ya lo vimos en los personajes de las troyanas, en las heridas de Ío, en Prometeo, en los pies de Edipo, como también en cada trauma (estupor) de las *Dramatis personae*, en aquel de Teresa, Emel, Anna, entre otros.

Por ello la forma estética de la acción musical tiene la capacidad potencial, para el bien y para el mal, de tocarnos, de lacerarnos, de herirnos, de conmovernos para que, probados al fuego del dolor, nos unamos y podamos brillar más, dar frutos. Nunca nos usa la acción musical, a través la forma estética de una tragedia nos hace pasar por la vía de la fragilidad, de la pobreza, del dolor, de la impotencia para hacernos bien, curarnos, cuidar de nosotros, de nuestra parte estremecida, y hacernos volver a dar fruto (Hipona, *De civit. Dei*: XI, XXVIII). Tanto que ahora, gracias a esta fuerza de contenido estético, las relaciones de poder del mundo interhumano pueden vivir en dinámica constante, en perenne transformación y profunda fascinación para ser mucho más, relaciones más profundas de aquella superficiales que nada más se quedan, y nos dejan sólo en la superficie de un acontecimiento. Efectivamente, estas relaciones de poder a sufrir las estéticas de las formas pueden reelaborarse, renovarse y reactualizarse, adquiriendo nuevos y profundos respiros y orientaciones. Las formas estéticas conllevan una dote poderosa capaz de volver a abrir el mundo social para reencenderlo concretamente en nuevas expresiones y re-formulaciones, en nuevos inicios (Turner, 1980; Agamben, 1994; Gell, 1998; Arendt, 2009a [1958]; Tavani, 2010; De la Fuente, 2013; Deleuze y Guattari, 2013; Van der Kolk, 2014; Kant, 2015a; Di Giacomo, 2016; Kiefer, 2018).

Como las mismas *Dramatis personae* lo hicieron presente durante los acontecimientos ocurridos en el teatro griego, son ellas a no poder separar dos partes cómplices, que viven relacionadas por la sensibilidad humana: la estética y lo social. La estética se nutre de lo social y lo social vive de la estética, no se puede dar cumplimiento a una parte si la privamos del ligamen con la otra que le es sustancia inherente. La estética es un cuerpo que respira en lo social, a través lo social, recibe respiro de éste; y de retorno, lo social es un cuerpo que toma respiro y nueva vida gracias a lo estético, atiende respiro, vida de lo estético. Por esta fundamental razón, a Emel le parece de plástico un jitomate sin sabor, sin jugo, sin consistencia. Como tampoco encuentra gusto y belleza en una vida vacía de amor, de contenido. Y, en fin, ella siente de estar bien en su cuerpo y alma cuando aquellas escenas trágicas, que serían sólo pálidos actos y palabras sin sentido si no llegaran a tocar su íntimo, encontrarán vida y dejarán vida en la existencia sensible de Emel, le muestran *todo lo demás* que ha perdido, ignorado y rechazado, le retorna *todo lo demás* de lo cual desea hacer y que, sin embargo, ella no sabe oír/sentir y ver por sí misma.

Del mismo modo Beniamino, cuando, por ejemplo, advierte en las máscaras del teatro griego la intención de mostrar la fachada de unas emociones, unos sentimientos, unos papeles, unos roles aceptados y justificados socialmente que, al mismo tiempo, cubren y enmascaran otras emociones, otros sentimientos, otros caracteres, otras sensibilidades legítimas, vividas por los seres humanos en el mundo. Los cuerpos de los actores actúan papeles que, según Beniamino, al mostrar en la escena discursos y acciones, tienen resonancia con algo enmascarado que le resulta ser la transposición del mundo humano hodierno. Un mundo de tierra inánime en el cual “el actor social resulta ser nada más y nada menos que un amasijo de estatus, roles y funciones sociales determinados por las organizaciones, instituciones y sistemas sociales” (Estrada, 2003b: 201). De nuevo la narración de los destinos cruzados de lo estético y de lo social inicia una danza de acordes de complicidad. Por ello la sensación de realidad e irrealidad que surge de la estética de un espectáculo trágico resuena más en Beniamino, en vista de su sensibilidad hacia aquel niño que ha perdido, la parte bella de su padre que no supo integrar y por la cual adquieren importantes efectos ciertos gestos y cantos del escenario trágico.

De dicha indisoluble relación y correspondencia entre lo estético y lo social también Anna tiene experiencia por su sensibilidad. Toca con mano la riqueza siempre nueva de la estética social, reconociendo en la forma del drama antiguo las implicaciones deshumanas del mundo social-político-humano. Ella, aunque si conoce perfectamente todas las tragedias griegas, ha leído los textos innumerables veces, los ha trabajado repetidamente, conoce precisamente las secuencias de los sucesos, llega a Siracusa años tras años porque las representaciones clásicas agregan algo de adicional, algo que cada vez se le escapa, y que “en el esfuerzo de la puesta en escena toma vida” (Conversación con Anna, junio de 2018). Así, el escenario bélico de *Siete contra Tebas* (versión de 2017) le dice mucho, y de nuevo, sobre la catástrofe socio-político-humana de la ciudad de Varsovia durante los conflictos mundiales. Una tragedia de destrucción que sentía con más fuerza, ya que a sus abuelos les había tocado vivirla. Pero, además, este canto trágico sobrepasa todas las generalizaciones de una historia trágica, para dar cuenta, con aguda precisión, de otros acontecimientos específicos, por ejemplo, aquellos ocurridos en la ciudad asediada de Sarajevo, en la ciudad completamente arrasada de Alepo, en los corazones de los seres humanos reducidos a cenizas después de los actos sin amor, de

guerras sin esperanza de paz que aniquilan arrodillando el mundo. Anna dice salirse de una tragedia, “cada vez, con el corazón roto por tanta, cuanta mísera devastación”. Por esto, para ella, en la experiencia corpórea de la acción musical, que se da a sus sentidos y carne, alberga el mundo de la fragilidad de los asuntos humanos, el mundo de personas abatidas y agobiadas, vivas y vitales, por las cuales, regresando a Polonia, escribió un artículo¹⁰⁰. O aun, este connubio entre lo estético y lo social parece completamente evidente en el hilo de voz de Teresa, quien del cuerpo trágico nos dice con poderosa síntesis: “...amo todo eso, me da la vida” (Conversación con Teresa, junio de 2019), como si estas voces de tragedias la retornaran incesantemente a nuevos respiros. Ella viene a las representaciones clásicas todos los años, por las consecuencias sensibles de estas fundamentales razones.

Por todo ello, la acción musical encuentra cuestiones que se articulan y modifican en nuevas y diferentes preocupaciones, relaciones, motivaciones, discursos y lógicas que caen en el campo de búsqueda de la estética social. A ser problemáticas que tocan la relación existente entre la dimensión de la estética, del cuerpo, de la belleza sensual, de lo concreto, de lo sensible, de la *humanitas*, de lo que aparece, de lo que se esconde, de lo que sentimos, del amor por el arte, de lo político, del poder, de lo que permanece, de lo social, de lo relacional, de la fragilidad, de lo antropológico, de lo deshumano, de las intuiciones, de lo Divino, de lo efímero y de lo sublime. Es decir, de la verdad trágica de la fragilidad de los asuntos del mundo, incluso del mundo comprensivo de lo que permanece latente entre las llagas de un corazón herido y en tinieblas.

Así que, haber iniciado una investigación de estética social ha significado poner los fenómenos estudiados —en este caso, acción musical y relaciones de poder— bajo una luz intensamente rasante que sea capaz de penetrarlos y hacernos tocar con nuestras sensibilidades sus fundamentos. Ver detrás a los oscuros, *nu scuru*. Ya no hay lo estético por un lado y la parte social por otro lado, sino que desde estos dos cortes, dentro de los cuales, por desdicha, nos afanamos por etiquetar y encajar las investigaciones que nos ocupan como si fueran cuestiones objetivadas a “museizar”, se ha generado y distinguido una manera de mirar y comprender en términos diferentes el mundo social. Y ésta es la estética social. La cual, con razón, se adscribe como capacidad de sensibilidad.

¹⁰⁰ Para aquellos que lo deseen, es posible leer el artículo escrito por Anna en el enlace: [<https://teatr-pismo.pl/6341-raport-z-oblezonego-miasta>], consultado en junio de 2020.

En resumen, la estética social no es otra cosa que la sensibilidad de los cuerpos que respiran y adquieren el espíritu de vida en la plenitud de las relaciones humanas. Por ende, podemos decir que la estética social da expresión completa a las personas, ya que concede sentir y fruir, en el espacio plural de aparición, del dolor, de la pasión, del sufrimiento por las cuestiones importantes de la fenomenología del mundo interhumano¹⁰¹. Incluso aquellas cuestiones ligadas al inefable *Daímon*, a lo velado que, entre las heridas de los corazones humanos, ha amado esconderse (Éfeso, 2011: fr. B 123). Fruir de un canto trágico implica para nosotros, los mortales, sufrir aquel placer trágico que prueba nuestros cuerpos con el fuego de la pasión. Eso es fuego de dolor y de amor. De modo que en este fuego de verdad trágica hecho de pobreza, abismos, vacíos, abandonos, violencias —que no llegan a ser nunca despiadadas, ya que han sido medidas siempre por el amor, por los pequeños y tímidos silencios, por los gestos de ternura y de pasión que a menudo resultan ser hasta más insoportables del rencor y de la crueldad—, aquellos de nosotros que lo huyen quemarán en su llama como paja, haciendo de sus cuerpos sólo ceniza. Pero, quien entre de nosotros, en este fuego de dolor y amor, tenga el valor de padecerlo hasta lo profundo, comprender las partes abandonadas, las crueldades de este mismo mundo para superarlas e ir más allá de los límites del sí mismo, sus cuerpos y rostros en este ardor, como oro, brillarán más. Porque en el arte de la acción musical se le ha dado la posibilidad de sobrevivir a sus ruinas (Kiefer, 2018). Emel dice de sentirse partícipe de la transformación del dolor. *De facto*, son el dolor y el amor de la acción musical que dan a los seres humanos el don de tener un corazón probado pero más grande. El don de tener un corazón más comprensivo, que se ilumina por un delicadísimo momento de emoción y deja oír/sentir y ver aquel *Daímon/Divino* tormento que se ha escondido, encontrando un refugio en los corazones mortales (Hipona, *De civit. Dei*: XXII, XXIX, VI).

Por esta razón Heráclito hablaba que la “*phýsis* ama estar escondida” o “tiende a esconderse (*φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ*)” (Éfeso, 2011: fr. B 123), pensando que en la constitución de los asuntos humanos, cuerpo sensible que aparece en la forma, debemos

¹⁰¹ Efectivamente, si las innumerables disciplinas que con sus campos de conocimiento satélites constituyen nuestro mundo académico, por lo regular ponen el énfasis en dirigir las investigaciones de los especialistas hacia cuestiones del mundo social que les resulten “urgentes”, la estética social, que no pretende adquirir el título de disciplina formal y formalizada, se interesa en preguntarse y ver, bajo otra luz, las cuestiones “importantes” pero quizás no tan “urgentes” del mundo social, como la fragilidad de la acción humana y del poder, el dolor y la oscuridad de los corazones.

buscar siempre la fuerza generadora e inviolable del *Dáimon*. Éste, custodiado entre las sombras de dolor y entre la fuerza del fuego de la pasión que envuelve los corazones humanos, al mismo tiempo los constituye, dando a cada uno su precisa marca de especialidad en la frente. Siempre y en cada momento secreta, sin embargo, siempre y en cada momento perceptible y reconocible a los *sensibus dei nostri bambini* capaces de imaginar y de hacer, como Chiara, nuevas todas las cosas. Mudar aquellas flores de muerte en mariposas, respiros de vida.

24. EL DON DE UN CORAZÓN COMPRENSIVO

ES FRECUENTE PENSAR, como lo pensaba, al principio, una parte de Beniamino, que la reconciliación con el pasado suceda una vez por todas y que sea, por tanto, definitiva, productora de efectos definitivos. Si eso fuera cierto sería una verdadera catástrofe, ya que significaría no solamente que como seres humanos no hemos aviado ningún proceso de comprensión de la verdad trágica mundana que incluya nuestra misma profunda verdad trágica, en donde cosas horribles y brutales son posibles, sino que además, estamos dispuestos a renunciar a la capacidad de acción musical que surge cuando los seres humanos se reúnen. Ésta, siendo aquel tesoro que nos hace volver a escudriñar nuestros corazones oscuros, procede a que el poder plantado en el suelo de la verdad trágica y del amor, pueda surgir y resurgir, de nuevo y de modo nuevo, en el mundo. Ciertamente, tal y como como intentaba hacerlo Emel, cuya historia de tragedia nos induce a pensar que, en tanto que verdad trágica y amor se abrazan y acompañan, en cualquier momento desde las tinieblas de una noche oscura puede renacer el tenue claror de luz nutrido de sombras en el mundo (Arendt, 2017c). Y, esta luz no olvida de ningún ser humano, de ninguno de nosotros. No obstante la distancia y las interminables dificultades, este claror tiene vivo el recuerdo de nuestros rostros, de las tristezas, de las alegrías, de las fatigas, de las esperanzas de cada uno de nosotros, porque son nutrimento de vida concreta para este canto de oración. Son el sentido y el contenido profundo de la forma *phýsis* del teatro griego. Esta tenue llama de luz, sin nunca excluir la oscuridad del dolor y de la muerte, dona el respiro de la vida que perfuma de bueno y de bello nuestro mundo.

Con mayor claridad ha sido la tragedia de *Edipo rey* a revelar, en su significado, de qué manera la comprensión de los fenómenos jamás se mantiene intacta. Por ello, para

aviarla necesitamos concedernos dócilmente al proceso de la acción musical. Ésa es capaz de iluminar con ternura y respeto nuestros pasos mientras andamos en las sombras de la muerte, en la reaparición del fuego de la aflicción. Por un lado, la acción musical en el canto trágico reedifica, un paso tras otro, con las memorias y las voces de cada uno, la verdad trágica que aparece ante nuestros ojos revelada en la forma de una historia hecha de grandes actos y grandes palabras; sin embargo, por otro lado, el susurro de su canto es un toco tan suave y ligero que es capaz, generosamente, de (de)velarnos, en razón de estos grandes actos y grandes palabras que dicen y no dicen, *todo lo demás* indecible, las partes obscenas, las sombras de dolor, la falta de amor, las heridas profundas que constituyen esta misma verdad trágica del mundo. De estas heridas, como muestra Edipo, al final ciego y clarividente, podemos oír/sentir, pero no descubrir o ver sin velo de protección:

(Edipo) [...] La luz de mis ojos no las hirió nadie / sino este desventurado que soy yo. / ¿Qué falta hacía que viera, / si no queda, para mí, nada de bello de ver? [*Edipo rey*, vv. 1331-1334] Al contrario, si hubiera podido cerrar de mis oídos la fuente auditiva / no me hubiera contenido en cerrar este desafortunado cuerpo mío / para estar, ciego y sordo [*Edipo rey*, vv. 1387-1389].

Además de que, es gracias a estas heridas que se abrieron nuestros ojos ciegos, se hicieron de carne nuestros corazones endurecidos.

Edipo es un cuerpo de inteligencia estética en cuya nervadura, carne, huesos, sensibilidad la verdad trágica resuena. Eso significa también, que no podemos oír/sentir y ver de esta especial verdad a través de una vista común. Necesitamos de un oír/sentir y ver que vaya más allá de “quien cree que la realidad sea aquella que se ve”. De la verdad trágica no es posible *accorgersi* sin atención, sin cuidado, sin probar un desmesurado amor, si no somos pacientes en salvar y reunir los fragmentos del mundo, como de guardar de ellos con amorosa atención, protección, casi develándolos, cubriéndolos en nuestro íntimo. Mejor dicho, sin tener el don de un corazón grande... el tesoro de un corazón comprensivo.

Por todo ello, a través de esta gran forma estética de la tragedia griega, venimos acompañados por el itinerario de la afinación *epóptica* de la acción musical en la profundidad de la fragilidad de la condición humana. En efecto, en virtud de este susurro de canto ante nosotros puede aparecer, si somos sensibles y atentos espectadores, revelada y (des)velada, la verdad trágica del espectáculo del mundo y la oscuridad de los corazones que, por un momento intenso, hermoso y conmovedor, se iluminan retornando a latir

fuerte. A oír/sentir fuerte y como Emel a no poder parar de llorar (Arendt, 2009a [1958]; Tavani, 2010; Weill, 2014).

Se canta y siempre la luz del Divino resplandece en la oscuridad de nuestros corazones. Este canto escruta nuestros corazones, los prueba al fuego del dolor, de la verdad trágica y del amor. En verdad, *De profundis* cantan siempre nuestros corazones revelándose y (de)velándose en el cuerpo y en la sangre, en la carne y en el sudor. La estética social prepara nuestros cuerpos, abre nuestros oídos, enciende los ojos. Esta sensibilidad deja oír/sentir y ver, en fina transparencia, los rostros hechos de lágrimas y pasión. Nos pone en las bocas un canto nuevo.

Así, fuerte y dulce a la vez, es este canto trágico de pasión que resuena en nosotros, en nuestros cuerpos de inteligencias sensibles, ocasionando la rememoración de los acontecimientos del pasado con los cuales no hemos podido reconciliarnos, suscitando nuestro retorno a pensar y repensar, imaginar y reimaginar, sin cansancio y sin certezas, a las personas que bien amamos y de las cuales la vida vil e ingrata nos ha separado. Volver a las prolongadas separaciones en las cuales se perdieron nuestras más ardientes palabras, se extinguieron nuestras más frágiles esperanzas, nos hace voltear a mirar hacia la intimidad desplomada y, todavía, nos vuelve repetidamente a querer comprender y recomprender los hechos sucedidos, comprender mil veces de nuevo todo el desmesurado dolor en el mundo para darle la justa medida. Comprender aquellas heridas en la luz de nuestros ojos, que nos han hecho los demás, hemos hecho a los demás y hemos hecho a nosotros mismos.

Tanto así fuerte y dulce, a la vez, es este canto trágico que nos conduce, de nuevo, a regresar a oír/sentir en un diálogo incesante las situaciones y los sentimientos enigmáticos y contingentes, infantiles y maduros, sentimientos de derrota y de logro, de tristeza y de alegría, de deseo y de renuncia, de misericordia y de inclemencia, de humillación y de rabia, de rencor, de estupor e indiferencia que se mueven en los demás y, también, combaten dentro de nosotros; a detenernos en la sensibilidad inteligente de nuestros cuerpos completamente emocionados e indefensos que enseguida se caldean con otros, porque la relación de poder en que estamos está apoyada sobre la piedra, pero no es relación de poder de piedra contra piedra, sino relación de poder entre seres humanos en persona, de cuerpo y de sangre, entre corazón y respiro, entre carne con carne.

Así, precisamente cuanto más la calidad de la sensibilidad de Emel, Beniamino y de todas las *Dramatis personae* logre ser más penetrante, intensa, cruel e inocente para hacerlos pequeños, siempre más pequeños, tan pequeños de desnudarlos de las mentiras que encierran en sí mismos y tocar, los descartados en espíritu y verdad, las heridas de quien ha sido abandonado, o de sus mismas partes abandonadas, saciar el hambre y la sed de amor de sus pobres cuerpos y corazones, ahora dispuestos a entregarse al fuego del dolor, aún lleno de amor; y también, cuanto mejor los pueda inspirar a volar alto, más alto de la maldad, de los engaños, de las indiferencias, más alto de los maltratos, de la violencia radical, aún más alto de la ferocidad de una tierra sin respiros hasta acercarlos a los cielos abiertos de verdad trágica cantada con amor, entonces, tanto más serán capaces de recibir el don prodigioso de tener un corazón grande. Recibir el don de un corazón comprensivo. Es este mismo, para los seres humanos el tesoro de los tesoros, don pleno y veredero, el más alto y noble. Un corazón comprensivo que jamás se endurezca, no obstante viva en un mundo que es también, pero no únicamente, repleto de crueldades, de mentiras, de desilusiones, de mal banal y de deshumana violencia. Ese corazón palpita, perfuma amor, padece la intensidad de la pasión, el temor de lo profundo y sublime abismo de verdad trágica.

Como el corazón del buen pastor que se agacha hacia Edipo, niño abandonado y, después, lo recoge y, después, lo levanta, porque comprende en este niño nacido, resto descartado, la dignidad de un poder que vale la pena ser vivido, así es un corazón comprensivo. Un corazón grande capaz de reconocer e integrar partes desechadas, agacharse hacia una niñez abandonada y, después, recogerla y, después, levantarla. Según Arendt: “esto es precisamente lo que hacen los revolucionarios. ¡Los revolucionarios no hacen las revoluciones! Los revolucionarios son los que saben cuándo está el poder abandonado en la calle y cuándo pueden recogerlo” (Arendt, 2015b: 157). Capaces de “asumir las responsabilidades que supone” este abandonado (Arendt, 2006b: 68). Profundamente ciertos que el poder de un pequeño niño que nace y que tiene un corazón más grande, sorprendentemente, podrá hacer “nuevas todas las cosas” (Apocalipsis 21, 5) “y hacer cosas nuevas” (Isaías 43, 19).

Sólo así Emel, Beniamino y cada uno de nosotros, todos *Dramatis personae*, podemos volver a desear y gustar del *Amor mundi* (Arendt, 2004: 133 y 2009a [1958]: 292). La alegría de vivir, juntos, en el mundo. Eso no significa otra cosa que sentirnos en

armonía con el mundo y ser **arma** para el mundo. La bella reconciliación con el mundo (armonía) quiere conferir a las personas el deseo y el poder de “transformar el mundo mediante sus acciones y de imaginar la realidad en forma diferente gracias a su libertad” (Estrada, 2003b: 215). Son las acciones que rompen (arma) con el *sempiternus* inmutable. Después de todo, es éste el sentido de la verdad trágica: hacernos libres. Verdad que nos hace libres de comenzar de nuevo, una y otra vez, un nuevo inicio (Arendt, 1998). Ser capaces de estar juntos para dar inicio al milagro del poder con nuestra acción musical. Ésa es una corriente libre que, pese a todo, comienza, va y nos acompaña por delante...

¡*Amor, qui Semper ardes et numquam extingueris! Accende me...*¹⁰² (Hipona, *Confessionum*: x, XXIX).

¹⁰² ¡Oh amor, que siempre ardes y no te extingues![...] Enciéndeme (Hipona, *Confessionum*: x, xxix).



VI. ACCIÓN MUSICAL Y PODER

... Abre la boca, habla; y al hablar ensancha el mundo. A veces, cuando no le bastan las palabras, se levanta de un brinco y baila. A veces, cuando la danza no le basta, apoya en las rodillas su santuri y suena.

Nikos Kazantzakis

*Pues el comienzo es también un Dios,
y mientras mora entre los hombres, salva todo.*

Platón

25. ES EL CRITERIO PARA COMENZAR

“LOS HOMBRES, AUNQUE HAN DE MORIR, no han nacido para eso sino para comenzar” (Arendt, 2009a [1958]: 265). La intensidad de esta oración de Hannah Arendt conserva toda la profundidad, el sentido¹⁰³ y el anhelo del espíritu trágico de la acción musical, alentado en el espacio del teatro griego. Éste es: cultivar, preservar y aprender a generar el poder. Porque el poder es lo que mantiene vivo el espacio “entre” donde los hombres nacen en el complejo entramado del mundo, una y otra vez, como hombres nuevos, alcanzando “la más elevada posibilidad de la existencia humana” (Arendt: 2009a [1958]: 71). La natalidad, que en ningún modo debemos tratar como una cuestión que se refiere a la naturaleza humana, más bien nos indica que no estamos encajados, ajustados, adaptados, acondicionados en el mundo “como una de sus partes inalienables. Somos libres de cambiar el mundo y de comenzar algo nuevo en él” (Arendt, 2015b: 13). Por tanto, sin la libertad de la acción musical que genera el poder que nos mantiene juntos, ninguna natalidad sería posible. Es por nuestra acción musical si somos capaces de comenzar, introducir, en el mundo, entre nosotros, algo completamente nuevo, algo que antes no era y ahora es, algo que antes no existía y ahora comienza a existir. Algo, que es poder por las potencialidades que de él lleguen a brotar, y que se le puede llamar con todas las razones *milagro*, porque se manifiesta en el mundo como tan inesperadamente nuevo, tan imposible de predecir, un improbable que **hicimos** posible. El milagro que compenetra con su esplendor la esfera de los asuntos humanos dándoles otro sonido, sentido y significado.

Si por un lado, la capacidad misma de los hombres de retornar a ponerse de pie en el mundo es ya un milagro en sí, por otro, sólo a partir de este momento ellos podrán pronunciar grandes palabras y realizar actos inmortales, en el mundo, que demuestran su condición de verdad trágica, “humana” y a la vez “divina”. Y si anteriormente dije *hicimos* es porque el poder potencial de los hombres de cumplir milagros se halla en la acción musical que sólo ellos, juntos, pueden poner en movimiento. Eso significa para todos y cada uno de nosotros, ni más ni menos, que sólo juntos se puede dar comienzo al milagro del poder, haciéndose de éste responsables. Entonces, se realizará plenamente la “vida activa de la condición humana” del ser político, sin dejar de ser humanos, desmesuradamente frágiles.

¹⁰³ Sentido que siempre señala una dirección, diría, un anhelo que empuja.

Así, entiendo que la acción musical en el terreno de la fragilidad de las cuestiones humanas es el criterio milagroso de verdad trágica que entrega a los hombres la libertad de reapropiarse de la propia voz para el cantar, de la propia tonalidad emotiva (*stimmung*)¹⁰⁴, su sentimiento profundo para comenzar, y comenzar de todo corazón, con palabras y actos trágicos y nuevos, grandes y desmesurados. Poder encontrar las palabras apropiadas y los actos oportunos con los cuales dar realización a las existencias en el mundo. Esto hace de la acción musical aquel teatro que Arendt erige en “el arte político por excelencia” (Arendt, 2009a [1958]: 211), mientras que Agamben titula “música suprema” (Agamben, 2016: 135). Como sea que consideremos llamarla poco importa, ya que ambas posiciones no son contrarias, sino reconciliables en el hecho que la dinámica de la trama política pertenece, primeramente, al poderío de la acción musical. Ésta, a motivo de que su espíritu es el único que se preocupa del ser humano como un ser libre que habla y actúa en relación (*légein-lógos*) con los demás, es decir, en el mundo, articulándose únicamente en el mundo, es una voz o, mejor dicho, un Coro pluralmente existente de tantas voces diversas, que sólo cantando en *contrappunto* grandes y desmesuradas nuevas palabras y acciones vivas, adquiere en definitiva su carácter político, de sentido y significado propiamente político.

En otras palabras, si la voz, el sonido, el cantar, la palabra, la acción son la presencia y revelación más veraces del *lógos*, aquel *légein* específica y únicamente socio-político-humano que nos recoge, nos relaciona intensamente, y nos condiciona y completa, es porque depende profundamente de la Música, que, como tantos otros términos de nuestro lenguaje en general, y de nuestro lenguaje político y filosófico en particular, viene del griego *musikè* (*μουσική*). Es decir, la Música, meditada en su significado más antiguo “que comprendía la poesía” (palabra poética, lírica), “la música en un sentido propio y la danza” (Agamben, 2016: 139 y 140) es aquel momento y lugar tan profundamente elevado y silencioso, nunca mudo, cualitativamente justo y oportuno, en el que tienen plena vida los discursos y los actos capaces de interpretar, revelar y (de)velar no sólo los significados y las bellas esperanzas de nuestra condición humana de

¹⁰⁴ A los comentarios de Claudia Hilb va el mérito y mi agradecimiento por haberme intrigado con la riqueza de tonalidades que hay en el significado de la palabra alemana *stimmung*. En la medida en que la *stimmung* tiene que ver con una atmósfera que se crea, el humor, un estado de ánimo, intenta expresarnos la tonalidad emotiva y afectiva de cada voz humana. Siendo que el tono tiene que ver con el color de la voz, diferente en cada persona, nos habla de la personalidad de alguien. Tal es la significación que en estas páginas reconozco en *stimmung*.

fragilidad, sino que con ellos tenemos el poder de realizarnos con todo lo que jamás osábamos pensar.

Por esta razón, en numerosos ámbitos de las sociedades contemporáneas, donde es un hecho innegable la pérdida cada día más honda y espantosa del *lógos*, donde no sée si considerar más preocupante el serio problema que a muchos seres humanos les faltan palabras o que, de un modo u otro, se les pide a menudo acortar el número de palabras, aminorar el discurso, donde cada lengua se ha convertido en un campo de ruina con el empobrecimiento drástico del vocabulario, al grado de no saber cómo nombrar en el discurso las actividades humanas, incluso dar voz al propio sentir y al sentimiento, al saber y al pensamiento, la acción musical es el único remedio a esta catástrofe de perder aún más las palabras. Y por la simple razón que, “donde quiera que esté en peligro lo propio del discurso, la cuestión se politiza, ya que es precisamente el discurso lo que hace del hombre un ser político” (Arendt, 2009a [1958]: 16), la acción musical con su misión de conservar la divinidad del Verbo entre los mortales, aquel *Lógos*, *légein*, discurso, ligamen que nos mete en relación, es una cuestión política¹⁰⁵.

En este sentido, el poder de la Música es aquel momento y lugar en el medio, “entre”, en el que lo especial y lo importante empieza como una verdadera oportunidad. Los antiguos griegos lo llamaban el *kairós* (*καιρός*), el tiempo del *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino, el tiempo *Domini* del que nadie sabe decir con certeza si su corazón ha sido por Él un refugio o más bien una prisión. Es el tiempo cumplido que da inicio, aquel llevado a realización, la plenitud de los tiempos en el que “todo empieza en muchos momentos y sitios distintos y con autorías diferentes” (Estrada, 2019b: 15). Y todo esto es el fruto de algo precioso. Por todo ello, la acción musical es nuestro precioso, verdadero tesoro para los mortales, ya sea como arte político por excelencia, ya sea como música suprema, a razón de que es capaz de crear el momento y el espacio de lo político y de la *humanitas* más alto y propicio, simplemente Superior, para la resurrección de la Política (Arendt, 2009c). El discurso y el acto con los cuales los hijos de los hombres mueven libres pasos entre los rechazados del mundo, llevando su marca especial, el signo de lo único, de su especial infelicidad. Porque nuestro *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino es, si inmortal, sin embargo, todavía, no feliz (Hipona, *De civit. Dei*: IX, XIII).

¹⁰⁵ Prueba de eso ha sido la Música de las tragedias griegas y de las vidas trágicas que hemos podido oír y sentir y ver en la imaginación, en la voz de quien ha sufrido, ha probado dolor y ha sido maltratado en el mundo y, sin embargo, quiere vivir, se mueve, habla, canta y actúa en él, y por amor a él.

Por tanto, seamos capaces de defender nuestra acción musical en cuanto criterio milagroso de verdad trágica que, en el mismo e idéntico momento en que surge como acción plural, grande y desmesurada, concertada, contingente, libre y nueva, reflecte en sí su mismo *modus* (criterio) político y humano de existir en el mundo. Este *modus* significa para nosotros la capacidad concreta de distinción (juicio) y, por tanto, de inicio. Aquella virtud para no sólo poder poner en práctica el ejercicio de la distinción de algo nuevo en el “entre” mundano, sino también podernos distinguir musaicamente-musicalmente ante la igualdad de la muerte, así como se distingue, porque no puede esconderse, la luminosidad de un milagro en el mundo de los vivientes. De esta manera, si la acción musical nos da el don de tener un corazón comprensivo, pero también, y más que todo, capaz del milagro de la natalidad, o sea, capaz de comenzar, juntos, algo nuevo y nunca antes visto en el mundo, es porque además nos entrega el *modus*, aquel criterio de juicio que distingue, para poder hacerle frente y orientarnos en el mundo.

Esta última tarea de poner el acento en la empresa de la acción musical en cuanto criterio milagroso de verdad trágica no es un intento de cambiar el significado del fenómeno trágico estudiado, sino, por el contrario, de darle mayor precisión e inteligibilidad. Además, evita que caigamos en la tentación de la normatividad, cuya lógica de imposición infecta el terreno de la fragilidad de los asuntos humanos al punto de impedir la fundación de nuevos inicios, caracterizados por no poder aparecer sin la existencia real de lo fugaz, de la contingencia, de la pluralidad, de la mundanidad, de la dinámica espontánea, irreversible e impredecible de la acción musical. Se trata de un criterio que no es “hecho” por los hombres como una ley que marca un centro rígido de obligaciones y rebaja la acción musical, de la cual son capaces las personas, al comportamiento preordenado y ordinario del montón sin relación. Aunque sin ley, pero con el criterio milagroso de verdad trágica, yo actúo entre los hombres en el nombre mío y no en nombre de cualquiera, haciéndome responsable de las palabras de mi boca, de los gestos de mis manos que acontecen en el entramado de interacciones y cuyos efectos, por la grandeza y desmesura de la acción musical, no puedo predecir.

Me explico mejor: la acción musical “sin un nombre, un ‘quién’ unido a ella, carece de significado” (Arendt, 2009a [1958]: 204-205). Sin embargo, debido a que estas palabras y actos míos al entrar en el flujo del mundo toman innumerables direcciones, articulándose, padeciendo y correspondiendo a las palabras y a los actos de los demás,

están completamente ligados a una mundanidad que es presencia real y vital asombrosamente contingente, y no algo calculado, dado, uniforme. Estrada sintetiza con claridad: “Cada actor es únicamente un coactor en la trama mundana de interacciones; es decir, padece, al mismo tiempo, los efectos de las acciones de otros” (Estrada, 2019a: 126). Así pues, a cada tragedia griega se le titulaba con el mismo nombre de la figura trágica de la cual representaba en la escena las tensiones, los conflictos, las pasiones contrastantes y las rupturas no sólo internas, aquellas de su mismo corazón, sino también externas, aquellas de la contingencia de múltiples vicisitudes y acciones simultáneas, ligadas a otros. Como a querer dar testimonio que la acción atada a un “quién”, héroe frágil que al mismo tiempo hace y sufre, se revela plenamente porque compromete a otras personas, otros actores. Toda acción musical desencadena una historia que toca, choca y se entrecruza con otras historias, siempre acontece en una trama de relaciones interhumanas ya existente en la cual produce efectos. En practica cada acción musical lleva a otra acción, cada tragedia desencadena otra tragedia¹⁰⁶.

Por ello la acción musical tiene consecuencias impredecibles en hechos y en sufrimientos contingentes, de numerosas racionalidades contingentes; muchas acciones y reacciones, muchos momentos y lugares, muchos procesos e historias que suceden concurrentemente en la acción musical de una tragedia, y “que siempre podrían haber sido distintos” (Arendt, 1996: 264), ya que no podemos predecir las respuestas de otros con los cuales estamos en relación. Ahora bien, esta historia de palabras y actos, formada por una serie de acontecimientos y que surge de la acción musical, nunca tiene un solo actor ni un solo paciente, y, no pudiendo nadie reclamar para sí su autoría, es aquel carácter mediante lo cual la acción musical se descentra del sujeto y de la subjetividad para ser el criterio de distinción que nos liga a una realidad, de verdad, relacional, en la que nos volvemos, con la compañía y el apoyo de nuestros semejantes, reales. De verdad, *Dramatis personae* en el mundo, coactores sensibles que sepan cómo actuar y cómo sufrir (estética social) en la trama de los asuntos humanos.

¹⁰⁶ La trilogía esquiéa de la *Orestíada* es ejemplar por dar cuenta de la característica de ilimitación de la acción musical humana. En la apertura, tenemos la tragedia de *Agamenón*, un padre y un rey, que habiendo cumplido la acción de sacrificar a la hija Ifigenia para auspiciar la victoria de la guerra, viene a morir por su esposa, Clitemnestra. A su vez, esta acción de una madre que venga a su hija desencadena y nos lleva hacia la historia de Orestes, el cual, en la tragedia de *Las coéforas*, junto con su hermana Electra, venga la muerte del padre, Agamenón. En fin, en la última tragedia, asistimos a la transformación de las Erinias, diosas de la venganza que persiguen a Orestes por haber matado a la madre (Clitemnestra), en *Euménides*, las benévolas y bienhechoras divinidades.

Diría que un criterio subraya un carácter completamente distinto del de una norma. Si esta última circunscribe a los hombres y sus asuntos en una estructura tangible, regente, omnipotente y hecha de predicciones, el criterio milagroso de verdad trágica no está arriba ni abajo de nosotros, no está al margen ni enjaulando el corazón de los asuntos humanos, sino en medio de éste, circulando entre los hombres, en viva relación dinámica con los asuntos humanos. Por esta razón, el criterio milagroso de verdad trágica ni siquiera aspira a ser un absoluto indiscutible e incuestionable; al contrario, es criterio tan vivo y vital que se deconstituye para reconstituirse, de nuevo, al comienzo de una nueva dinámica de acción musical, mutando de acuerdo con la trama frágil de las relaciones de poder.

Para poder comprender correctamente la propuesta de criterio, es preciso recordar los conceptos de *lex* latina, y de *nomos* (*νόμος*), griego, fundamentalmente distintos de la noción de *ley* de sabor únicamente jurídico que también político, como parece la actual. De hecho, con la ley se pretende limitar la grandeza y la desmesura de la acción musical de los hombres y, al mismo tiempo, se establecen las causas del más fuerte o del montón sin relación de los más fuertes y numerosos, y no la justicia en el mundo. Si, por un lado, el concepto de *criterio* planteado es próximo, pero no idéntico, a la idea de *lex* de los romanos, cuyo significado se refiere a una relación entre todos los hombres por medio de palabras, discursos y acuerdos, una idea, entonces, más afín a nuestro *légein-lógos*, por el otro lado, comparte algunos elementos claves del espíritu del *nomos*¹⁰⁷ (*νόμος*) de los griegos, resumible en la resonante imagen de las murallas que perfilan los contornos de la ciudad-Estado. Al respecto es importante decir que estos muros venían alzados

¹⁰⁷ Hannah Arendt, con la fineza de su pensamiento y conocimiento, arroja luz sobre los numerosos aspectos peculiares del *nomos* (*νόμος*) de la civilización griega. La incoherencia que, me parece, existe en la aportación que nos ofrece reside en algunos pasajes propuestos en *¿Qué es la política?* (1997a [1995]) y *Sobre revolución* (2009c), ya que, a mi manera de interpretar, revelan una lectura atrapada en determinar una fisonomía de la ciudad-Estado y de sus habitantes completamente encerrada, excluyente y desvinculada no sólo de las afueras de otras ciudades y de sus habitantes, sino también del ámbito del Divino. Mientras que, en verdad, hay toda un arte que atestigua exactamente lo contrario. Bastaría mirar los templos griegos en Agrigento, construidos con la piedra local de color amarillo, pero pintados de blanco, para rememorar su vínculo con la polis-madre de Atenas, construida en mármol blanco. O escuchar la hermosa leyenda de la fuente siracusana Aretusa y del río griego Alfeo para comprender el ligamen que enlaza indisolublemente las dos ciudades, lejanas y, sin embargo, unidas a través de las aguas dulces y saladas. O bastaría leer la *Séptima carta* de Platón (2015a), para darse cuenta de las relaciones entre diferentes ciudades y habitantes. Del mismo modo, es impensable excluir de la ciudad-Estado a los dioses, como si ellos no fueran parte integrante de ésta. En la visión de mundo griego es tan evidente el ligamen de la ciudad con el ámbito Divino que cada *polis* tiene su acrópolis dentro, a lo interno de sus muros, y no afuera. Una tesis que Arendt misma reconoce y sostiene cuando escribe: “Platón invoca también a Zeus, el protector de las fronteras y jalones antes de promulgar sus leyes para la fundación de una nueva ciudad” (Arendt, 1997a [1995]: 122).

anteriormente a la constitución de la *polis*, y sus protectores eran los Dioses para significar su carácter sagrado y pre-político, de un inicio previo a la *polis*, y nunca constituían una fortificación en contra de la acción con la que debían insertarse en el mundo los hombres (Arendt, 2009a [1958]). Es ésa, más bien, una cuestión indicadora de que dentro de la muralla “se abre el espacio de lo propiamente político, en que los muchos se mueven libremente” (Arendt, 1997a [1995]: 122).

Por tanto, hablo de la acción musical como criterio para los hombres que actúan porque destaca y considera aspectos particulares tanto de la *lex* cuanto del *nomos* (*νόμος*). En su aparecer en palabras y actos épicos, cantados trágicamente, es acción musical que no simplemente establece ligámenes y relaciones entre los hombres, sino que además es cantar que distingue. Es decir, si la acción musical puede trazar nuevos y justos límites, se debe a que es el criterio humano y político para el *katà métron* (*κατὰ μέτρον*). Además, la acción musical ha podido interpretar una historia particular porque, desobedeciendo desde dentro de los asuntos humanos a la ley de la manada impóstale, rompe, abre, con un nuevo comienzo, los muros de leyes obligadas a los hombres. Pues, “las aguas impetuosas de los ríos sagrados invierten el propio curso, / y la justicia y todo está revuelto” (Medea, vv. 410-411). De este modo, la acción musical determina el efecto de un cambio, capaz de acrecentar la geografía socio-político-humana, sea de la ciudad, y sea de todos nosotros, *Dramatis personae* (Arendt, 1997a [1995] y 2009c).

Los muros no pueden contrastar el carácter de desmesura de la acción musical. Siguiendo a Arendt:

la acción, al margen de su específico contenido, siempre establece relaciones y por lo tanto tiene una inherente tendencia a forzar todas las limitaciones y cortar todas las fronteras. Las limitaciones y fronteras existen en la esfera de los asuntos humanos, pero nunca ofrecen un marco que pueda soportar el asalto con el que debe insertarse en él cada nueva generación [Arendt, 2009a [1958]: 214].

Los muros de la ley no han sido erigidos una vez y para siempre; si así fuera, la ciudad sería un espantoso espacio sin sentido, inmoviblemente sitiado y encajado en el molde dictado no sé para quién ni para qué, y no un espacio único de verdadera realización para todos los seres humanos.

Una de las tragedias griegas a la cual debemos siempre mirar, ya que representa la plegaria de un *nomos* (*νόμος*) Superior no escrito, que quiere acrecentar siempre desde dentro del corazón del *nomos* (*νόμος*) de la ciudad, es sin duda *Antígona*, de Sófocles. *De*

facto, Antígona no sólo reclama el derecho político a la solidaridad y a la espontaneidad entre hombres, manifestada en la libertad del acto suyo, respetuoso, lleno de ternura, de sepultar el cadáver de su hermano, un amigo, sólo un hombre, sino también la responsabilidad de hacerlo. Por ello debe exceder el *nomos* (νόμος) de la ciudad gobernada por Creonte. Y eso es la acción musical: todo aquel que es riesgo e improbabilidad que crea el poder. Para los hombres un bien precioso de distinción excedente, que excede, se arriesga para acrecentar, distinguir y levantarnos de nuestras muertes, haciéndolo desde la ciudad. Es decir, la acción musical avanza y mueve desde un espacio político, de legitimidad, que pueda superar, en fuerza de un *nomos* (νόμος) Superior, la lógica de una norma bien anclada a las murallas de un eterno incuestionado. Entonces, la acción musical, como Antígona, alza su plegaria y nos pregunta si nos atrevemos a arriesgarnos y bajar en el *agón* (ἀγών) del combate junto a ella. Para emprender la empresa juntos:

(Antígona/Acción musical) Piensa bien ¿arriesgarás y actuarás a mi lado?

(Ismene/*Dramatis personae*) ¿Qué empresa?, ¿qué tienes en tu mente?

(Antígona/Acción musical) Si me ayudaras a levantar el muerto/*necrón* (νεκρὸν) unida a estos mis brazos [*Antígona*, vv. 41-43].

Por esta razón es tan importante no olvidar que la tarea de la acción musical consiste en “desequilibrar distinciones naturalizadas” (Estrada, 2019b: 185), meter bajo una fuerte discusión las leyes ya muertas que pero siguen rígidamente fijadas y que gobiernan la ciudad hasta mortificando los hombres. Es por la acción musical que todos nosotros, *Dramatis personae*, nos sentimos temblar y caer. Es que, en el mismo momento en que encontramos nuestro sentimiento hacia la libertad que implica contingencia, por muy pequeño que éste sea, pasamos a la acción musical y nos movemos, luchamos no simplemente para destruir la fachada del castillo de papel en que se había estancado nuestra realidad, sino también para reencontrar el camino de regreso a un hogar no mortal para nosotros mortales, en la realidad mundana. En tal espacio y en ningún otro podemos de verdad brillar y ser vistos, podemos resonar y ser oídos, amar y ser amados, podemos hablar, actuar y ser comprendidos por alguien que es nuestro igual y en silencio nos escucha, nos mira y, fuerte, siente.

Lo que se muestra de todo ello es la acción musical vista como la iniciativa y el riesgo de la minoría. La agitación viva y perenne de los mejores que han sido capaces de dar un paso más allá afrontando las tragedias de las vidas, las caídas que meten a dura prueba la validez y las certezas de cimientos de las leyes, de nuestras leyes muertas, pasadas. Sustancialmente, la acción musical consiste en el criterio para apelar al poder vivo y vital del uno junto a los demás. Pues ella, a modo de inspiración, nos induce a la ayuda mutua, a sostenernos y meternos de pie, mutuamente, juntos abrir y hacer espacio a un nuevo inicio, a dar comienzo al poder. Bien observado, una ley, a la par de un prejuicio, resultaría peligrosa, sea para el espacio socio-político-humano sea para la biografía de una persona, si no tuviese su fundamento en la realidad de la verdad trágica, *Alétheia* (*Ἀλήθεια*) y *Amen* (*Ἀμήν*). Es decir, sin el menor refugio en los corazones de los hombres, “sin el menor reparo ni revisión a través de los tiempos” (Arendt, 1997a [1995]: 53).

Con esto quiero decir que la acción musical es el criterio milagroso de verdad trágica **para** propiciar un cambio por el bien que es belleza, es decir, el fruto de un nuevo inicio en un mundo más justo, y no una norma cínica usada **en contra** de éste. El momento del criterio se debe leer como la hora feliz de la distinción del poder. Ya que nunca un criterio ha sido una camisa de fuerza puesta a la acción humana, debe siempre ser pensado como algo para orientar nuestro actuar a construir un mundo más justo, y no para destruir esta posibilidad o pervertir la esperanza de esta posibilidad. El criterio milagroso no puede prescindir de “la pasión por la distinción” (Arendt, 2009c: 72). Distinciones que somos llamados a reelaborar constantemente en el entramado del mundo interhumano¹⁰⁸. Es por la libertad y espontaneidad de nuestra acción musical que tenemos la capacidad de reconocer, irradiar de la *dínamis* (*δύναμις*) de poder, de nuevos inicios que aparecen como milagros, todo un mundo afuera y dentro de nosotros. Y sabernos cómo orientar en ellos. Es siempre por la acción musical que nosotros, los mortales, somos capaces, sin culpas ni vergüenzas, de abandonar nuestras hipocresías, mezquindades, formalismos, de terminar nuestro retiro y regresar, una y otra vez, al juego del mundo, para gustar y gozar de éste, de *eso que llaman la vida*. Permanecer en el mundo por que y para que “la alegría esté dentro de nosotros y nuestra alegría sea completa y plena” (Juan 15, 11).

¹⁰⁸ Un entramado conformado no únicamente por las relaciones de poder de la “buena vida” aristotélica, sino también por yugos, dominios, mentiras, mezquindad, indecibles violencias y los males más crueles.

26. Φεῦ φεῦ... SI PUDIESEN OÍR MI SILENCIO E IM-POTENCIA

EN EL TEATRO GRIEGO, bajo el gran y desmesurado impacto de una tragedia catastrófica hecha prácticamente sólo de muerte, de estas tantas muertes que nos habitan y nos atormentan, parecería que las *Dramatis personae* y nosotros junto a ellas, hemos asistido, más bien, al fracaso de la acción musical. Todos, y cada uno, sentimos la responsabilidad de cuando nos abrumba el ánimo la incapacidad de “vivir bien” esta nuestra vida que vino buena, silenciosa e im-potente a plantarse, a poner su tienda *eskénosen* (ἐσκήνωσεν) en medio de nuestras manos, como si fuese una mariposa que intentase volar. Parece que no hay ya acción musical para nosotros y que ésta está sepultada en mañana de silencios largos sin corazón, sin almas, sin *Dilectus*. Parece que nuestras capacidades, como también nuestras fuerzas, no han crecido como nos esperábamos, sino, al contrario, sentimos que nos han dejado a un lado, reduciéndonos a nada, minuto a minuto.

Sin embargo, todas las *Dramatis personae*, y nosotros junto a ellas, llegados hasta aquí, podemos creer, creerlo de verdad, que en algunos momentos delicados de nuestras historias, cuando descende *u scuru* de la noche en un dolor que nos paraliza la vida, nosotros nos despertamos. Como si sólo en este culmine de oscuridad y muerte, hubiésemos podido oír/sentir la voz luminosa de la acción musical entonar el canto de libertad para atesorar de un pasado, gozar de un presente y tender a un futuro. *De facto*, propio cuando todos los demás nos habían dejado sin relación, solos y perdidos en mañana de días tristes, sin palabras, sin actos, la acción musical es música¹⁰⁹ viva que no, no nos abandona. Sino sólo porque su voz nos colma precisamente de las palabras y de los actos vivos y extrañados, no sólo de los nuestros, sino, y más que nada, de nuestros semejantes, de los *Dilecti* del corazón, cuya presencia próxima deseamos.

Así, entre la música de un fuerte y dulce silencio capaz de cantar, oír/decir, el *piano pianissimo* de nuestra propia tragedia de im-potencia, de cantar acentuando, vocalizando todo aquello que no siempre es comprensible, aquella catástrofe que hemos vivido y sentido en nuestra propia piel y que por ello no puede, y ni debe, ser mostrada y vista por un montón sin relación, encuentra encarnación, plena y completa, el momento de la acción musical. Sin nuestros especiales silencios no existiría la acción musical, y todavía, sin nuestras especiales circunstancias de im-potencias, incluso la im-potencia ante nuestra vida, finalmente, ahora, comprendida en sus partes mortíferas y no

¹⁰⁹ *Musikè* (μουσική): voz /foné/ sonido.

severamente condenada, no pudiéramos advertir el hálito nuevo de libertad y, por ende, de natalidad, consustancial a la acción musical. Es en ésta misma si tenemos la esperanza de poder percibir, oír/sentir, todavía, el silencio y la im-potencia en un canto viviente que supera toda ausencia y los arranca de todo terrible olvido.

Efectivamente, estaríamos en una preocupante banalidad si omitiéramos poner atención, dar importancia y significado a silencio e im-potencia. A los tantos silencios, nuestros, y a la infinidad de im-potencias, nuestras, que hemos experimentado tanto en lo privado como en lo público de nuestra especial condición humana. Silencio e im-potencia hemos visto que son las partes imprescindibles y más profundas de nuestras historias, y no otras historias. Tanto que, en nuestro silencio y en nuestra im-potencia llevamos el peso de aquel terrible dolor procurado por quien, a veces, hasta con sus palabras y acciones distraídas, indiferentes, sin comprensión, sin intuición, nos ha roto el corazón. Entonces, nosotros somos Corifeo que en su pecho gime: “desde tiempo el silencio es mi medicina” (*Agamenón*, v. 548), un dulce remedio, una cura gentil y no una pérdida. Ya que el silencio nunca borra la necesidad coral, política y humana de ser oído/sentido, con fina atención, en las más pequeñas vibraciones de nuestros corazones, que denota por consiguiente, poder oír/sentir con fina atención las más minúsculas oscilaciones de los corazones en mis semejantes.

Y exactamente de eso depende el hecho de que la acción musical no nos es lejana, no es ajena al ámbito de la fragilidad de los asuntos humanos y que silencio e im-potencia son, de una manera sorprendente, no tanto las consecuencias de la acción musical, sino, ciertamente, sus cardinales fundamentos. Las primeras rucas de un teatro griego, llamado también *teatro de piedra*, en que todo resuena y ni uno de nuestros *sottovoce* se pierde, porque, en verdad, silencio e im-potencia conservan, uno las palabras adecuadas y el otro los actos oportunos de los hombres. Una suerte de fundamental suspensión para poder oír/sentir la más bella música, la más buena acción, el canto vivo de mí mismo con el prójimo mío en el mundo. Aquellas palabras y actos que tienen el poder de persuadir. Son éstos los fundamentos que tornan y retornan los hijos de los hombres a querer una voz que nace desde adentro. A sentirse atados al mundo desde sus corazones, sentir lo que les fue arrastrado y que, no obstante, continúan pidiendo al mundo, deseando desde el mundo. Es más, allí entre silencio e im-potencia conservamos la posibilidad de poder oír/sentir, sin interrupciones, todos aquellos que bien amamos y deseamos de este mundo,

como también, de ser oídos/sentidos especialmente de ellos. Entonces, una cuestión nada obvia o banal es ésta, que nos induce a llegar al momento de la acción musical impensable sin la dimensión viviente del oír/sentir, cuando abiertos al riesgo estamos en la potencia de hablar y en la potencia de actuar, y de hacerlo concertadamente, para que se inicie lo improbable posible, nuevo y nunca ocurrido antes (Arendt, 2009a [1958]).

Y, en tales fundamentos estaba, por ejemplo, Anna, preguntándose si acaso valió la pena resguardar su corazón del mundo, si acaso importaba no renunciar de existir por toda su vida. Le gustaba el mar, pero, por hermoso que fuera, nunca se había concedido un solo baño. Quería saber forzosamente si yo sabía nadar. Y, como si no lo pudiese creer, volvió a preguntar:

(Anna) Pero, ¿sabes nadar de verdad? ¿Nadar bien? [Conversación con Anna, junio de 2019].

El mar le causaba la sensación de insostenible incerteza. Por cierto, estaba en lo justo, “también demasiado silencio puede angustiar” (*Antígona*, vv. 1259 y 1260). Quizá, por ello siempre los teatros griegos han surgido a lado del mar. El mar grande, el mar en medio de nosotros, el mar interno, el nuestro mar, *nostrum mare... τῆς παρ’ ἡμῶν θαλάττης* (*Filebo*, 113a). Quizá, este mar quiere que aprendamos de él a oír/sentir y buscar, perennemente y sin cansancio, en su abismo de silencio e im-potencia el único punto de importancia, un equilibrio de desmesurada precariedad y constante incerteza, que es una tensión, una in-quietud, una abertura para nosotros mortales, y que pero, un segundo después, la ola siguiente cancela irremisiblemente. Ella, me dice:

(Anna) Me gustaría hacer el baño, pero no puedo, tengo miedo. No obstante sé nadar, voy sólo donde toco. El agua alta me hace sentir muy insegura [Conversación con Anna, junio de 2019].

Y allí estuvo, intimidada, sin nadar, sin volar, sin las oscilaciones del corazón, de su mar adentro, como una gaviota posada en un escollo. Espantada de que pudiese oír/sentir sus silencios e im-potencias bajo otras formas de desequilibrio. Había hecho todo para protegerse del riesgo y de la intensidad de poder existir de nuevo en el mundo de los vivientes, y si no hubiera sido por las voces de ciertos personajes de las tragedias,

de ciertas imágenes de las tragedias que le devolvieron musaicamente el *rimpianto*¹¹⁰, el suyo, aquel de no haber podido comprender cómo comenzar a amar de nuevo, a generar el poder de nuevo, Anna hubiera huido espantada, también, desde esta marea de teatro trágico. Condenándose de nuevo a no oír/sentir ni la fe, ni la esperanza, ni siquiera una gota de amor. Mientras que, oyéndose en la voz del llanto de Andrómaca, dejada sin hijo, Anna sintió el *rimpianto* de haber dejado que le descosieran de la vida la posibilidad, no sólo de tener un hijo, hasta también de desearlo. Y si antes había justificado ésa que era la definitiva e inapelable sentencia de su pareja, atribuyéndola a la precariedad de la situación laboral en que vivían, ahora, viéndose en el espejo de Elena con el cabello devenido todo completamente blanco, distinguía con certeza la mediocridad tibia de una omisión. Fue ella quien, apartándose del mundo, del mar adentro de ella y del mar entre la contigüidad humana, se había quedado sólo sin el poder de su vida, sin la fuerza vital de los demás, sin la voz de su deseo de realizarse en la realidad de su existencia, dejándose caer como ya vieja y ya muerta, ya sin respiro, sin acción musical, ya sin creer en los milagros, ya sin poder. Ella me contó que desde la separación de su pareja, desde aquel acontecimiento vivido con el dolor de un fracaso, su cabello se había puesto, en sólo unos pocos días, todo completamente blanco.

Era su joven vida y Anna había perdido todo su color, la tonalidad (*stimmung*) emotiva de su voz, el sentimiento de su voz. Había perdido su oda de amor o su guerra al mar. Este mar que parece murmurar: “φεῶ φεῶ... si pudiesen oír mi silencio e impotencia”. Porque, sin duda, existe el mar que en cualquier momento puede hacernos morir y vivir. Puede inducirnos, una vez por todas, a amar, hacernos definitivamente capaces “de acción y de pasión”, de saber “cómo actuar y cómo sufrir” el prodigio de un poder inesperado (Arendt, 2017c: 55). Después de todo: “Es el mar. ¿Quién podría vaciarlo? / Es el mar que dona, con abundancia, la linfa de púrpura, siempre nueva y preciosa para dar color a los tejidos” (*Agamenón*, vv. 958-960). Y eso ha sido la tragedia griega... un lugar, un tiempo justo, una Música en mi corazón, en donde sopla siempre el viento que perfuma de este mar.

¹¹⁰ No he encontrado el correspondiente exacto en español de la palabra italiana *rimpianto*. Ésta es una palabra onomatopéyica, de sonido consolador y dulce al oído; tiene el significado de sentir melancolía a causa de una acción que no se ha realizado, que no se ha hecho, que se ha omitido, que no se ha cumplido. Muchos la traducirían como *lástima* o *lamento* o *remordimiento*. Sin embargo, ninguno de estos términos son precisos, o definen por sí mismos la condición del *rimpianto*. Quizá la expresión más justa sería *el pesar*.

27. EL ARQUETIPO MUSAICO DE LA ACCIÓN MUSICAL

HAY QUE RECORDAR UNA VEZ MÁS, para que nos intentemos sin equívocos, que la acción musical no comienza diciendo a los mortales, como en vez hacen las normas, lo que deben o no deben hacer. Como su ser criterio milagroso de verdad trágica indica, ésta no es una ley que simplifique en lo más sencillo la vida de quienes atrapados en un sistema sienten la amenaza de las personas que, en vez, están en llamas. Visto que una ley debe ser nada más aplicada y obedecida, se podría decir que cualquier norma impera siguiendo operaciones lógicas tales como las de mando-obediencia, de medio-fin, de inducciones, de convenciones, de formalismos, de deducciones y de síntesis coherentes, bajo las cuales repetir comportamientos, prohibir y condenar la especificidad de cada individualidad y de su propia historia particular. No correspondiendo ni a una ley, ni a un prejuicio, ni menos a un acto violento, los cuales están prescritos, en cierta medida, por una cuestión de insaciable y compulsivo justicialismo de los seres humanos que “en la furia de la venganza / quieren sangre para repagar la sangre” (*Las Euménides*, vv. 981 y 982), la acción musical no nos induce a condenar, a vengarnos, a justiciar, y nunca lo hará. Tanto su sentido de afinación *epóptica*, cuanto la revelación y (de)velación de la verdad trágica, y, en fin, su misma sustancia de criterio milagroso para poder distinguir tal verdad trágica, libre de mandamientos y de preceptos, que orienta los hombres a que comiencen *sua sponte* lo nuevo en el mundo, se lo impiden.

Al caer el telón de la noche de tragedia, como bien dijo Ioanna la solidaria, “nadie condenará a nadie, no se condena a ninguna Medea”, a ninguna Emel, a ningún Edipo, ni a Beniamino, o a Heracles, a Carlo, ni a Teresa, ni a Agamenón, ni mucho menos a sí mismos (Diario de campo *Sicilia-Grecia 2019*). A nadie. A nadie se le niega la comprensión del propio deseo y la responsabilidad de poder devenir y existir en el quién uno puede alcanzar a ser, más allá de la soledad del sí mismo. No estamos en el *theatrum veritatis* para condenar el valor de quien, héroe trágico, héroe frágil, héroe bello, héroe veraz, habrá dado un paso hacia la tarea de desafiar las convenciones, romper con los formalismos para actuar en conjunto y empezar, en el mundo de palabra y obra, el poder, algo nuevo por completo y de milagroso capaz de salvar el mundo. Por ellos, Palas Atenea proclama: “¿no es cierto que sus lenguas han encontrado / un sendero de bien? / [...]

sabéis bendecir / y se os verá resplandecer adonde sea, conduciendo en rectitud / esta tierra y esta ciudad” (*Las euménides*, vv. 988- 995).

Así que, la acción musical no se impone, no acusa, no es una excusa ni una sentencia de condena, más bien regresa los hombres mortales a los anhélitos de los corazones, para que allí puedan reactivar la llama de libertad que corresponde a aquel *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino invisible e inmortal, que cada hijo de los hombres, lo quisiera o no, tiene en sí. Esta llama de libertad, “sendero de bien”, que sabe cómo “poder bendecir” es **el carácter de arquetipo mosaico**, y significa conservar una voz bienhechora, a cada uno la suya, con la cual poder manifestarse en el mundo. De hecho, es con nuestra voz que nos insertarnos y distinguimos en el mundo humano. Es la voz que da vida real a nuestras palabras y acciones buenas y bellas, grandes y desmesuradas. Pero, y además de eso, mediante la voz podemos ayudar quienes a solas no pueden oír/sentir sus propias voces. Ofrecerles el regalo de nuestra amistad, que con bondad, fe, esperanza y belleza, sane lo que de doloroso haya en sus pasados, tenga cura de que vuelvan a latir en ellos los corazones rotos.

Que el carácter de arquetipo mosaico es aquella fuente inspiradora que me permite poder contar con una voz que sepa pronunciar grandes palabras y cumplir desmesuradas acciones capaces de suadir o revertir la más radicada de las convicciones, es una cuestión importante para la estética social del poder nacido de la acción musical que no debería tratarse con ligereza, ni debería agotarnos de pensar y repensar, de reflexionar. Entonces, *Musaon arcometha* (*Μουσάων ἀρχώμεθα*), siempre deberíamos comenzar de las Musas, porque de las Musas es el *arqué* (*ἀρχε*), el inicio. De las Musas iniciamos y somos iniciados, somos gobernados y ordenados (*Teogonía*, v. 36; Agamben, 2016: 136). El arquetipo mosaico, mediante lo cual los seres humanos se distinguen en la originalidad de su propia voz, es custodiado por el propio *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino, que vive profundamente unido a los corazones rotos de los hijos de los hombres. Escondido entre los secretos de nuestros silencios e im-potencias.

Sucede que este *arqué* (*ἀρχε*) no quiere decir para nosotros realizar el acto de volver atrás, retroceder a un origen, a la causa, sino, al contrario, poder recordar, reconocer y descubrir que la voz, que es *foné*, que es palabra, que es sonido del Divino y que nos canta desde adentro, corresponde con todo lo que nosotros mismos probamos, sentimos, deseamos en nuestros corazones. En otras palabras, nuestra voz que brota desde

los deseos del corazón, por supuesto, tiene que ver con el *Daímon* (*Δαίμων*), propia marca de dolor, y por ende, de distinción, que los hombres, todos y cada uno, guardamos dentro. Y, ya que “el tono en este caso tiene que ver con la persona” (Arendt, 2005: 46), la voz revela “el quién” que cada uno es y no sabe de ser. El *Daímon* (*Δαίμων*) “de la religión griega que acompañaba a todo hombre a lo largo de su vida” (Arendt, 2009a [1958]: 203), para que cada uno de nosotros pudiese tomar carrera y cumplir un ímpetu de audacia hacia adelante, un golpe de ala y entrar, finalmente, en el espacio del mundo desde los corazones, nuestros humanos corazones, tan desconocidos, y todavía más que desconocidos, rechazados, sobre todo rechazados por nosotros mismos, devenidos extraños, más que a nadie, a nosotros mismos. Corazones callados, violados y maltratados por nosotros mismos, como si fueran nuestros peores enemigos. Y es porque desde allí, desde la raíz de nuestros corazones que tenemos el entusiasmo de la sola voz estable en lo alto. Una voz que nos hace oír/sentir, resonar adentro, la presencia cercana de un Dios, por muy lejano que, todavía, se encuentre su rostro.

“*Ἔμοι μοι...* Si ante la frialdad de la tierra se apagan los radiantes ojos que me diste, tú proteges la voz en los corazones de los hombres.”

El arquetipo mosaico de la acción musical significa, entonces, poder dar voz al canto de palabras adecuadas y acciones justas, apropiadas, en la trama del mundo, y, así, ser capaz de tener siempre vivo el recuerdo de nuestro *Daímon* (*Δαίμων*). Tener un profundo sentimiento hacia nuestro *Daímon* (*Δαίμων*). Cada uno su *Daímon* (*Δαίμων*). Ser capaz de reconocer y *accorgerci* que con el *Daímon* (*Δαίμων*) adentro, en los corazones, nadie puede perecer en el mundo, porque *athánatos* (*ἀθάνατος*) no muere. El *Daímon* (*Δαίμων*) se sitúa en medio de las tinieblas de nuestros corazones, y después entre nosotros, para que no dejemos perder el oído y la vista del sentimiento invictos, que no admite distracciones, haciéndonos capaces de conservar, adentro y entre nosotros, aquella voz determinante para que no olvidemos o perdamos el recuerdo de la buena realización de nuestra existencia y dignidad humana, en la verdad del mundo.

Es la acción musical que dispone las palabras y las acciones de mi corazón en el mundo, abriendo todos y cada uno a la contingencia que significa la posibilidad de distinguir y realizar, “en el aquí y ahora y en el allá y entonces” (Arendt y Heidegger, 2000: 23), no simplemente algo de especial y particular, llenar el mundo de muchos nuevos inicios, sino de emerger, cada uno, como prodigio diferente en el mundo. En

práctica, en nuestras voces arraiga la libertad para la empresa de la acción musical de lograr cumplir milagrosas “empresas en tierras distantes”, empresas que van lejano y van más allá de nosotros mismos.

Para ello, en el antiguo concepto de *arqué* (ἀρχε) coexisten inicio y orden, que no significan dos cosas diferentes, ni son consecuentes, es decir, una cuestión que concierne la continuidad causal. Es característica del arquetipo mosaico de la acción musical, el doble carácter de inicio y de orden, en realidad, un orden de arqueología procesal, y, al mismo tiempo, plural. Prácticamente, un concepto que nos habla del inicio de una historia sin fin que da cuenta de las características de irreversibilidad y de impredecibilidad de la acción musical. Y que ha sido revelado tan claramente por los recuentos de las historias de las *Dramatis personae*.

Por un lado, dado que el inicio, el “uno”, la voz, descubre el “orden” de un “dos”, un “tres” y así sucesivamente, dispone la introducción de una pluralidad humana relacionada que, actuando en acción musical, produce la irreversibilidad de lo iniciado. El hecho de que, cuando la acción musical irrumpe y entra en el mundo desencadena el proceso de una historia que no puede deshacerse, visto que engendra la contingencia de muchas historias y muchos protagonistas y múltiples autorías, en donde “cada acción actúa sobre seres que son capaces de sus propias acciones” que afectan, a su vez, a los otros (Arendt, 2009a [1958]: 213). Por otro lado, a la condición procesal y de pluralidad de la acción musical se vincula estrechamente el comienzo de algo improbable de predecir. Eso se refiere a la imposibilidad, para todos los seres humanos, de decir antes los efectos que procurarán sus acciones en el entorno, entre sus símiles. Los hombres que actúan en concierto no pueden saber de los resultados de la acción musical. Ésta no tiene un fin establecido ni ninguna utilidad, por tanto, lo inesperado es su efecto. Un aspecto, lo de la impredecibilidad, que nos deja claro el hecho que la acción musical es siempre acción espontánea que teje, a través de la sensible de estética social, la trama articulada de los asuntos humanos, de las relaciones e historias, de la cual no podemos anticipar ni controlar acciones y reacciones como si los hombres estuviesen repitiendo un modelo de comportamiento preestablecido y predecible.

Además, precisamente porque trátase de un inicio mosaico, el *arqué* (ἀρχε) va comprendido en el orden, en el contexto, de la relación existente entre “el uno y los muchos”. Eso significa que, con el carácter de arquetipo mosaico de la acción musical

podemos contar con el don de la propia voz que no concede egoísmos. Un don nunca es un “poseso individual”, sino que es visto siempre en una dimensión relacional (Zizioulas, 2018: 197). Es la voz a trazar, o mejor dicho, a inspirar un sentimiento de dignidad, de orden, de mundanidad y de belleza a las palabras y a los actos, narrándonos una historia de vencedores y de vencidos, que se difunde simultáneamente en el milagro del “uno” reconciliado y acompañado por “los muchos” y diversos (Estrada, 2019a). Y esto ha sido, exactamente, lo que hemos escuchado de las vidas trágicas de las *Dramatis personae*, a las cuales el dolor, el pesar, parecía insoportable.

Al mismo tiempo, el hecho de que, si hay un inicio, hay también un orden, la orientación de una clara estrella (*sidera/desiderati*), muestra el ingreso de la claridad entre la indistinción; en otras palabras, un carácter que nos señala que la acción musical es siempre *incipit* en movimiento y toma guía del devenir, constituyendo un *arqué* (*ἀρχε*) que distingue y que, por tanto, está provisto de sentido. Se trata, por supuesto, de la imagen del “primer brote” de Platón, que “si sale del corazón bien prospecta una elevada capacidad de llevar a cumplimiento su existir” (*Le leggi* VI, 765 e). Por ello reza un antiguo proverbio griego: “El comienzo ya es la mitad de toda la empresa y todos, cada vez, laudamos un buen comienzo” (*Le leggi* VI, 753 e).

De modo que, si no dejamos que nuestra voz se convierta en *stimmung* olvidada, en una tonalidad emotiva rechazada, en un sentimiento negado, ella se moverá y dispondrá en el mundo el *légein*, el *lógos*, el *verbum* de mi corazón. Los ligámenes, las palabras y las acciones justas y apropiadas, buenas y bellas, grandes y desmesuradas que, germinadas desde la profundidad, florecen en el mundo para distinguirme en mi *Daímon* (*Δαίμων*) bien realizado, haciéndome romper con una cadena interminable y eterna de sucesiones.

Todo eso nos confirma, definitivamente, sólo una cuestión: que existen vínculos inquebrantables que relacionan el *arqué* (*ἀρχε*), en su significado tanto de origen/comienzo original y de orden plural/gobierno, al canto trágico mosaico; y éste, a cada una de las voces de todos nosotros, a la vez mortales y divinas *Dramatis personae*. Es decir, para su realización, el *arqué* (*ἀρχε*), el comienzo, necesita de estar acompañado por cada libertad de voz/*foné*/sonido, capaz de iluminar mosaicamente¹¹¹, en el canto trágico de la acción musical, también aquellos silencios e im-potencias que se esconden

¹¹¹ Por tanto, siempre concertadamente.

en *pianissimo* tras los oscuros, porque para ellos no ha habido espacio en el fragor mudo de los tonos altos, violentos, de las meras charlas vacías y de los comportamientos vacíos, sin sentido, que han empozado y reducido el mundo a tierra inánime y, por ende, inhóspita. Ante los nudos de los dolores de los corazones, la voz más gentil y generosa, por un lado, flanquea las palabras al conservar el silencio, y por otro, acompaña de la impotencia los actos más nobles y valerosos, ya que para poder abrir al nuevo e inesperado todavía posible, no sabe decir lo que sólo puede mosaicamente trazar en el cantar, *gerisastai* (γηρύσασθαι), de la acción musical.

De hecho, el lugar arquetípico de las palabras y de las acciones, con ello entiendo su comienzo, es la música. El acontecimiento de la palabra y del acto es mosaicamente, divinamente, determinado.

La música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado, que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción. Los griegos no llegaban a conocer una canción más que a través del canto: pero al oírlo sentían también la unidad intimísima de palabra y música [Nietzsche, 2012a: 255].

Por ello, es improbable que los seres humanos renuncien al comienzo mosaico de las palabras y de los actos. ¡Pobres de aquellos que lo pierden! Pues, es una cuestión que implicaría, para todos y cada uno, perder la propia porción de libertad, la voz propia, el sonido de la propia voz, que equivale a perder la voz de los propios *Daímones* (Δαίμονες). En otras palabras, implicaría romper con la marca de entusiasmo que acompaña mi voz, en la que se presentan las evidencias de mi diversidad y unicidad, de mi propia tonalidad emotiva y sentimiento, en virtud de la cual adquirimos el poderío de sacar a la luz un canto, apasionado y concentrado, tenso de todas las palabras y de todos los actos, de todos los silencios y de todos los discursos, de todas im-potencias y de todo poder de una vida.

Es la voz que, con palabras y acciones, nos adentra en el diálogo con el mundo común, propiciando la potencialidad de los encuentros, de poder hablar entre nosotros. De modo que, en donde quieren que los hombres estén no pueden, en absoluto y radicalmente, privarse de o eludir al ligamen (*légein*) con la propia lengua o lenguas maternas. Debido a que quisiéramos comprender y ser comprendidos de nuestros semejantes, particularmente de quienes amamos, sentimos la necesidad de cantar susurrando y no de decir los indecibles que ni siquiera pudiéramos decir, al menos no de

una manera ordinaria y convencional, de comunicación veloz. Pues si, por un lado, existe en la esfera humana una dimensión de comunicación más rápida e inmediata, que persigue un fin establecido, guiada por las urgencias y finalizada a los intelectos para satisfacer las necesidades naturales de todos los seres humanos o transmitirles y darles a conocer informaciones y conceptos; es presente, por otro lado, la importante dimensión de comunicabilidad musaica del *légein*, *lógos*, *verbum* de la acción musical, más profunda y conmovedora, en tiempo *lento*, *lentissimo*. Ésa carece de un objetivo definido y está indizada a los corazones para hacerles oír/sentir, ver y pensar, acerca de las verdades trágicas del existir, poderles hacer comprender las existencias de las contingencias de vidas trágicas y poderlas sostener, ponerlas en carne y de nuevo de pie. Por esta razón, el canto trágico, en que hay la bondad del silencio de quien se queda a nuestro lado para oírnos, sentirnos, y que podría ser un canto silencioso, un himno profundísimo de silencio, es nuestra voz.

Y, efectivamente, al escuchar y recordar, aquí, las historias de vidas trágicas, nos damos cuenta de la virtud del canto para aprender a hablar y a actuar. Nos preparamos a proclamar palabras y actos antiguos y nuevos porque fundados musaicamente, evocados e invocados, *en primis*, musaicamente. Las *Dramatis personae* encontradas, sólo gracias a su voz ampliada y multiplicada por el poderío de un Coro de voces que canta en poesía, pudieron revelar y (de)velar el significado de sus historias en palabras y actos constituidos musaicamente, gobernándolos musicalmente, ordenando partes de lo propio vivido con juicio, a saber, distinguiendo el propio pasado y reapropiándose del deseo por su presente y de la esperanza por su futuro. Y, en la medida en que cada una de las *Dramatis personae* pudo ser voz que oye/siente, indica, ordena y gobierna las propias tragedias llenas de Dios, en una trama de múltiples y simultáneas realidades trágicas llenas de Dios, aparecieron delineadas en las imágenes de sus verdaderas historias.

Apareció *todo lo demás* y todos los demás amados, y amigos, aparecieron las *Dramatis personae*, también, tras los largos momentos de silencios y de im-potencias que se alzaron entre nosotros. No menos estos silencios e im-potencias, puntillosamente respetados, cumplían y los ayudaban a dejar fluir afuera la voz de su palabras y actos. Fue en ese momento, cuando no abandonados a la soledad o al sentirse solos en el mundo, animados por estar juntos a la presencia de los seres semejantes cuya compañía han deseado, que fueron los personajes trágicos de una tragedias griegas o las personas

trágicas que nos mete delante la vida trágica, compartiendo el interés de oírse, sentirse y ayudarse recíprocamente, benévolos al respetar la dignidad y la importancia de las palabras y de los actos, y atentos a recoger los lamentos y las plegarias de todos y de cada uno, aparecieron libres en el anhelo de retornar vivos al mundo interhumano, abundantes tanto de palabras cuanto de acciones. Aparecieron así, distinguiéndose como un inicio y distinguiendo nuevos inicios en el vientre, devenido “entre”, del mundo de los vivientes (Arendt, 1984 [1978] y 2003b).

Entonces, fue cuando Anna se me había acercado en el gesto de tocarme el cabello, parecido al suyo, a su cabello de un tiempo, aún largo, ondulado y castaño, que no tuve duda de que en sus venas, todavía, corría esta cuestión de no perder su voz, de volver a amar, de saberse amada, de tocar de nuevo su prójimo, al menos comenzar a interesarse al mundo. Anna muy lentamente y silenciosamente, un paso tras otro, deseaba proseguir su camino, no callar su voz y entonar el canto de un nuevo inicio. Para ello, necesitaba encontrar, restablecer y no perder la facha de su propio *Dáimon* (*Δαίμων*), darle, finalmente, buena realización. Ahora sí que deseaba descubrir las líneas de este rostro sentido ardiente, presente dentro de sí, tan perpetuamente en llamas capaces de vislumbrar en un relámpago su corazón cuanto más no estuviese apartada del mundo. Se sentía inducir a los mejores deseos de encontrar la compañía de sus semejantes para afrontar el curso de toda una vida. Y aunque si no conocía con claridad qué rostro era éste que deseaba, nadie en verdad lo conocía, podía sentir partir desde dentro un brillo de voz que la abría, atravesaba todas las cosas y la animaba a encontrar el mundo, encontrar los demás, cumplir su parte de acción musical en el mundo. Por ello, Anna, con su voz, con su cuerpo, con su espíritu, aunque su voz, su cuerpo y su espíritu vacilaban, avanzaba libre, alta, deseosa y gozosa, con su sombrero rojo coral (Diario de campo, *Sicilia-Grecia 2019*).

28. LA FRAGILIDAD DEL PODER Y NUESTRA *EUDAIMONÍA*

Cuanto más nos alejamos de la idea de un hombre creado a fiel imagen y semejanza de la soledad de un Dios, y empezamos a desear con todo corazón la especial compañía de nuestros semejantes, a volver a sonreír porque esperamos un amor más confiado, sentir en nuestros corazones la nostalgia del especial encuentro con nuestros símiles, de la

especial relación con quien bien amamos, quien pueda oír y ver algo profundo de nosotros, sentiremos con bella sorpresa y, sin duda, también con desconcertante intensidad, la cercanía de aquel *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino, que ampara en nuestros corazones humanos. Su rostro, jamás, ha sido visto por medio de la agresividad, sino que tiene la peculiaridad de alcanzar existencia únicamente cuando los hombres se descubren, encontrándose de verdad en un diálogo de ternura de voces, de palabras y de acciones *que saben bendecir*. Ya que, dual/plural es el rostro de Dios.

Por ejemplo, el Dios del libro del Génesis que dice: “a imagen de Dios los creó, hombre y mujer los creó” (Génesis 1, 27). Un versículo que nos habla de la manifestación del Divino que se establece, concretamente, a través de la relación entre dos, en términos estrictos, y, entre la pluralidad, en términos amplios.

Del mismo modo, la identificación relacional de la manifestación real y mundana del *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino, sostiene, por supuesto, toda la visión del mundo helénico de la *polis*. Según la connotación que se le daba, el *Daímon* (*Δαίμων*) era una presencia que, demorando dentro los corazones o atrás de los hombros de los seres humanos, hubiera podido ser visto y comprendido, únicamente, por la persona que se les estaba enfrente (Arendt, 2009a [1958]). *De facto*, la distinción de cada individuo es, para el entendimiento griego, un don extraordinariamente social, de lo político, entregado por la pluralidad de la *polis*. Yo soy persona siempre y cuando me encuentre con otra que me está enfrente y que pudiendo oír, mirar, tocar y sentir de mí, pueda hacerme crecer tanto como para retornarme la verdad trágica de mi propia facha, la distinción de mi individualidad.

Entonces, nos damos cuenta que podemos comprender la sombra de nuestro dolor y la luminosidad de nuestra alegría sólo en virtud del diálogo con los demás. Ya que el dos llega antes del uno. Ya que no existe Héctor sin Aquiles, el padre sin la madre¹¹², el Uno sin la compañía de los Muchos, sin la cercanía de todos los demás. Como vimos, en la mentalidad de cada tragedia, que sean aquellas griegas cuanto aquellas de las vidas trágicas de las *Dramatis personae*, estar privado de la presencia de los otros significa, para todos y cada uno de los protagonistas, perder el espacio de la buena realización del propio *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino. Es con los *Dilecti*, amados amigos que hablan a

¹¹² El griego clásico, en modo particular el griego homérico, además del singular y del plural presenta la categoría del número dual para consagrar el vínculo instituido entre dos figuras. Por ejemplo, son duales: Héctor y Aquiles, padre y madre.

nuestros corazones, si podemos, nosotros hijos de los hombres, realizar la *eudaimonía* (*εὐδαιμονία*) ínsita en el poder de la relación.

Las musas vinieron a cantarnos que la persona, reconocible con una historia de palabras y actos que la distingue de todas las demás, radica y llega siempre desde la pluralidad. Las tragedias griegas, siendo aquel canto actuado sobre las dificultades de los hombres de decir lo indecible, el punto de vista de Dios, por así decirlo, que nos da la afinación de comprensión *epóptica* en la que alcanzamos la contingencia del vencedor y del vencido, no pueden sino remitirnos a nuestras historias de vidas trágicas¹¹³. La cuestión central de cada tragedia es siempre que, para no sentirnos caer en un instante, debido a que el mal monstruoso en cualquier manera nos ataca con su odio, violencia, soledad e indiferencia, necesitamos no perder el *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino, el que hace su aparición en este mundo por “la presencia de otros cuya compañía” hemos venido deseando, espontáneamente, con lealtad y con sinceridad (Arendt, 2014 [1958]: 201). El Divino es el que despliega su imagen en la belleza, en la ternura, en el podernos sentir bien, felices, en la relación entre nosotros. Y si Él estuviese ausente, amarrado como Prometeo a una rueda lejana a nuestras existencias, no podríamos poner fin, con las palabras justas y los actos justos de despedida, un bello adiós, a las tantas muertes que nos habitan y que nos han robado, no simplemente, nuestra realización, sino que nos han mortificado la dignidad; ni se podría dar vida, con las palabras justas y los actos justos de la acción musical al poder que constituye el milagro del nuevo inicio.

Así pues, si el rostro de Dios, *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino, podrá bien existir se debe a que hay todavía en el mundo, vivas y verdaderas, relaciones interhumanas de poder. Como también, el poder todavía puede contar con ser realidad en el mundo porque la acción musical de los hombres lo ha creado. Sólo si permanecemos tan unidos los unos a los otros, de dejar vivas las potencialidades de la acción musical, el poder estará entre nosotros siempre presente, porque el poder está allí donde las personas se encuentran y reúnen con el candor de las palabras y de las acciones gentiles. Son estas palabras y acciones bienhechoras, totalmente sin útiles, a tener el poder de acercarnos al *Dilectus*.

¹¹³ Esa cuestión de las relaciones humanas es tan importante que interesa más, y seriamente, al mundo contemporáneo, por el problema de la indiferencia del individuo respecto de cuanto está y acaece a su alrededor. El ser humano de nuestro tiempo carece, siempre más radicalmente, de la presencia real del mundo, cayendo prisionero de sí mismo, atrapado en lo que pasa en su celular, *tablet* y “vida” virtual, tanto que, ahora más que nunca, necesitamos no dejar de leer, de representar y de ser espectadores atentos de las tragedias griegas, hechas de vencedores y de vencidos, de sustancia *epóptica*, de vida verdadera y real, absolutamente no virtual.

Por consiguiente, somos sólo nosotros, hijos de los hombres, quienes, al estar juntos, próximos los unos a los otros con respeto, atención, solidaridad, sinceridad y responsabilidad recíproca, activamos, metemos en movimiento, una voz que entreabre nuestras bocas y nuestras manos a aquellos discursos y actos, que tan suenan como oración, y que tienen la grande y desmesurada capacidad de generar en el mundo una historia, un proceso, sencillamente, una relación. Es decir, la evidencia del poder que, por cuanto pueda ser frágil, es imprescindible para el milagro de la natalidad, de lo nuevo y nunca antes visto. El fenómeno del poder es radicalmente frágil porque está constituido por la connotación incierta del devenir de una relación interhumana, siempre en continuo cambio, nunca cristalizada, sino compleja de crear. Generaciones enteras de tragedias nos han cantado que el poder es frágil, y suave y áspero es el camino de la relación que al Cuarto Superior conduce. De manera que, la fragilidad de los encuentros, la fragilidad de los asuntos humanos y no la violencia pasa a ser el aspecto decisivo del poder.

Así, todavía hay palabras y hay acciones que logran alcanzar el corazón de alguien, perfilar su mundo, sus esperanzas, sus dolores y sus deseos. Es con las palabras y las acciones grandes y oportunas, si nosotros, seres humanos, tenemos el poder de encontrarnos, pero, no en la superficialidad e irrelevancia de un encuentro ocasional, sino en la verdad y en la realidad de un diálogo eficaz capaz de acercarnos y de hacernos falta del otro, hacernos falta de la cercanía de mi *Dilectus* con quien restablecer un encuentro, el ligamen. Aquella relación que significa reunión, en una palabra: poder. En el “entre” de poder, los seres humanos se miran, oyen, tocan, sienten de afrontar sus antiguas y tan vivas penas, fracasos, desilusiones, una por una. Comprenderse y poderse revelar y (de)velar los unos a los otros, haciéndolo pero con todo su corazón, con el espíritu de levantarse, sostenerse, respetarse y, también, salvarse. La salvación de nuestra existencia adviene siempre gracias a la relación de poder. Es este poder el que viene a salvarnos en todo momento porque, consistiendo en la belleza de un encuentro especial, al que llamamos propiamente relación, un encuentro todo en devenir, ya que nunca sabemos en quién podemos convertirnos a través de aquellos ojos que bien nos aman, tiene el prodigio de mantenernos unidos después que el breve momento de la acción musical haya pasado.

De facto, si caben entre nosotros los remedios contra las aporías y los efectos de dolor, provocados por la irreversibilidad, la impredecibilidad y la ilimitación de la acción musical de los hombres en el mundo, se debe al fenómeno del poder. Es éste el que nos

motiva hacia otras facultades y dimensiones humanas que llegan desde la fuente de la grandiosidad, de la desmesura de las potencialidades de la misma acción musical. Éstas son: el perdón, la promesa y el juicio. Todas capacidades que nos posibilitan romper, una y otra vez, el curso automático de toda una vida, o sea, la trama eterna hecha de venganzas por el pasado, de predicciones por el futuro y de irresponsabilidad por el presente.

En el caso de la irreversibilidad, el hecho de que seamos incapaces de deshacer lo que hicimos, aunque no supiéramos o no pudiéramos saber lo que estábamos haciendo, la relación nos hace capaces del poder de perdonar. Esta acción tan bellamente humana de saber encontrar las palabras y los gestos justos para decir “perdóname” y de saber cómo donar el perdón, totalmente libre de la venganza que en vez usa los medios de la violencia, tiene el poder de redimir y, por ende, soltar todos los actos humanos de aquel pasado que no podemos cambiar, pero sí perdonar. Se trata de tener el valor de perdonar a quien no sabía lo que hacía. El perdón nos entrega el poder de elevarnos por encima del odio y del rencor, sea que seamos los vencedores, sea que seamos los vencidos, sea que seamos los que han sido perdonados, sea que seamos los que perdonan, por hallarnos alzados en el poder de una relación nueva que nos acrecienta desde adentro. Desde la oscuridad de nuestros corazones. En breve, *perdón* quiere decir “ser perdonados, liberados de las consecuencias de lo que hemos hecho” (Arendt, 2009a [1958]: 257).

Mientras que la posible redención al carácter de impredecibilidad de la acción musical, o sea, la imposibilidad para los hombres de prever los efectos de sus mismos actos y discursos en el ámbito de los asuntos humanos, deriva directamente del humano poder de la promesa. Con la facultad de prometer, los hombres disipan la doble oscuridad ligada a la inseguridad del futuro que domina el proceso iniciado. Me refiero tanto al hecho de que los hombres “nunca pueden garantizar hoy quiénes serán mañana” en la *dinamis* (δύναμις) de la fragilidad del poder de los asuntos humanos, este “en medio de”, “entre” que nos relaciona, cuanto a la imposibilidad, por ellos, de ser únicos autores de lo que hacen y, como tal, a la radical inhabilidad de conocer “las consecuencias de un acto en una comunidad de iguales en la que todo el mundo tiene la misma capacidad para actuar” (Arendt, 2009a [1958]: 263).

En fin, hasta donde sé, es por el poder de juicio si los hombres encuentran remedio a la ilimitación inherente a la pluralidad de la acción musical. La facultad de juzgar, nada tiene que ver con la culpa o la inocencia, sino con la capacidad humana de distinguir el

poder, asiéndose de éste responsable. Efectivamente, desde la distancia, que parece irredimible, entre el ser humano y el mundo que lo rodea, emerge la convicción que la historia de cada hombre y sus acciones están en manos de otros. Que sean éstas las manos omnipotentes de un dios, o aquellas irresponsables del destino, o aquellas culpables de los demás. Sin embargo, esto es sólo un fatuo engaño que trata de darnos nada más un papel para que recitemos una parte, en lugar de intentar, y reintentar, existir como personas. Nunca debemos olvidar que, si no somos **protagonistas** (primeros en sufrir, primeros en luchar) de nuestra historia de palabras y acciones y, por ende, de la historia del poder que solamente puede construirse si estamos juntos y en relación con los demás, no somos personas.

Atrapados, como parecen estar los seres humanos, en una vida siempre más leve, decaída y superficial, en una vida sin razón, sin juicio, sin mundo, sin diálogo, ni poder, siempre más lejana, siempre más despreocupada de los efectos de ilimitación que tienen sus palabras y actos en la trama de la fragilidad del poder, el juicio es la terrible y bella capacidad humana para reconocer, con fina atención, las responsabilidades de las palabras y de los actos de los hombres en recíproca relación. Por tanto, *juicio* significa distinguir el poder. Es la cercanía del prójimo que, a todos y a cada uno, retorna concretamente las consecuencias de las propias palabras y acciones presentes. Es porque estamos en una historia de relaciones si podemos, todos y cada uno, adquirir la responsabilidad por el presente del poder. Decir esto hace que es por el juicio si no nos alejamos del gobierno, razón, de nuestra acción musical, orientándonos en la realidad del mundo.

Así, bajo la luz del juicio, sostenemos el peso y sentimos preocupación, no sólo por el trayecto de dolor, las consecuencias desastrosas que, sin saber ni querer, juntos, hemos desencadenado con palabras y acciones, marcando y hasta hiriendo las existencias de quien amamos, de quien estaba a nuestro lado o de quien, nada más, nos estaba tan próximo para recibirlo, sino también por comprender cuáles y qué palabras y acciones han herido nuestras existencias. Afrontar quién y qué, cómo y porqué nos ha roto el corazón, y hemos roto el corazón a nuestros símiles. *Juicio* significa mirar con atención y preocupación al poder, o sea, a la relación, desde la catástrofe presente, en la que hoy vivimos, sin huir a la responsabilidad de las preguntas trágicas: ¿por qué?, ¿por qué lo estoy haciendo?, ¿por qué lo estás haciendo?, y yo... ¿puedo hacer diversamente?, y tú... tú ¿puedes hacerlo diversamente?, por cuanto angustiada e incómoda nos resulte la verdad

que esconden. Por tanto, el poder de juicio nos hace responsables de distinguir el poder para nuestro presente. Y, sobre todo, para que estas preguntas resuenen todavía en la distinción del poder como posibilidad de prospectiva de un futuro abierto y en devenir, como existencia que nos queda y que dejaremos en el mundo, es obvio que nos recuerda que nuestra felicidad está siempre, pero siempre, ligada a doble hilo con la felicidad de los demás.

Entonces, como vimos en las vidas trágicas de las *Dramatis personae*, un hombre solo, que corta todos los lazos con sus semejantes, jamás podrá engendrar la imagen bella y buena y justa de su *Daímon* (*Δαίμων*). Con la espantosa consecuencia, que un hombre solo jamás podrá engendrar el rostro verdadero de su mismo nombre. Prácticamente un hombre solo no puede nacer, no puede existir, porque, siendo dotado de la imagen de Dios, y ésta es dual/plural, y ésta está oculta a mis ojos y visible a las personas que me oyen, miran, tocan y sienten de verdad, podrá surgir únicamente entre nosotros, bajo el poder de una relación interhumana que enciende de acción, de emoción, de sentimiento, de amor el corazón.

Así, continúan abrumándonos, por ser tan profundas, aún verdaderas y conmovedoras, las palabras de Platón que rezan: “cada hombre es sólo el símbolo de un hombre” (*Simposio*, 191d), alguien que ha sido privado de su antigua forma de poder relacional, constituida de cuatro brazos, dos faldas, cuatro piernas, para ser cortado cruelmente en dos a la mitad de su cuerpo, de modo que se hiciese débil en su “capacidad de acción y ambición de escalar los cielos” (*Simposio*, 190b). Por ello cada mitad, el hombre dividido, tiene perenne nostalgia de la otra parte de la que fue separada y la busca afanosamente, desea descubrirla en medio del mar del mundo, para reanudarse carnalmente a ésta y, así, realizar su completud, porque sola, siente de no tener ningún sentido.

Dividida la *phýsis* (*φύσις*), verdad antigua, cada mitad cumplía el esfuerzo para encontrar la otra de la cual había sido separada; y cuando ambas se encontraban se lanzaban los brazos alrededor, y abrazándose la una a la otra, llevadas por el deseo de reunirse en su misma forma, morían de hambre e inacción, no pudiendo hacer nada la una sin la otra [*Simposio*, 191a].

El valor de quien se dice a sí mismo la certeza inequívoca: “soy sólo el símbolo de un hombre”, porque a solas siente de estar perdido, a solas no tiene ningún sentido,

hace trágicamente verdaderos los hombres. *De facto*, el símbolo es, propiamente hablando, el *symbolon* (σύμβολον)¹¹⁴, un objeto que los amigos rompían en dos cuando se separaban, quedándose cada uno con un trozo porque con el tiempo, a fuerza de estar distantes, hubieran podido olvidar el ligamen de la especial amistad, llena de terneza, que los unía. Mientras que, cuando hubieran podido regresar a escucharse en sus voces, a verse, a tocarse, les hubiera bastado juntar los dos trozos del objeto roto, del símbolo, para restablecer, en cualquier momento, de nuevo y en modo nuevo, el poder de la antigua y dulce amistad. Y, así, existir como milagro cumplido, porque “la amistad era lo que le hacía sentir en casa en este mundo” (Arendt, 2017c: 263).

Desde entonces, sentimos la profunda y terrible nostalgia de reunirnos. Sentimos apetito y sed de aquella mitad, algo amistoso, tierno, amoroso, amable, consolador, que combate a mi lado las fuerzas dañinas, quien no me abandona en mis caídas y sanaciones, que admira la *humanitas* que existe en mí cuando mi camino se hace dolorosamente empinado y fatigoso. Llega mi *Dilectus*, amado amigo de mi corazón, que habla a mi corazón, y me desnuda con tanta y desmesurada terneza en los dolores y en las alegrías probadas entre las profundidades, tinieblas, del corazón. Porque la desnudez jamás ha sido un asunto de pudor, sino de poder. Un poder rico de pobreza, preciosidad revestida de fragilidad. No existe nada en el mundo de más frágil, y sin embargo, por eso mismo, de tan fuerte, como el poder que podría hacernos realmente felices, realizados en nuestra existencia de fragilidad *eudaimónica*, la buena realización de nuestro propio *Daímon* (Δαίμων)/Divino. Porque el poder es simplemente *légein* (λέγειν)/*lógos* (λόγος), relación. Y nunca, nunca, el poseso de algo o de alguien.

Mi *Daímon* (Δαίμων) es el que reconocemos en los ojos de los que se nos acercan y están a nuestro lado animados por una luz de ternura que nos hace, sí, temblar de ardor, pero al mismo tiempo, con un ímpetu así, grande, desmesurado, nos mueve a la empresa de la acción musical para el milagro del poder. Si me faltara la relación con mi *Dilectus*, amado amigo de mi corazón, que con su voz libre y bella me atrae en un silencio especial, que con la terneza de sus cantos de palabras me persuade, que con la delicadeza de sus gestos me acaricia, que con su mirada penetrante me recuerda la luz olvidada de mis mismos ojos, la sonrisa desvanecida de mi misma boca, cuanto dolor incomprensible guarda mi hambriento y sediento corazón, que se me acerca leve y tímido para susurrarme

¹¹⁴ Σύμ, ‘junto’ y βολον, ‘poner’, con significado de reconstituir, reunir, poner junto.

la frase “llámame por tu nombre” (Guadagnino, 2017), nunca llegaría la hora, que suena solemne, de la realización de mi persona, de mi perfecta vocación *eudaimónica*. Él es quien me canta y al que yo canto, él quien me oye... y me siente, me mira... y me ve. Los quiénes pueden oírse y sentirse en el corazón lacerado se corresponden y entregan recíprocamente, tornando a accionar. Quien se ama dona el corazón, los pensamientos, las emociones, las palabras, la vida. Y la donación se vuelve acción, acción musical. Por ello, Dios sólo sabe porque lo amamos tanto.

El Divino, que es dentro de mí, se muestra sólo a través de aquellos ojos que mirándose entre sí, sin superficialidad ni desatención, en un diálogo colmo de ternura, de fe, de esperanza y de amor, se dan testimonio uno al otro (Arendt: 2009a [1958]), generándolo el uno en el otro. Generándose el uno al otro en el dulce y lento cantar del actuar, *Amo: volo ut sis*¹¹⁵. “Te amo: quiero que tú seas” así como eres, devienes como eres (Hipona, *Sermo 335/I*; Arendt, 2015a; Arendt y Heidegger, 2000). Juntos al *Dilectus*, adquirimos la fuerza de devenir lo que somos, más allá de nosotros mismos. Junto a él, *accorgerci, ad-cor*, de aquellas tonalidades emotivas y de nuestros deseos ignorados que no pensábamos ni imaginábamos más poder tener. Quien ama ve más allá de las máscaras. Es así como mi *Dilectus*, amado amigo de mi corazón, me realiza por lo que soy. Es él que me invita con la ternura de amor a mirar con valor aquello que de mí mismo ignoro, o no se me hace posible oír/sentir y ver. Por ello, decimos que en el poder cada uno de nosotros tiene la oportunidad de aparecer en todas sus potencialidades.

Esto mismo se hizo patente cuando las *Dramatis personae*, años más tarde, recordaron las tragedias de sus vidas como para salir al encuentro con el *Dilectus*, deseando y renaciendo de nuevo y en cada instante en la trama del mundo. Es el deseo por la compañía del Dilecto a retornarlos en el mundo con la fecundidad de lo inesperado. La relación correspondida con nuestros símiles, amados, nos entrega aquello que no osábamos más esperar de nosotros mismos y, más aún, de encontrar en el mundo, el inesperado nuevo inicio que ya viene a proclamarse, a cumplirse, a realizarse, fragilísimo. Y nos sentimos felices sólo al sonido de su voz, mi *Dilectus*, amado y amigo, porque

¹¹⁵ Martin Heidegger en la carta del 13 de mayo de 1925 dirigida a Hannah Arendt (2000) utiliza la expresión *Amo: volo ut sis*, parafraseando las palabras del Sermón 335/I, 3, *In die Natali Martyrum* de Agustín de Hipona que dice: *Quod quisque amat, vult esse, an non vult esse? Puto quia, si amas filios tuos, vis illos esse; si autem illos non vis esse, non amas. Et quodcumque amas, vis ut sit, nec omnino amas quod cupis ut non sit.* / Quien ama una cosa, ¿quiere que exista o que no exista? Pienso que, si amas a tus hijos, quieres que ellos existan/sean; pues, si no quieres que ellos existan/sean, no los amas. Sea lo que sea lo que amas, quieres que exista/sea y en ningún modo amas lo que no quieres que exista.

teniendo fe y esperanza en ella hemos confiado que “no existe nada de más gozoso igualable a la alegría inesperada” (*Antígona*, v. 392).

Así, siempre se trata, para nosotros, de deslizarse lentamente en las aguas sombrías del mundo con nuestra voz que inspira y nos destina al canto. Con eso me estoy refiriendo al primer y grande paso de la batalla que cada hombre ha sido llamado a enfrentar. Éste ha consistido y consistirá en afrontar “el bienestar del Daímon” (Arendt, 2009a [1958]: 216) que nos irradia, de verdad, desde nuestro profundo y germina en el mundo desde la voz de nuestros corazones rotos, desde la voz de nuestra fragilidad, que es nuestra humana divinidad, con las palabras y los gestos que tejen puentes de diálogos, ligámenes, con nuestros semejantes. Sin condenarnos continuamente en decir: ¿acaso puede salir algo de bueno y de bello, algo de justo y de verdadero, de Superior, desde mi corazón? Desde la pobreza, desde la fragilidad de mi nada, ¿pueden salir palabras y acciones agradecidas, bienchoras? ¿Una sonrisa dada a quien está en el llanto, una caricia entregada a quien vive en la soledad? Sin constreñirnos a ser “señores fieles” sino valerosos hombres de fe, de fe en la *humanitas* del mundo. Sin ser fanáticos incrédulos sino grandes escépticos¹¹⁶ para creer. Sin turbación por la duda, sino personas, en el mundo, colmas de esperanza.

La acción musical es nuestro tesoro específicamente humano que todo renueva, y que siempre creará la fragilidad de la relación de poder sin miedo, sin imposiciones, sin convenciones, ni violencia, sino llena de perdón, de promesa, de juicio, pero también de fe, de esperanza y de desmesurado Amor. De hecho, cada relación, cada encuentro verdadero, semeja a un milagro: “la infinita improbabilidad lo que se da regular” (Arendt, 2009a [1958]: 266). La relación es en sí misma la prueba de nuestra divinidad, de nuestra inmortalidad humana. Un improbable que se ha hecho posible. Se trata de comprender que cada reunión que adviene es realmente en sí misma un milagro realizado, que se ha cumplido. Las grandes y desmesuradas palabras y actos de quienes pueden bendecirse para tejer la trama de un diálogo enamorado que nos sube al Cuarto Superior, y, en el canto de desmesurada plegaria nos acerca a Dios.

¹¹⁶ En el sentido literal del término que no quiere decir no creer en nada, sino mirar con refinada atención. Escéptico (*σκέψις*) indica exactamente la práctica del *σκέπτεσθαι*, es decir, del observar críticamente, atentamente.

29. EL SEGUNDO ÉXODO: EN EL CUARTO SUPERIOR

*Cuando el Señor hizo volver a los prisioneros de Sion
nos parecía estar soñando.
Entonces nuestra boca se abrió a la sonrisa,
y nuestra lengua se soltó en cantos de alegría.
Se decía entre los pueblos:
“el Señor ha hecho por ellos grandes maravillas”.
Grandes maravillas ha hecho el Señor para nosotros,
nos rebosó de gozo.
Salmo 126*

SI LA GENEROSIDAD DEL PERDÓN, la eficacia de la promesa, la responsabilidad del juicio protegen la durabilidad del fenómeno del poder entre nosotros, es siempre la acción musical a conferir al mundo de los asuntos humanos fe y esperanza. Son estas “dos esenciales características de la existencia humana” a las cuales deberíamos estar agradecidos de que quede, entre nosotros, el anuncio de la buena nueva, “la gran alegría de: ‘Os ha nacido hoy un salvador’” (Arendt, 2009a [1958]: 266; Lc 2, 11). Aquel milagro de poder del nuevo inicio que salva el mundo, cuyo nombre es: Amor.

Pues, cuando nosotros los humanos somos todavía débiles, es por la fe de sustancias milagrosas si podemos bajar en el *agón* (ἀγών) de cualquier combate y dar comienzo a la empresa para el poder. Cada guerra aprendida es siempre un asunto de fe, ya que necesitamos fiarnos el uno del otro, estar acompañados y sentir la presencia de aquel amigo confiado a tu lado, para poder afrontar y sostener, juntos, la oscuridad de la batalla de todo el doler del mundo. En la batalla para crear poder, “*Dilectus meus mihi et ego illi*”¹¹⁷ (Ct 2, 16), en el sentido que los amigos se tienen los unos a los otros. Por esta razón, la fe, en un significado especialísimo, se basa en la tonalidad de la relación *Philia* (φιλία) para poder creer y fiarnos, todavía, los unos de los otros. Tener fe, todavía, en una *humanitas* amiga. Eso significa en griego *Philia*, amistad.

Y después, la fe probada produce la esperanza, pero, aquella que no desilusiona, que no defrauda. Es la esperanza milagrosa, en la tonalidad de *Agápe* (ἀγάπη), a movernos en un plano socio-político-humano a la acción musical. Siendo *Agápe* sentimiento de

¹¹⁷ Mi amado es para mí, y yo soy para mi amado (Ct 2, 16).

amor totalmente gratuito y perfecto hacia lo cual todos hemos sido llamados, fundado en lo Divino y plasmado por él, nos recuerda que si quisiéramos dar amor deberíamos, también, haberlo recibido. No en el sentido del *do ut des*, te doy a cambio de, sino en el significado de que si no recibimos aquel amor generoso de *Agápe*, todo nuestro existir se detiene. Por ello sucede que, si la esperanza se retiene, todo nuestro existir se para. En vez, mirar hacia el futuro, a la luz de la esperanza, es lo que nos da la condición de sentir aumentada la distinción de su presencia en nuestras vidas. En efecto, aunque si es habitual decir que mientras hay vida hay esperanza, creo que sea más justo pensar a la inversa, al modo de la tragedia griega y de las *Dramatis personae*, a saber que mientras hay esperanza nosotros existimos. Mientras recibimos de gracia amor, nosotros existimos.

Entonces, fe y esperanza no nos dejan caer en el desprecio por la compañía de nuestros símiles ni en el abatimiento por la desesperación, sino que concurren a que establezcamos en el mundo la acción musical para el poder que tiene inherente en sí el milagro del nuevo inicio. La acción musical nunca es sola, sino acompañada. Nos encontramos frente a la complejidad de la acción musical acompañada por Amor. Sí, porque, en verdad, resplandor de la fragilidad del poder e impronta de su misma sustancia milagrosa es Amor, aquel “Dios pequeñísimo que mueve el mundo”¹¹⁸.

Si actualmente hacemos una marcada diferencia, *ex ante*, entre el amor íntimo que llena de placer sensual y se consume, y el amor amistad de gozo cándido que no se extingue, no piensa así el poder de Amor de los que les estoy hablando. *De facto*, nosotros todavía contamos con *Eros* (*Ἔρως*), aquella tonalidad importante de Amor que procede en verdad desde un sentido mucho más antiguo y mucho más nuevo, mucho más fuerte y mucho más bello, mucho más bueno y mucho más justo, de otro proceder, a razón de que es el pequeño Dios por lo cual uno puede existir en el mundo en su inmortalidad divina sin volverse inhumanos. Es por el poderío, misterio, de este Amor, profundamente humano, que existe entre nosotros, si nos libramos del miedo y nos arriesgamos a abrir un desgarró en el cielo de papel, una brecha en el pobre corazón, revelando un éxodo de felicidad, salida (o entrada) hacia el agón (*ἄγών*) del mundo, el Cuarto Superior donde acaecen los milagros. No es un caso si numerosas tragedias de Eurípides concluyen proclamando que “Muchas son las formas del Divino, / muchas cosas inesperadas

¹¹⁸ Mi gratitud a mi sobrino Emanuel, por su estupenda capacidad de nombrar el mundo con las más elementales y, sin embargo, tan precisas palabras.

cumplen los Dioses / y lo que habíamos esperado no adviene, mientras el Dios ha encontrado una salida para lo inesperado”.

De Amor, *Eros* (*Ἔρως*), hemos oído/sentido hablar en el agón (*ἄγών*) oratorio del *Simposio* de Platón. Si aquí el filósofo nos dice que Amor es una suerte de posesión, en el sentido de un *páthos* (*πάθος*) que padecemos y que, por ende, se nos hace imposible controlar o manipular, significa que son los hombres los que están en las manos de Amor, y no al revés¹¹⁹. Tan es así que es inimaginable, para todos nosotros, decidir de quién enamorarnos, ya que siempre es Amor quien de nosotros dispone. Por otro lado, venimos a estar de frente a Amor, que nada tiene que ver con Afrodita y Ares, sino que nace del encuentro conmovedor entre un semidiós Poros, cuyo significado es vía de salida¹²⁰, y Penia, simplemente una mendiga, la pobreza, la penuria. Así que, Amor, *Eros* (*Ἔρως*), tiene los trazos de su padre y aquellos de su madre. Él es, lo mismo que su madre, íntimo, tierno, frágil, delgado, pobre, descalzo, deseoso, “sin más lecho que la tierra, sin tener con qué cubrirse” (*Simposio*, 203d), y, como su padre, ama espontáneamente lo que en el mundo es belleza, bondad y juicio, disponiendo perseverante un remedio, una vía de salida a la agonía, *agón* (*ἄγών*), lucha de los hombres.

Donde hay una agonía, es decir, un *agón* (*ἄγών*) de combate para nuestra porción de felicidad, surge y resurge el Eros (*Ἔρως*) griego. Es, Amor, Eros (*Ἔρως*), la cumbre misma del *agón* (*ἄγών*) del teatro trágico y de cada una de nuestras tragedias. Han pasado muchos siglos y todavía el *agón* (*ἄγών*) trágico es donde acaece, nace y renace Amor. Éste es para todos nosotros, *Dramatis personae*, la vía de salida a nuestra pobreza que tanto desea. Pues, Amor es pobreza, lágrimas, falta, “así dulce de hambre y dulce de sed”. En el fondo, lo que ha cumplido la tragedia griega ha sido, exactamente, hacernos desear la fragilidad de los asuntos de Amor, porque es Él el taumaturgo del milagro, quien construye una vía de salida en el *thaûma* (*θαῦμα*) de nuestras vidas trágicas. Para Amor los hombres encuentran una salida a su estado de naturaleza y entran en la dimensión conflictual, agonal, de la acción musical, que es lo que más caracteriza su condición humana de tragedia, y que, aún más, constituye su dignidad humana. Por ello la tragedia

¹¹⁹ Como nos recuerda de manera tan fina el complejo escultor de Cánovas en *Amor y Psique de pie*. En esta obra vemos que es Psique a apoyar, con gesto delicadísimo, una mariposa, símbolo de su alma, en las manos de Amor. Y no al revés.

¹²⁰ Tradujo “Poros” con la expresión “vía de salida”, girando en torno al significado sea de “senda”, “camino”, sea de “brecha”, “abertura” y, por tanto, de “éxodo”, para insistir en la capacidad de Eros, el Dios pequeño, de darse cuenta de la pobreza que nos habita y de la necesidad de responderle.

de los hombres es la guerra. En el *agón* (*ἄγών*) de la acción musical para crear poder, Amor nos recuerda y nos hace comprender que un vencedor vale cuanto un vencido. Por ello, Él es en el mundo el éxodo a cualquiera de nuestras infelicidades y agonías, tanto que lo reconocemos, evocado e invocado, no sólo en la falta de Amor que lamentó el llanto de Emel, sino en la falta de Amor que todas las *Dramatis personae*, personas trágicas de este canto, divino y humano a la vez, de un modo u otro, lamentaron.

Entonces, gracias a la tonalidad erótica de Amor, engastada en cada vida trágica, los hombres conservan, todavía, el deseo de una existencia que supone una carga de vitalidad, de vivacidad, colma de palabras y actos de amor. Sobre todo cuando tienen muchas cosas trágicas que decir, sin que se les hace posible decir, sino sólo recordar en un triste canto, Amor es el intérprete, quien se transparenta desde las palabras y los actos de la acción musical traduciendo la lengua de los asuntos humanos al *Daímon* (*Δαίμων*)/Divino inmortal, y la de éste, a los hombres mortales. Por ello, los teatros griegos están en medio, en el corazón de cada *polis*, entre los cielos abiertos y el mundo inhóspito, no separando, sino relacionando, la parte alta e inmortal de la ciudad, donde moran los Dioses, con la parte terrenal y mortal de la ciudad, donde viven los hijos de los hombres, y Amor en medio de ellos, interpretando en música trágica la lengua de los Dioses/inmortales a los mortales/hombres y la de los mortales/hombres a los Dioses/inmortales. De modo que, desde el *agón* (*ἄγών*) del teatro griego se eleve, entre nosotros, la acción musical de un canto de pasión y de ternura. Intimidad y mundanidad unidas en un único respiro, el de la acción musical que sabe cómo bendecir quienes amamos, para dar comienzo, juntos, al milagro del poder.

De facto, sucede que en el establecimiento de esta relación correspondida, gustamos de la buena realización de nuestro *Daímon*, y aprendemos que podemos dar pleno cumplimiento a la acción musical viviendo juntos y plenamente los caracteres milagrosos de la condición humana de fe y de esperanza, donde nace y renace Amor. Eso es el milagro de poder del nuevo comienzo. Cada Amor que nace y renace es un nuevo comienzo, un poder que nace fragilísimo. Claro está que la fragilidad del poder se deja sentir en el mundo sólo con el milagro, a él inherente, de la natalidad del nuevo inicio que llamamos Amor. Por ello, es en el poder de la relación profunda, que nace y existe entre nosotros, si puedo escrutar la timidez de mis carnales deseos, y oír/sentir los tuyos. La relación con mi *Dilectus*, que es poder, que existe entre nosotros en Amor, no admite

desatenciones de las más sutiles oscilaciones de los cuerpos, sabe cómo hablar a las tinieblas que arrugan nuestros corazones, revelándonos sus débiles susurros para que ya podamos ayudarnos a superar las dificultades probadas con “la única facultad humana de hacer milagros”, la acción musical (Arendt, 2009a [1958]: 266). Tendernos las manos, nada más las manos, que sólo a tocarse levemente nos avivan hacia lo alto, hacia la entrada en el Cuarto Superior.

Sólo cuando Amor, *Eros* (*Ἔρως*), llega y habla todo se enciende, todo se ilumina. Es Él quien con su ternura y *pàthos* (*πάθος*) me abrumba y me conmueve las entrañas. Es Él quien sostiene desde el centro, desde lo profundo de los corazones, toda la agonía humana, todas las tragedias del mundo. De modo que, si antes habíamos experimentado la sensación de ser ajenos en un mundo “que gira inmutable y eternamente” (Arendt, 2009a [1958]: 28), completamente inhóspito y angustioso para nosotros, en donde no nos hacía posible encajar, sino sólo retirarnos, ahora osamos interferir con este aparente “inmóvil”, turbarlo, cuestionarlo, romperlo y elevarlo, redefinirlo con aquel Amor “humano, finalmente, demasiado humano”, que acompaña la espontaneidad de la acción musical, convirtiendo una tierra inánime en mundo, hogar para nosotros.

Nuestra especial acción musical emerge por entero cumplida cuando podemos sentir y probar, todavía, Amor por dicho mundo. Ya que es sólo Amor quien puede a éste reconciliarnos. Visto que, en el mundo no carecemos de la libertad necesaria para encontrarnos y reconocernos, es éste el que nos ofrece el espacio para la constante presencia de los demás, aquel terreno que tenemos en común, el transfundo que compartimos con otros que son nuestros semejantes. Únicamente en el mundo podemos existir juntos siendo quien cada uno es en verdad, ser visto por lo que somos en verdad, es decir, personas frágiles que cambian, que actúan, nacen, renacen y existen en continuo y perenne devenir. Héroes-mortales, héroes frágiles, héroes bellos, con sus inquietudes, sus caídas, sus deslices, sus errores, con *pólemos* (*πόλεμος*) en los corazones, ánimas frágiles y, no obstante, con la llama aprendida del deseo de volver a nacer de nuevo y comenzar de nuevo, que creíamos extinta (Arendt, 2009a [1958]).

Somos nosotros aquellas existencias humanas capaces de acción musical, y que por esta razón no se conforman. “Nosotros no...”. Somos aquellos que entre sus brazos siempre consuelan los sollozos de quienes a la indiferencia y a la mentira prefirieron una gota de atención, una lágrima de verdad trágica, un poco de ternura, de fe, de esperanza

y de Amor. Lamentar “errores” y sea como fuera pedir el beso de amor que enciende el poder. Sin castigarnos a vivir anestesiados, sino tanto estéticos, capaces de sentimiento, atentos y sensibles como niños crueles y, sin embargo, inocentes. Capaces de cultivar la fe, la esperanza, el amar, el perdón, la promesa y el juicio con la verdad trágica y la libertad de la acción musical en un sistema de convenciones, de prohibiciones, de formalismos. Sin despojarnos de las responsabilidades de las consecuencias que implican los caracteres de irreversibilidad e impredecibilidad de nuestra acción musical. Capaces de hacer fructificar en un encuentro de Amor, profundamente tierno, cada palabra y cada acto desde una voz que canta y cambia, no es siempre la misma. En el mundo nada y nadie, ninguna relación, ningún *lógos*, *légein*, *verbum*, ningún Amor y, por ende, ninguna persona, si está viva, se queda igual, inmóvil, en un “sitio”. Somos capaces de oír, y sentir desiertos vibrar de llantos, de sonidos, de voces y después, descubrir que éstos eran solamente nuestros corazones. Y después, ser distintos sin divisiones, especiales sin ninguna separación.

Amor, aquel “Dios pequeñísimo que mueve el mundo”, es poder que da al canto las tocantes, conmovedoras y silenciosas tensiones polémicas de mi corazón, pero también de los corazones de los demás; que logra hacerme oír/sentir los ritmos más finos y hondos de mis silencios e im-potencias, las vibraciones mínimas de mi triste corazón, pero también aquellas de los demás. Aquel *pianissimo* de mi silenciosa guerra en el corazón, y más que eso, las guerras que se anidan en los corazones de los demás. Oír/sentir toda la profundidad de una voz, mi *Dilecto*, que se me acerca en palabras y actos, y ansía realizarme ante la vista del mundo. Amor, o Poder fatal, para recordarnos y no hacernos creer más que se ame una sola vez en la vida, que se nace una sola vez en la vida. Una cuestión que no debería significar dar lugar a la más terrible ruina y superficialidad humana, de sustituir la especial relación con el *Dilecto*, con cualquiera. El poder mantiene vivo el extraordinario de algo de Divino consustancial a cada uno de nosotros, y además es capaz de reencender el latido de nuestros corazones cansados, que no pueden más, para que en cualquier desilusión, catástrofe, “clamo, horror, abismo de angustia” (*Los siete contra Tebas*, vv. 78) que se nos presente, atormentándonos, hiriéndonos y desencadenando tempestades en los corazones, seamos siempre nosotros, mortales, los custodios en el mundo de Amor. O sea, del supremo regalo del inicio.

Motivo, éste, que tiene su eco de recuerdo en la oración agustiniana insistentemente repetida por Arendt: “[*Initium*] *Hoc ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit*” “para que existiera [**un inicio**], el hombre es creado, antes del cual nada fue” (Hipona, *De civ. Dei* L. XII, C. 21; Arendt, 2014 [1958]: 201). Se trata de comprender, como lo han comprendido las *Dramatis personae* de esta tragedia, el fundamento arendtiano al tema de la acción libre para el poder, y no en contra de un poder, en el cual cada hombre es un nuevo inicio, un principiante en el mundo, pero también un iniciador, que en la condición de la pluralidad es capaz de otros inicios. La capacidad de actuar, de *ἀρχεiv*, de los hombres se experimentó en la libertad de moverse con espontaneidad entre sus pares “para entregarse a empresas en tierras distantes” (Arendt, 1996: 178). Y eso ha significado que, en los hombres, “ser libre y la capacidad de empezar algo nuevo coincidían” (Arendt, 1996: 178). Los hombres son por sí mismos, sólo por haber nacido en el mundo, iniciadores. “Debido a que son *initium* los recién llegados y principiantes, por virtud del nacimiento, los hombres toman la iniciativa, se aprestan a la acción” (Arendt, 2014 [1958]: 201). Entonces, por ello la acción musical se da en la esfera de los asuntos humanos como *archein* y *prattein*, comienzo y actuación de palabras y actos vivos que permiten al *lógos*, *légein*, *verbum*, discurso, de no ser callado, sino de hacerse carne, verdad, realidad cumplida, realizada en el milagro del poder, un encuentro hecho Amor, nacido fragilísimo en el mundo.

Entonces, ¿cómo podríamos olvidar aquellas palabras orantes? “*Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος* y *καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο*” (Juan 1, 1 y 14). Estas nos recuerdan la genuina simultaneidad de palabras y actos. *Verbum* y acciones en coexistencia, perteneciéndose para anunciar que allí, donde existe el *Lógos* que se aferra a la carne, es la relación entre nosotros, en el mundo.

Si comprendemos que la palabra que viene pronunciada de la acción musical se acompaña, gemela preciosísima, al acto vivo, pragmático y tangible, que no viene ni un segundo antes ni un segundo después, sino en el mismo e idéntico instante, tiempo justo del *kairós* (*καιρός*), nos daremos cuenta que únicamente con otros nuestros semejantes adquirimos la capacidad de llevar a cumplimiento la acción musical en el milagro del poder. En tanto que “el acto y el discurso conforman una unidad en la medida en que el lenguaje es directa y pragmáticamente efectivo: en términos políticos, quien actúa, habla;

y quien habla, actúa” (Estrada, 2015: 258), la acción musical es criterio milagroso de verdad trágica porque su palabra realiza, cumple, mientras nace. Por ello

el poder sólo es realidad donde palabras y actos no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades [Arendt, 2009a [1958]: 223].

Así, entre las manos de Amor los hijos de los hombres entraron y subieron al Cuarto Superior... Era ahora, el poder; el amor, esto era el poder ahora. Y el resplandor de su belleza estaba en todas partes.

30. SEA MÚSICA, SEA TRAGEDIA, Y NO PEREZCA EL MUNDO

DE HECHO, CÓMO GENERAR PODER, y el poder es siempre el logro de muchos y no de un hombre solo, es algo que aquí hemos podido aprender de la acción musical. Ésta, que nunca es una ley, sino sólo un criterio milagroso de verdad trágica, no ha hecho otra cosa que, donarnos, por un lado, un corazón comprensivo, y, por otro lado, mostrarnos cómo dar comienzo al poder, tan sólo cantándonos una historia, de un cierto modo. La acción musical se acerca, mueve sus pasos hacia nosotros, para acompañarnos en aquel lugar en nuestro corazón donde sopla siempre el viento. Y allí, nos ha mostrado cómo dar comienzo al poder, simplemente con parábolas, literalmente caminando a nuestro lado para cantarnos una historia con las palabras y las acciones bellas y buenas, de ésas que hacen bien al corazón. Es la acción musical que ha traído, desde la oscuridad a la claridad de la luz, las historias de vidas trágicas de las *Dramatis personae* transpuestas en las tragedias griegas, por iluminar, en el medio de la catástrofe, la existencia inviolable del *Dáimon*. En otras palabras, la inviolabilidad de la dignidad de las personas, así como la fragilidad humana digna de amor.

De manera importante, de la disposición a amar en la ternura, en el respeto, en la solidaridad, en la bondad, en la belleza, en el juicio, en el perdón, en la promesa, en la fe, y en la esperanza, empieza el deseo para dar comienzo al poder. Éstas son todas características *per excellentiam* de la acción musical que no ceden paso al odio, a la venganza, ni al rencor, y de las cuales siempre más carecen los seres humanos infelices y solos de hoy en día. Es el amor “deseante, amor cargado de deseo” (Arendt, 1984 [1978]:

210), a dar comienzo al prodigio de un nuevo inicio en un proceso que nunca se da en aislamiento del mundo, ni en la soledad. El comienzo es lo que hace que todos nosotros, *Dramatis personae*, no venimos desterrados, permanentemente excluidos de la realidad del mundo y, por tanto, de la presencia preciosa de la compañía de nuestro prójimo.

Llegamos a este punto, en donde precisamente aquí está la gran dificultad y la terrible **agonía**, el punto agonal de todos los hombres: la tensión del *agón* (*ἀγών*) perenne, la inquietud y la agitación perpetua entre amor y muerte, entre quienes establecen y conservan en la propia carne mortal el deseo de amor y existen, aman, valiéndose de la facultad de poder juzgar, perdonar y prometer, tener fe y esperanza, amor, y quienes lo han perdido y cada día se abandonan a la vida, endurecen el corazón, atrofian la mente y mueren. Se trata de muerte versus amor, versus acción, y que nos esforzamos en comprender este versus por lo que es, parte del discurso indeclinable pero con la única función de “declinar”, “llevar”, ya que deja claro que muerte y amor no son entidades perfectamente limitadas, eso tampoco quiere decir que estén mezcladas y confundidas, fundidas entre sí, pero no son opuestas, sino que una va en dirección, versus, hacia la otra.

La acción musical presta tan atención y preocupación a que regrese el amor en el mundo y a las cualidades de las relaciones humanas que este amor, que se vale de la situación límite de la muerte como punto de salida, puede comenzar. La peculiaridad de la acción musical humana es: la de que siempre inicia algo nuevo y esto no significa que siempre pueda comenzar *ab ovo*, crear *ex nihilo*. Para hallar espacio a la acción propia es necesario antes eliminar o destruir algo y hacer que las cosas experimenten un cambio. Semejante cambio resultaría imposible si no pudiésemos eliminarnos mentalmente de donde nos hallamos físicamente e *imaginar* que las cosas pueden ser también diferentes de lo que en realidad son (Arendt, 2015b: 12 y 13). Y precisamente aquí encuentra su correspondencia el *agón*, el desafío. Es ésa la forma del poder: la de “lucha” o de “amor” constante y desmesurado que deben aprender todos los mortales.

Ahora, con esta antigua y hermosa expresión homérica de *los mortales* no intento más que no extraviar el significado de pluralidad y de mundanidad custodiado en el origen de la misma palabra *hombres*, en griego, *brótos* (*βρότος*). Quiero decir que su uso no ha sido accidental, pues, cada vez que las he pronunciado —y siempre las pronunciaré—, defiendiéndome únicamente y personalmente la forma realística de la condición humana de la acción musical. Ésa corresponde a una esperanza importante en la que yo creo, y lo creo

en un sentido fuerte con toda mi misma¹²¹: de que podemos existir en todas las cualidades y capacidades de la dignidad humana gracias a los otros, mis semejantes, que habitan el mundo. Sin el mundo, sin *inter homines esse*, no sería posible aspirar a devenir mucho más de lo que uno es. Es decir, volver y volver a nacer. *De facto*, en la mundanidad mi existencia no viene convertida en una unidad coherente y segura, mecánicamente preestablecida y restablecida, previamente dada, sino que es pensable sólo en las relaciones interhumanas, con la generosidad de los verdaderos encuentros. Lograr la natalidad del “Ser” a mi modo humano, quien verdaderamente uno con sus contradicciones es, sólo entre-los-hombres. Comprender el sentido de nuestras vidas y estar vivos, vivos de verdad, ser entre-los-hombres, existiendo en el testimonio de los ojos y en las bocas de los demás semejantes, acompañados por la pluralidad y mundanidad de la compañía. Dejar de vivir sólo para nosotros mismos, centrados o, mejor dicho, volcados siempre y únicamente en nosotros mismos para, en vez, intentar preservar un mínimo de humanidad en una vida más justa, existiendo en el mundo de los vivientes, y así lograr nacer y hacer parte del mundo¹²².

Debiendo entender por mundo un espacio mucho más amplio de aquello en lo cual las cosas humanas se hacen simplemente públicas, éste debe principalmente reconocerse como un espacio de libertad para la acción musical de los hombres, “una especie de teatro en el que podía mostrarse la libertad” (Arendt, 1996: 166). Por tanto, el único espacio posible en el cual, no en soledad, los hombres moran y pueden actuar concertadamente mostrándose en la verdad de la propia dignidad realizada. Mostrarse por lo que son,

¹²¹ Así como, no sin razones, pienso que lo creían Homero, Esquilo, Arendt, para dar solamente algunos ejemplos.

¹²² Debo agradecer a Anna Garza Caligaris haber podido reflexionar y añadir esta breve explicación, no superflua pero tampoco exhaustiva, sobre el empleo que he hecho, a lo largo del presente texto, de expresiones masculinas como *hombres, mortales, humanos*. Ésa no es sólo una cuestión de uso correcto de la gramática lógica, disciplina que contiene en sí los elementos de la filosofía, es decir, para el pensar. Con estas palabras, lo que más cuenta para mí no es referirme, como se podría suponer, a los seres humanos, sino poner atención a los significados lingüísticos de las palabras, a un léxico para distinguir determinados caracteres claves de la condición humana. Pero hay una razón más: pienso que, a diferencia de la superficialidad con la cual, hoy en día, se pierden las palabras o se tratan las palabras —de hecho a menudo las pocas que nos quedan se utilizan para dañar a los demás o mentir sobre la realidad—, en el tiempo de la *polis* griega, lo griegos, en cambio, se servían de ellas con cuidado, para nombrar y comunicar con una asombrosa y honesta precisión acerca de una verdad mundana. De un modo hermoso y breve, Valentino Bompiani ha expresado esta disparidad que puedo parafrasear así: *Señor Dios, debo hacer un discurso en alemán. No tengo vocabulario ni gramática, nada más soy pobre y estoy perdida entre los géneros de los nombres. No sé si la amistad es femenina, y el odio masculino, si el honor, la lealtad, la paz son neutros. Entonces, Señor Dios, llévate las palabras y déjanos nuestra humanidad. Quizá así, lograremos comprendernos y salvarnos* (Citado por Simonelli, en *Valentino Bompiani la responsabilità delle parole*, p. 348).

personas, es decir, mucho más que máscaras y personajes, gracias a las relaciones de poder. No olvidando ni *sciupando*¹²³, jamás, el testimonio que nos pueden dar todos los que se hallan presentes a la luz del mundo. Por supuesto, la luz del mundo en toda su profundidad, incluso en aquella rasante luz nutrida de sombras.

Entonces, precisamente de eso se trata para todas las *Dramatis personae* y para cada uno de nosotros, “los mortales”: subir para entrar con el corazón en el *agón* (ἀγών) del mundo, “donde la excelencia puede brillar” (Arendt, 2009c: 72). Dar voz al propio cantar que como una plegaria, en medio de las horribles catástrofes que en el mundo acaecen, da respiro a un nuevo inicio. Un nuevo inicio en y del mundo. Que salva el mundo. Elevar el sonido de la propia voz por este mundo, batallar por éste. Y este canto, esta batalla, apenas empieza en las bocas y en los ojos de todas las *Dramatis personae* y en cada uno de nosotros que, por un lado, no nos resignamos a perder el mundo, porque, por otro lado, no queremos, y aún menos deseamos, renunciar a nuestra voz que se deja sentir, escuchar en el discurso y en el acto del canto de la acción musical. Un proceso para el poder y no en contra de un poder, que nos es dado poner en movimiento porque contamos con la más sincera presencia de quien no nos abandona, no nos deja solos. Sólo así podemos, de verdad, batallar para nuestra parte de libertad y, por ende, de felicidad, en la tierra de los vivientes. Nosotros no queremos enmudecer frente nuestra necesidad de realización *eudaimónica*, la buena realización de nuestros *Daimones* (Δαίμονες), lo que no significa otra cosa que intentar y reintentar, con esperanza confiada y con fe probada, pero constante, a ser una voz diversa, a contracorriente, que interviene en las tramas del canto de la pluralidad mundana, ser personas en y del mundo, gracias al mundo y por amor del mundo.

De facto, en la acción musical la subida para el don de tener un corazón comprensivo no ha sido un punto final, el último y definitivo destino de llegada, sino un punto decisivo de salida, una brecha de paso, de abertura y, por tanto, de entrada en el corazón del mundo. De modo que, es únicamente en nosotros, los mortales, por el entusiasmo de tener un *Theós* (Θεός)/*Theús* (Ζεός) adentro, el cual ha encontrado un refugio incierto entre las tinieblas de nuestros corazones heridos... terriblemente humanos, que vive la capacidad, no sólo de la buena voluntad de querer, sino el deseo

¹²³ Este verbo italiano, *sciupare*, viene del latín *exipare*. Su significado es afín, pero no exactamente lo mismo: disipar. *Sciupare* remite sustancialmente a algo de bueno y de bello que se arruina, se desvanece o se destruye tras la violencia, el descuido o tras haber sido maltratado.

bello y bueno de poder determinar un cambio justo e importante a la marcha natural sinsentido de las cosas crueles que hay en el mundo. Desear esto, desearlo pero de verdad, con un ardor que enciende, es ya, por sí mismo, un acto que nos pide que seamos valerosos en la libertad, en la espontaneidad, en la generosidad, en la comunicabilidad y solidaridad de nuestras socio-político-humanas acciones musicales, para que éstas puedan resonar y propagarse con fiereza en el mundo. Siempre bien dispuestos, también, al juicio, al perdón, a la promesa, a la fe, a la esperanza que provienen de aquel Amor relacional que ha sido puesto como un “Dios entre los seres humanos, *θεός ἐν ἀνθρώποις*” (*Le leggi VI, 775e*).

Es de la articulación de todas estas dimensiones en Amor lo que se requiere para que esta nuestra acción musical resplandezca en el mundo y mueva el mundo. Poder gustar de un cambio justo e importante en las cadenas causales de continuidad sinsentido de nuestras vidas, ya apagadas y ya muertas, o que buscan la muerte como se busca un lecho en donde tirar y adormecer las fatigas humanas. Esta capacidad significa para los seres humanos cumplir el propio esfuerzo de acción musical, que puede, exclusivamente, surgir, nacer, entre los hombres cuando los mortales son libres de reunirse y de encontrarse. Reunirse y encontrarse de verdad en el mundo.

Allá donde los hombres están libres y reunidos, de espectadores de maravillas tienen el poder de devenir prot-**agonistas**, primeros a cantar, primeros a sufrir, primeros a tomar palabra, primeros a actuar, cantores-actores libres capaces de pasión y de acción, de cumplir y padecer maravillas, verdaderos prodigios. Seres, sí, mortales, sin embargo, capaces, todavía y no obstante, de simples actos de amor que, aunque si a veces tienen la delicada timidez, o la inagotable melancolía de un hilo de voz, y por el temor de hacer demasiado fuerte parecen nada más que una pequeña caricia, tienen el poderío, estos actos de amor, de hacernos bien, ayudarnos a alegrarnos el vivir. Pero, sobre todo, por que y para que este mundo no perezca, son capaces de irrumpir en nuestras vidas muertas con el fuego milagroso de la verdad trágica, que es ternura de poder. Ternura “tan dulce de hambre y dulce de sed” que nos reconoce, nos beneficia, nos conmueve, nos recoge y, en fin, nos acrecienta.

En la acción musical desencadenamos actos nuevos, una acción nueva por completo que, naciendo del *thaumazein* (*θαυμάζειν*) de nuestro estupor herido, es decir, de nuestro dolor que equivale a la belleza de nuestra sensible de estética social, y que

procede directamente de la raíz de nuestros corazones comprensivos, pueda, finalmente, interrumpir aquellas cordilleras de muerte y, por ende, de indistinción, de atomización, que nos encierran y encadenan. Es desde las raíces de nuestros corazones libres donde, juntos, podemos dar cumplimiento pleno y alto a aquella específica y tan singular acción musical que, con la precisión, decisiva e incisiva, de una lama a doble filo, se inserta en el curso del mundo, nos inserta como personas en el mundo, desencadenando un nuevo inicio entre nosotros. Un inicio nuevo por completo que es poder. Es éste que, con el signo de la “improbabilidad infinita”, de lo inesperado, de lo imprevisible, de lo ilimitado, surge y nace, en nuestras vidas “de un modo maravilloso y misterioso, así como un milagro” (Arendt, 1997a [1995]: 64-65). Y, dicho milagro es siempre algo frágil, se podría comparar con la Buena Nueva, la Gran Alegría, o aun es como una caricia tímida, una sonrisa aludida, una voz leve, unas pequeñas palabras en *piano pianissimo* que, aunque sea sólo por un intenso, conmovedor y hermoso momento, brotan en medio de un mundo repleto de mal y de violencia. Algo frágil, decía, que adviene en el susurro de un momento justo, tan bueno y tan bello. Justo no para mí y ni para ti, sino justo entre nosotros, justo entre todos. Bueno y bello entre nosotros y entre todos. Un inicio... un milagro... un amor, un poder que nace fragilísimo.

Así, seamos voz para comenzar. Sea canto de palabras y de acciones para que sea el milagro del poder entre las plagas de nuestros corazones y entre las plagas del corazón del mundo. *Fiat musica ne pereat mundus...* sea música, *musikè* (μουσική), sea tragedia para que no perezca el mundo.



VII. DESMESURADA PLEGARIA

*¿Por qué me das la mano
con timidez y como a escondidas?
¿Tan lejano es el país del que vienes?
¿No conoces nuestro vino?*

*¿En tamaña soledad vives
que no conoces nuestra hermosísima fogosidad
cuando estamos uno en otro
con el corazón y con la sangre?*

*¿No conoces las alegrías diurnas
cuando uno va con el amado?*

*¿Ni conoces la despedida vespertina
cuando uno va aquejado de pesadumbre?*

*Vente conmigo y quiéreme,
no pienses en tus miedos.
¿Acaso no puedes sincerarte?
Ven y toma y da.*

*Vayamos luego por los campos dorados
—amapola y trébol silvestre—,
y más tarde, en el ancho mundo,
nos llegará a doler.*

HANNAH ARENDT



Clamo horror, abismo de angustia / la hueste avanza.



Figura 1. La tormenta Vaia en Friuli-Venecia Julia en 2018

*¡La veo! Aquella nube de polvo en el cielo me lo confirma: / silenciosa, clara, no
miente.*

Desborda del campamento, marea vasta, corre hacia aquí una tropa a galope.



Figura 2. La tormenta Vaia arranca millones de árboles

Clamo horror, abismo de angustia / la hueste avanza...

El fragor de las armas / mi tierra está depredando;



Figura 3. Detalle de la la tormenta Vaia (2018)

...se acerca, vuela, ruge como / un torrente invencible que choca contra la roca.

*¡Oh Dioses! ¡oh Diosas! / apartad esta alba de mal / [...] el enemigo se mueve, ritma
su paso hacia Tebas.*



Figura 4. Andrómaca y el pequeño Astianacte en Las troyanas (versión 2019)

Clamo horror, abismo de angustia / la hueste avanza...

¿Oís o no estrépito de escudos?



Figura 5. Visión desde lo alto de la tormenta Vaia

Clamo horror, abismo de angustia / la hueste avanza.

*¿Cuándo, si no es ahora, vamos a revestirnos / con vestes y coronas suplicantes?
/ Veo ese estrépito.*



Figura 6. Heracles (versión 2018)

*¡Oh Dioses! de esta tierra protectores, / contemplad este resto de doncellas
orante / que os pide de no ser esclava...*

[Los siete contra Tebas, vv. 78-88; v. 92; vv. 100-103 y vv. 109-111.]

ES ÉSTA LA SÚPLICA de un Coro de niñas, de jóvenes mujeres que, desde lo interno de los muros de la ciudad, desde la seguridad y el orden de la ciudad, es capaz con su sensible de volar sobre los muros, ir hacia la otra parte de los muros y oír/sentir, y así ver y cantar, una batalla que avanza. Un Coro de niñas que en su sentimiento y pensamiento se estremece, se conmueve y maravilla por un incierto, aún lejano, que empieza a tomar forma. Es éste un Coro de doncellas capaz de *accorgersi, ad-cor*, entrar, penetrar, en los corazones de las existencias humanas que son batallas. Y, ante éstas, ante estas batallas por existir, por dar una forma a la vida para que valga la pena de ser vivida, lo que hacen es invocar y evocar los *Daímones*. En una palabra: rezar.

Entre los trágicos, Esquilo es uno de los autores más antiguos, y entre sus tragedias, *Los siete contra Tebas*, con este Coro de jóvenes tebanas, es una de las tragedias más antiguas. Es éste un canto de súplica lleno de terribles contrastes, claroscuros, luz unida como uno a la sombra, que desde muy, de verdad muy lejos, milagrosamente, continúa a resonar “en el aquí y ahora y en el allá y entonces” (Arendt y Heidegger, 2000: 23). El canto de súplica que acompaña la batalla de la vida y para la vida simple y cotidiana, la fragilidad y la incerteza de los perennemente mutables asuntos humanos, resuena en los teatros griegos y desde los teatros griegos hacia el mundo entero. Las tragedias griegas en el fondo son plegarias. Y es ésta la plegaria que, desde un antiguo Coro de jóvenes tebanas, continúa a resonar constante hacia los corazones de los seres humanos, en el ahora de nuestros días. Porque, también, son plegarias aquellas narraciones, cantos de deseos, que hemos oído, sentido y visto elevar por cada una de las personas, *Dramatis personae*, de esta investigación. También éste, un Coro de corazones rotos, deseante y, por tanto, orante que, como acción musical anhela, induce y puede conformar Poder.

Entonces, desmesurada plegaria es la tragedia de la condición humana. Algo que significa realizar, dar cumplimiento pleno a la dignidad de cada persona. Algo que está necesariamente e íntimamente relacionado con el preguntar. Examinándolo bien, lo más importante e interesante de cualquiera de las tragedias es saber cómo, de qué modo preguntar a los seres humanos sobre las verdades trágicas, *Ἀλήθεια* y *Ἄμην*, de sus existencias, sobre un acontecimiento, una situación, sobre los sentimientos probados, y no menos, sobre tel doler probado. Por ello, cualquiera de las tramas de vidas trágicas, al igual que las tramas de las tragedias griegas, ha sido tejida por la

acción musical y constituye el poder de la relación más profunda que los mortales pueden tener entre ellos, y, en consecuencia, también, con el nuevo inicio.

Desde siglos, la acción musical, con la impronta humana de la ternura de Amor, introduce y acompaña los mortales en una infinidad de batallas, en los conflictos más atroces, en un entramado de relaciones, en las contradicciones de los asuntos humanos, los mete terriblemente en crisis, los interroga desmintiendo cada suerte de seguridad y certeza, los pone frente a la muerte. La acción musical en la tragedia continúa a meter los seres humanos ante el espectáculo del mundo, en su luz y en su sombra. Aquel mundo vestido de miseria, maloliente, que ha desilusionado la lógica de los pequeños hombres, que ha sido rechazado. Mundo hecho del dolor y de la dicha de *eso que llaman la vida*. La acción musical escruta y prueba los corazones de los mortales al fuego del dolor y del Amor. Quiere conocer sus corazones para saber si ellos, mortales, siguen amándolo este mundo de la fragilidad de la condición humana. Sin mentiras, siempre y, no obstante. Quiere probar si los hombres son capaces de *Amor mundi* y, para este *Amor mundi*, volver a sostenerse cayendo unos en los brazos de otros, sin miedo. Tornarlos a ponerse de pie, juntos, levantar las extraordinarias existencias vivas y empezar de nuevo, un paso tras otro. En otras palabras, la acción musical hace frente, ilumina y reaviva la notable y preciosa coincidencia de mi condición humana: soy un mortal rayado de pasión. En práctica, me recuerda que “no he nacido para compartir el odio, sino para amar con quien bien ama/οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν” (*Antígona*, v. 523).

De modo que podemos llamar toda esa acción musical, que se manifiesta como tragedia, la plegaria del mundo frágil y, por ello, audaz, vencido, sin embargo, al mismo tiempo vencedor, que ha sido despreciado y que, no obstante, prueba una tierna nostalgia por la relación, deseo de estar en compañía de los amados, amigos de mi corazón, de estar entre los similares, en el ancho mundo, donde nos llegará a doler. Este mundo hace posible que los encuentros y los reencuentros entre personas advengan y sean, en sí, momentos maravillosos y trágicos al mismo tiempo. Los encuentros son verdaderos milagros que, aunque sea en plena luz o sea en plena oscuridad, surgen a animar de alegría y de presente y de futuro el mundo frágil de los vivientes. Un mundo, entonces, cuya alma es la íntima afinidad entre personas en relación, todavía capaces, como las jóvenes tebanas, de volar siempre alto, sobre los muros, capaces de ir más

allá de lo que se ve, de las apariencias contrarias, de las seguridades. Seres humanos capaces de reconocer, dar espacio, hacer crecer un nuevo inicio. Personas vivas capaces de fiarse la una de la otra, de creer la una en la otra, porque de las altas capacidades humanas del perdón, de la promesa, del juicio, de la fe, de la esperanza, del amor entre nosotros, todas vinculadas e interdependientes del valor, audacia de los hombres, depende la política. La batalla para nuestra porción de felicidad en el mundo. En el ahora y en el entonces de este mundo.

Así que, a nosotros hijos de los hombres, todas *Dramatis personae*, todos héroes trágicos, héroes frágiles, héroes bellos, nos guía la desmesurada plegaria de pedir que empiece, entre nosotros, el poder. el poder en forma de relación. Ésa, por cuanto pueda ser frágil, es el único e importante poder genuino que tenemos entre nuestras manos para soñar un mundo mejor donde dar respiro a un nuevo comienzo. Sólo en el poderío de la relación entre nosotros, por un lado, estamos liberados de la esclavitud de cada suerte de utilidad, por otro, somos libres, acrecentados del entusiasmo, del espíritu de la alegría motivada, para comenzar de nuevo y en modo nuevo en el mundo. Pertener al mundo de la condición humana quiere decir abrazar un nuevo inicio. Eso significa abrazar fuertemente, ahora, en el presente, el Amado, más cuando puede ser pobre y abatido, cansado, al borde de la caída. Pero, también, admirarlo más, pertenecerle más, cuando nosotros mismos nos sentimos agobiados y vencidos, caídos, derrotados por el cansancio, por algunos fracasos.

En cada relación, cuyo primer interés es el Amado, amigo de mi corazón, en nosotros mortales se abre la hendidura de la inspiración *eudaimónica*, Divina, el regalo de comprendernos, de descubrimos correspondidos, revelados de verdad, entre las manos del otro que bien amamos. Eso quiere decir que tenemos el poder de comprendernos recíprocamente entre las manos de Amor, aquel “Dios pequeñísimo que mueve el mundo”. Dios humanísimo, que mueve el mundo. Es Amor que nos ha dado el poder profundo de cambiar el mundo cayendo en el abismo junto a mí. Debemos a este Amor haber comprendido que un vencedor vale cuanto un vencido y que el sentido del inicio prospera si podemos, juntos, lanzar, en un ímpetu de audacia, nuestros corazones, más allá de los obstáculos, más allá de los muros, más allá de las divisiones. En el nuevo inicio reconocemos que todo lo que llega y que está más allá es siempre más grande, más bueno, más bello y más justo de lo desastre que nos hemos

dejado atrás. Desmesurada plegaria alta, obstinada y contraria, que a Dios pide poder devenir, juntos, en la relación entre nosotros, signo audible, visible y creíble de la alegría del nuevo inicio.



¡Oh, Señor! En los días furibundos y sin actos de amor, recuérdate de tus amados servidores. Todavía, recuérdate de nuestros lamentos de estaciones que en la tierra inánime han sido como una anomalía, como una enfermedad. No te olvides, Señor, de nosotros, los desobedientes a la ley de la manada. Acuérdate y estés entre nosotros, infunde la sonrisa a nuestros rostros, engendra, Señor, la fogosidad de tus palabras en nuestra boca. Y no te olvides nunca de nosotros.

¡Oh, Dios! Defiéndenos de la violencia del mal, arranca mi vida de las bestias rugientes. Con tu sombra de luz cuida la pasión de nuestros ensueños, protégenos cuando la llama de nuestros corazones se hace triste y débil, cuando el camino de la vida se hace incierto y cruel. Y no, nos abandones nunca, y socórrenos y llévanos en uno de tus cielos abiertos e inmensos sobre nosotros.

¡Oh, Dios! Libéranos de todos los males, que ya llegue el tiempo tuyo para dejar aquellas tinieblas que vestían mi cuerpo de desolación. Protégenos del odio y de la indiferencia, custodia en tus manos nuestros deseos y actos de amor... Y no, nos abandones nunca.

Clamo horror, abismo de angustia / la hueste avanza. Desborda del campamento, marea vasta, corre hacia aquí una tropa a galope. / ¡La veo! Aquella nube de polvo en el cielo me lo confirma: / silenciosa, clara, no miente. / El fragor de las armas / mi tierra está depredando; / se acerca, vuela, rugen como / un torrente invencible que choca contra la roca. / ¡Oh Dioses! ¡oh Diosas! / apartad esta alba de mal / [...] el enemigo se mueve, ritma su paso hacia Tebas / [...] ¿Oís o no estrépito de escudos? / ¿Cuándo, si no es ahora, vamos a revestirnos / con vestes y coronas suplicantes? / Veo ese estrépito. ¡Oh Dioses! de esta tierra protectores, / contemplad este resto de doncellas orante / que os pide de no ser esclava.

Recuérdate, Señor, de tus amados, amigos de tu corazón, que nunca han observado la ley muerta de la manada. Asómate, Señor, a los desastres de las cosas que

acaecen. Baja en las batallas de las noches donde nosotros somos náufragos y rechazados. Levántame y vísteme de tu luz, porque las tinieblas cubren la tierra.

Nos hiciste comer un pan de doler, nos hiciste beber lágrimas, escucha nuestra súplica. Ven y toma y da. Acaríciame, Señor, vuélvete... ven a visitar tu vid, la cepa que plantó tu mano, el retoño que tú hiciste vigoroso.

Acércate a nosotros porque es clamo, y es horror, y es abismo de angustia.

Cae la noche, ya está, Señor, y sin embargo, tus amados, tus amigos desobedientes, tu hueste, Señor, avanza...



Figura 7. Puestos de pie entre otros árboles

Αμήν...

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 2015. *Nuovo Testamento. Interlineare greco, latino, italiano*, a cura di Piergiorgio Beretta. San Paolo: Milano.
- AA. VV. 2007. *La Bibbia di Gerusalemme*. EDB Dehoniane. Bologna.
- AA. VV. 2000. *Il Male*, a cura del Centro Italiano di Psicologia Analitica. Raffaello Cortina Editore: Milano.
- Addis, Laird. 1999. *Of mind and music*. Cornell University Press: Ítaca.
- Agamben, Giorgio. 2018. *Homo sacer*. Edizione integrale 1995-2015. Quodlibet: Macerata-Roma.
- _____ 2017. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi: Torino.
- _____ 2016. *Che cos'è la filosofia?* Quodlibet: Macerata-Roma.
- _____ 2015. *Gusto*. Quodlibet: Macerata-Roma.
- _____ 2013. *El misterio del mal. Benedicto XVI y el fin de los tiempos*. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.
- _____ 2012. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Neri Pozza Editore: Vicenza.
- _____ 2011. *Altissima povertà*. Neri Pozza Editore: Milano
- _____ 2005 [1995]. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi: Torino.
- _____ 1994. *L'uomo senza contenuto*. Quodlibet: Macerata-Roma.
- Agudo Sanchíz, Alejandro, Marco Estrada Saavedra y Marianne Braig (eds.). 2017. *Estatualidades y soberanías disputadas. La reorganización contemporánea de lo político en América Latina*. El Colegio de México: México.
- Agudo Sanchíz, Alejandro y Marco Estrada Saavedra. 2014. *Formas reales de la dominación del Estado: perspectivas interdisciplinarias del poder y la política*. El Colegio de México: México.
- _____ 2011. *(Trans)formaciones del Estado en los márgenes de Latinoamérica. Imaginarios alternativos, aparatos inacabados y espacios transnacionales*. El Colegio de México: México.
- Alighieri, Dante. 1979. *La Divina Commedia* (III tomos: Inferno, Purgatorio, Paradiso). Le Muse: Milano.
- Alonso Bolaños, Marina. 2019. *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia: México.

- Anders, Günther. 2014. *Acerca de la libertad*. Pre-Textos: Valencia.
- _____ 2011. *La obsolescencia del hombre*. Pre-textos: Valencia.
- Anderson, B. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Ángeles Pozas, María de los y Marco Estrada Saavedra (eds). 2016. *Disonancias y resonancias conceptuales: investigaciones en teoría social y su función en la observación empírica*. El Colegio de México: México.
- Appadurai, Arjun. 2016. *El futuro como hecho cultural*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Arendt, Hannah. 2017a. *Per un'etica della responsabilità. Lezioni di teoría política*, edición de Maria Teresa Pansera. Mimesis: Milán.
- _____ 2017b. *Poemas*. Herder: Barcelona.
- _____ 2017c. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa: Barcelona.
- _____ 2015a. *La vita della mente*. Il Mulino: Bologna.
- _____ 2015b. *Crisis de la República*. Trotta: Madrid.
- _____ 2014 [1958]. *Vita activa. La condizione umana*. Bompiani: Milano.
- _____ 2011. *Tra passato e futuro*. Garzanti Editore: Milano.
- _____ 2010. *Lo que quiero es comprender*. Trotta: Madrid.
- _____ 2009a [1958]. *La condición humana*. Paidós: Buenos Aires.
- _____ 2009b. *Le origini del totalitarismo*. Einaudi: Torino.
- _____ 2009c. *Sulla rivoluzione*. Einaudi: Torino.
- _____ 2008 [2005]. *La promesa de la política*. Paidós Ibérica: Barcelona.
- _____ 2007a. *Responsabilidad y juicio*. Paidós Ibérica: Barcelona, Buenos Aires, México.
- _____ 2007b. *Quaderni e diari 1950-1973*. Neri Pozza Editore: Vicenza.
- _____ 2006a [1993]. *Che cos'è la politica?* Einaudi: Torino.
- _____ 2006b. *Sobre la violencia*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____ 2005. *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*. Mimesis: Milano.
- _____ 2004. *Il Concetto d'Amore in Agostino*. SE: Milano.
- _____ 2003a. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Lumen: Barcelona.

- _____ 2003b. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Paidós: Barcelona.
- _____ 2002. *Tiempos presentes*. Gedisa: Barcelona.
- _____ 2001. *El concepto de amor en san Agustín*. Ediciones Encuentro: Madrid.
- _____ 1998. *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus: Madrid.
- _____ 1997a [1995]. *¿Qué es política?* Paidós: Barcelona.
- _____ 1997b. *Filosofía y política: Heidegger y el existencialismo*. Besatari: Bilbao.
- _____ 1996. *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Península: Barcelona.
- _____ 1995. *De la historia a la acción*. Paidós: Barcelona.
- _____ 1990a. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa: Barcelona.
- _____ 1990b. “Philosophy and politics”, en *Social Research*, vol. 57, núm. 1, primavera.
- _____ 1984 [1978]. *La vida del espíritu*. Centro de Estudios Constitucionales: Madrid.
- _____ 1978, 1977. *The Life of the Mind*. Harcourt: New York.
- Arendt, A. y Günther Stern-Anders. 2014. *Le Elegie Duinesi di R. M. Rilke*. Asterios Abiblio Editore: Italia.
- Arendt, H., y M. Heidegger. 2000. *Correspondencia 1925-1975*. Herder: Barcelona.
- Aristóteles. 2002. *Politica*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Biblioteca Universale Rizzoli: Milano.
- _____ 2000. *Metafísica*, edición bilingüe griego-italiano. Bompiani: Milano.
- _____ 1999. *Ética nicomachea*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Laterza: Bari.
- _____ 1998. *Poetica*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Edizioni Laterza: Bari.
- _____ 1994. *Metafísica*. Gredos: Madrid.
- _____ 1985. *Ética nicomáquea*. Gredos: Madrid.
- Armijo Canto, Carmen Elena. 2014. *Fábula y mundo: Odo de Chériton y el libro de los gatos*. Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- Auerbach, Eric. 1996. “La cicatriz de Ulises” y “L’humaine conditio”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Badiou, Alain. 2012. *Elogio del amor*. Paidós: Buenos Aires.
- Barba, Eugenio. 2000. *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Ubulibri: Milano.
- _____ 1993. *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Il Mulino: Bologna.

- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. 2017. *Cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*. Edizioni di Pagina: Bari.
- Barrett, Stanley R., Sean Stokholm y Jeanette Burke. 2001. "The Idea of power and the power of Ideas: a review essay", en *American Anthropologist*. New Series, vol. 103, No. 2, pp. 468-480.
- Barz, G. F. 1992. "Confronting the field (note) in and out of the field: Music, voices, text, and experiences in dialogue", en G. F. Barz y T. Cooley (eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press: Oxford, pp. 45-62.
- Barzaghi, Giuseppe. 2012. *Lo sguardo di Dio. Nuovi saggi di teologia anagogica*. Edizioni Studio Domenicano: Bologna.
- Bauman, Zygmunt. 2014. "La utopía en la época de la incertidumbre", en *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets: México, pp. 133-155.
- _____. 2011. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1961. *Aesthetica*. Olms: Hildesheim.
- Bearzot, Cinzia. 2008. *La giustizia nella Grecia antica*. Carocci: Roma.
- Beck, Ulrich. 1998. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós: Barcelona.
- Beker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. University of California Press: Berkeley y Los Ángeles.
- Benasayag, Miguel y Gérard Schmit. 2013. *L'epoca delle passioni tristi*. Giangiacomo Feltrinelli Editore: Milano.
- Benedict, Ruth. 2011. *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*. Alianza Editorial: Madrid.
- Benjamin, Walter. 2018. "Tesis sobre el concepto de historia (1940)", en *Iluminaciones*. Taurus: Madrid, pp. 307-318.
- _____. 2014. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Amorrortu: Buenos Aires.
- _____. 2009. *Estética y política*. Las Cuarenta: Buenos Aires.
- Blacking, John. 2006 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial: Madrid.
- Blondel, M. 2014. *L'azione. Saggio di una critica della vita e di una scienza della prassi*. San Paolo Edizioni: Milano.

- Bohlman, Philip Vilas. 2016. "Becoming Ethnomusicologists. On the New Interdisciplinarity", en *SEM Newsletter*, vol. 40. No. 4, September (4-5). Emory University Department of Music: Atlanta.
- _____ 1993. "Musicology as a political act", en *The Journal of Musicology*, vol. 11, No. 4 (Autumn). University of California Press, pp. 411-436.
- Bohlman, P. V. y M. Sorce Keller. 2009. *Antropologia della musica nelle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità*. CLUEB: Bologna.
- Bonnefoy, Yves. 2015. *La alianza de la poesía y de la música*. Arenas Libros: Madrid.
- _____ 2007. *Tarea de esperanza: antología poética*. Pre-Textos: Valencia.
- Borio, Gianmario (ed.). 2004. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*. Edizioni ETS: Pisa.
- Born, Georgina. 2012. "For a relational musicology: music and interdisciplinarity, beyond the practice turn", en *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, No. 2. Routledge: London, pp. 205-243.
- Brown, J. R. 1998. *Storia del teatro*. Il Mulino: Bologna.
- Buttitta, Antonino. 1996. *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*. Sellerio: Palermo.
- Cacciari, Massimo. 2014. "La doppia Dike. Lettura dell'Oresteia", en *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*. Annuale della Fondazione INDA, nuova serie, núm. 4, 2014. Edizioni ETS: Pisa.
- Calvino, Italo. 2017. *Perché leggere i classici*. Mondadori. Milano
- _____ 2016. *Palomar*. Mondadori: Milano
- _____ 2006. *Le città invisibili*. Mondadori: Milano.
- _____ 2002. *Collezione di sabbia*. Mondadori: Milano.
- _____ 2000a. *Sotto il sole giaguaro*. Mondadori: Milano.
- _____ 2000b. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Mondadori: Milano.
- Cantarella, Raffaele. 1970. "L'incivilimento umano, dal 'Prometeo' all' 'Antigone' (con una nota su Euripide, Supplici 195-218, e la datazione del De antiqua medicina)", en *Scritti minori sul teatro greco*. Paideia: Brescia, pp. 267- 294.
- Cassirer, Ernst. 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica: México.

- Castoriadis, Cornelius. 2002. “Poder, política, autonomía”, en Cornelius Castoriadis, *Ciudadanos sin brújula*, pról. de Edgar Morin. Ediciones Coyoacán: México, pp. 45-74.
- _____ 1995. “Lo imaginario: la creación en el dominio históricosocial”, en Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Gedisa: Barcelona, pp. 64-80.
- Cayley, David. 2020. “Questions about the current pandemic from the point of view of Ivan Illich”, en *Una voce rubrica di Giorgio Agamben*. Quodlibet, 8 de abril. Disponible en [<https://www.quodlibet.it/david-cayley-questions-about-the-current-pandemic-from-the-point>].
- César, C. Julio. 2006. *La guerra gallica. (De bellum gallicum)*. Einaudi: .
- Chambers, Iain. 2015. “Afterword: Sea and city”, en *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 24, núm. 2. Mediterranean Institute, University of Malta, pp. 249-252.
- _____ 2012. *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*. Bollati Boringhieri: Torino.
- _____ 2007. *Le molte voci del Mediterraneo*. Raffaello Cortina Editore: Milano.
- Cheab, Robert. 2017. *Oltre la morte di Dio. La fede alla prova del dubbio*. Edizioni San Paolo: Milano.
- Ceronetti Guido. 2001. *El cantar de los cantares (Salomón)*. El Acantilado: Barcelona.
- _____ (ed. y trad.). 1992. *Il cantico dei cantici*. Adelphi: Milano.
- Cioran, E. M. 2015. *La speranza è più della vita. Intervista con Paul Assall*. Mimesis: Milano.
- _____ 2012. *Ejercicios de admiración*. Tusquets: Barcelona.
- Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa: Barcelona.
- Clifford, J., y G. E. Marcus. 1991. *Retóricas de la antropología*. Ediciones Júcar: Barcelona.
- Cohen, Stanley. 2001. *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering*. Polity Press: Cambridge, UK.
- Cook, Nicholas. 2016. *Music: A Very Short Introduction*. OUP: Oxford.
- Daniélou, Alain. 1994. *Music and the Power of Sound. The Influence of Tuning and Interval on Consciousness*. Inner Traditions: Rochester, Vermont.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2013. *¿Qué es filosofía?* Anagrama: Barcelona.
- Detienne, Marcel. 2007. *Los griegos y nosotros: antropología comparada de la Grecia antigua*. Akal: Madrid.
- Diario de Campo. 2015. *Estudios de performance: quiebres e itinerarios*. Tercera época, año 2, núms. 6-7, enero-abril. Instituto Nacional de Antropología e Historia: México.
- Di Giacomo, Adriana. 2016. *La fragilidad de los asuntos humanos en los cantos de Sicilia. Hacia una estética social del poder*. Tesis de maestría en música-etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- Dodds, Eric R. 1997. *Los griegos y lo irracional*. Alianza Editorial: Madrid.
- Dostoyevski, Fiódor. 2016. *I demoni*. Mondadori: Milano.
- _____. 2014. *L'idiota*. Einaudi: Milano.
- Éfeso, Heráclito de*. 2011. *Los límites del alma: fragmentos*. Gredos: Madrid.
- Enia, Davide. 2017. *Appunti per un naufragio*. Sellerio: Palermo.
- Escalona, José Luis. 2020. “La etnografía, el presente y la idea de historia”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XVIII, núm. 1, enero-junio, pp. 24-35.
- _____. 2016a. “¿Fragmentación o diversidad? A propósito de diversificación política y religiosa en Chiapas”, en Jorge Uzeta y José Eduardo Zarate (eds.), *Los lenguajes de la fragmentación política*. El Colegio de Michoacán: Zamora, pp. 123-144.
- _____. 2016b. “Anthropology of power: Beyond state-centric politics”, en *Anthropological Theory*, vol. 16 (2-3), pp. 249-262.
- _____. 2012. “Perspectiva etnográfica en Chiapas, México, desde una antropología del poder”, en *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 4 (octubre-diciembre). Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México: México, pp. 533-560.
- _____. 2011. “Estado: la manufactura disputada del orden negociado y de los autómatas inacabados”, en *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, vol. XXIX, núm. 86, mayo-agosto, 389-413.
- _____. 2009. “Para una antropología del Poder. Una agenda a partir de trabajos recientes sobre la finca y la comunidad en Chiapas”, en *Anuario* del Instituto de Estudios Indígenas-Unach, t./vol. XIII, México, pp. 15-52.

- Esposito, Roberto. 2014. *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?* Donzelli Editore: Roma.
- _____ 2013. *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero.* Einaudi: Milano.
- _____ 2012. *Dall'impolitico all'impersonale: conversazioni filosofiche.* Mimesis: Milano.
- _____ 2011. *Dieci pensieri sulla politica.* Il Mulino: Bologna.
- _____ 2006 [1998]. *Communitas. Origine e destino della comunità.* Einaudi: Torino.
- Esquilo. 2008. *Fragmentos y Testimonios.* Gredos: Madrid.
- _____ 1960. *Orestiade*, traducción de Pier Paolo Pasolini. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Siracusa.
- Estrada Saavedra, Marco. 2019a. *El uno y los muchos. Voluntad y soberanía en la filosofía política de Hobbes, Rousseau, Schmitt, Agamben y Arendt.* El Colegio de México: México.
- _____ 2019b. *Contorno de lo político. Ensayos sociológicos sobre memoria, protesta, violencia y Estado.* El Colegio de México: México.
- _____ 2014. “¿Compromiso o conocimiento?”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXXV, núm. 137. El Colegio de Michoacán: Zamora, pp. 55-71.
- _____ 2007a. “La normalidad como excepción: la banalidad del mal, la conciencia y el juicio en la obra de Hannah Arendt”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLIX, núm. 201, septiembre-diciembre. Universidad Nacional Autónoma de México: México, pp. 31-53.
- _____ 2007b. “Pluralidad y mundo: una perspectiva desde la teoría política del juicio de Hannah Arendt”, en Oliver Kozlarek (ed.), *Entre cosmopolitismo y “conciencia del mundo”. Hacia una crítica del pensamiento atópico.* Siglo XXI Editores/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, pp. 123-155.
- _____ 2004. “Reflexiones en torno a la mentira y la política”, en *Estudios Sociológicos*, vol. 22, núm. 65, mayo-agosto. El Colegio de México, pp. 461-481.
- _____ (ed.). 2003a. *Pensando y actuando en el mundo. Ensayos críticos sobre la obra de Hannah Arendt*, edición y traducción al español por Marco Estrada Saavedra. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco: México.

- _____ 2003b. “Decir cómo fue: el juicio y la narración en la obra de Hannah Arendt”, en Marco Estrada, edición y traducción, *Pensando y actuando en el mundo. Ensayos críticos sobre la obra de Hannah Arendt*. UAM-A/Plaza y Valdés: México, pp. 197-235.
- _____ 2001. “Acción y razón en la esfera política: sobre la racionalidad deliberativa de lo político según Hannah Arendt”, en *Sociológica*, año 16, núm. 47, septiembre-diciembre, pp. 65-99.
- _____ 1997. “¿Es reformable la teoría de los actores colectivos?”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 59, núm. 3 (julio-septiembre). Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-79.
- Estrada Saavedra, Marco y María Teresa Muñoz (comp.). 2015. *Revolución y violencia en la filosofía de Hannah Arendt. Reflexiones críticas*. El Colegio de México-Centro de Estudios Sociológicos: México.
- Fast, Susan y Pegley Kip (eds.). 2012. *Music, Politics, and Violence*. Wesleyan University Press: Middletown.
- Ferraris, Maurizio y Pietro Kobau. 2001. *L'altra estetica. Dalla filosofia dell'arte alla teoria della percezione*. Einaudi: Milano.
- Forti, Simona. 2012. *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*. Feltrinelli: Milano.
- _____ 2006. *Hannah Arendt tra filosofia e politica*. Mondadori: Milano
- Foucault, Michel. 2012. *Poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires.
- _____ 1979. *Microfísica del poder*. Las Ediciones de las Piquetas: Madrid.
- Frith, Simón. 2003. “Música e identidad”, en S. Hall y P. Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Fuente, Eduardo de la. 2013. “Why Aesthetic patterns matter: Art and a ‘Qualitative’ Social Theory”, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 44, núm. 2.
- García Gual, Carlos. 2016. *La muerte de los héroes*. Turner: Madrid.
- _____ 2012. *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Fondo de Cultura Económica: Madrid.
- _____ 2009. *Encuentros heroicos: seis escenas griegas*. Fondo de Cultura Económica: Madrid.

- Garza Caligaris, Anna María. 2020. "Cuerpos de la orillada. Gente de Cxitali, barrio de San Cristóbal en el siglo XIX (1850-1896)" Sonia Toledo Tello, Anna María Garza Caligaris, Gracia Imberton Deneke (coordinadoras), *Miradas etnográficas sobre San Cristóbal de Las Casas y localidades alteñas de Chiapas Siglos XIX-XXI*. Universidad Autónoma de Chiapas, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. (Pp. 17-53).
- Geertz, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Gedisa: Barcelona.
- _____. 2000. *Negara: el estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Paidós: Barcelona, México.
- _____. 1994 [1983]. "El sentido común como sistema cultural", en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós: Barcelona, pp. 93-116.
- Gehlen, Arnold. 1987. *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*. Sígueme: Salamanca.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press: Oxford.
- Gernet, L. 1980. *Antropología de la Grecia antigua*. Taurus: Madrid.
- Girard, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama: Barcelona.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2017. *Il santo spiritoso. Breve biografía*. Edb Editore: Milán.
- _____. 2012. *I dolori del giovane Werther*. Studio Editoriale: Milán.
- _____. 2007. *Poesie erotiche*. Studio Editoriale: Milán.
- _____. 2005. *Faust*. Rizzoli: Milán.
- Goffman, Erving. 1997. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores: Buenos Aires.
- Gorbach, Frida y Mario Rufer. 2016. *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco/Siglo XXI Editores: México.
- Gramsci, Antonio. 2017. *La smorfia più che il sorriso. Scritti su Pirandello*. Editore Castelvechi: Roma.
- Grotowski, Jerzy. 2017. *Per un teatro povero*. Bulzoni Editore: Roma.
- Habermas, Jürgen. 2008. *Conciencia moral y acción comunicativa*. Trotta: Madrid.

- _____ 2005. “Tres modelos de democracia. Sobre el concepto de una política deliberativa”, en *Polis*, 10. Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO).
- _____ 2001. *Israel o Atenas: ensayos sobre religión, teología y racionalidad*. Trotta: Madrid.
- _____ 1989. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Cátedra: Madrid.
- _____ 1986. *Ciencia y técnica como ideología*. Tecnos: Madrid.
- Harvey, David. 2003. *Espacios de esperanza*. Akal: Madrid.
- Haverlock, Eric A. 1978. *The Greek Concept of Justice. From its Shadow in Homer to its Substance in Plato*. Harvard University Press: Harvard.
- Heller, Ágnes. 2020. *Tragedia e filosofía. Una storia parallela*. Lit Edizioni: Roma.
- _____ 2014 [2009]. *La bellezza della persona buona*. Edizioni Diabasis: Parma, Italia.
- Heller, Ágnes y Zygmunt Bauman. 2015. *La belleza (non) ci salverà*. Il Margine: Trento.
- Hegel, Friedrich. 2013. *La morte dell'arte*. Albo Versorio: Milano.
- _____ 1985. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Herder, Johann G.. 1982. “Ensayo sobre el origen del lenguaje”, en *Obra selecta*. Alfaguara: Madrid, pp. 131-232.
- Herder, Johann G. y Philip V. Bohlman. 2017. *Song Loves the Masses. Herder on Music and Nationalism*. University of California Press: Oakland, California.
- Hesíodo. 1978. *Teogonía*, estudio general, introducción, versión rítmica y nota de Paola Vianello de Córdoba. Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- Hilb, Claudia. 2016. *Abismo de la modernidad. Reflexiones en torno a Hannah Arendt, Claude Lefort y Leo Strauss*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- _____ 2015. “Hannah Arendt-el principio del initium”, en Marco Estrada Saavedra y María Teresa Muñoz (eds.), *Revolución y violencia en la filosofía de Hannah Arendt*. El Colegio de México: Mexico, pp. 67-102.
- _____ 2013. “¿Cómo fundar una comunidad después del crimen? Una reflexión sobre el carácter político del perdón y la reconciliación, a la luz de los Juicios a las Juntas en la Argentina y de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica”, en *Discusiones: Comunidad, perdón y justicia*, vol. 12, núm. 1, pp.

- 31-58. Disponible en [<https://revistas.uns.edu.ar/disc/article/view/2551/1417>], consultada el 8 de junio de 2021.
- _____ 2000. “Violencia y política en la obra de Hannah Arendt”, en *Postdata*. núm. 6, julio, Buenos Aires, pp. 75-105.
- Hipona, Agustín de. 2017. *De Musica*. La Vita Felice: Milano.
- _____ 2015. *Le confessioni* (Confessionum), edición italiana con texto latino. Einaudi: Torino.
- _____ 2011. *Amare. Riflessioni sul fondamento della vita*. Metamorfosi Editore: Milano.
- _____ 2010. *La ciudad de Dios* (De Civitate Dei). Tecnos: Madrid.
- _____ 2009. *Las confesiones* (Confessionum). Tecnos: Madrid.
- _____ 2008. *De beata vita, y De libero arbitrio*, edición italiana con texto latino. Rizzoli: Milano.
- _____ 2007. *Commento ai salmi di lode*. Paoline Editoriale: Roma.
- _____ 2003. *El maestro o Sobre el lenguaje* (De magistro). Trotta: Madrid.
- _____ 2002. *La speranza*. Città Nuova: Roma.
- _____ 2001a. *La natura del bene*. Bompiani: Milano.
- _____ 2001b. *Il discorso del Signore sulla montagna*. Paoline Editoriale: Roma.
- _____ 1998. *La trinità* (De Trinitate). Città Nuova: Roma.
- _____ 1995a. *La vera religione* (De vera religione), vols. I y II. Città Nuova: Roma.
- _____ 1995b. “Ottantatrè questioni diverse” (*De diversis quaestionibus octoginta tribus*), en *La vera religione* (De vera religione), vols. I y II. Città Nuova: Roma.
- Homero. 2010. *Odissea*, edición y traducción de Vincenzo Di Benedetto (edic. bilingüe italiana con texto griego). Rizzoli: Milano.
- Imberton Deneke, Gracia. 2016. *La voluntad de morir. El suicidio entre los choles*. FLACSO: México.
- Jankélévitch, Vladimir. 2005 [1983]. *La música y lo inefable*. Ediciones Alpha Decay: Barcelona.
- Jaspers, Karl. 1960. *Esencia y forma de lo trágico*. Editorial Sur: Buenos Aires.
- _____ 1950. *Psicologia delle visioni del mondo*. Astrolabio: Roma.
- Jaspers, Karl y Heinz Zahrnt. 1989. *Filosofia e fede nella rivelazione. Un dialogo*. Editrice Queriniana: Brescia.

- Jung, Carl Gustav. 2013. *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della trinità*. Bollati Boringhieri: Torino.
- Kant, Immanuel. 2017a. *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*. Casa Editrice Carabba: Lanciano.
- _____. 2017b. *Primera introducción de la crítica del juicio*. Escolar y Mayo: Madrid.
- _____. 2016. *La paz perpetua*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____. 2015a. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____. 2015b. *Antropología*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____. 2004. *Critica del giudizio*. Bompiani: Milano.
- _____. 1996. *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*. Adelphi: Milano.
- Kapuscinzki, R. 2007. "Mi otro", en *Encuentro con el otro*. Crónicas Anagrama: Barcelona, pp. 87-98.
- Kiefer, Anselm. 2018. *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*. Feltrinelli Editore: Milano.
- Kierkegaard, Sören. 2006. *Temor y temblor*. Fontamara: México.
- Koselleck, Reinhart. 2001. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Paidós: Barcelona.
- Kozlarek, Oliver (coord.). 2007. *Entre cosmopolitismo y "conciencia del mundo". Hacia una crítica del pensamiento atópico*. Siglo XXI Editores/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Lloyd, Geoffrey y Jacques Brunschwig (eds.). 2005. *Il sapere greco*, vol. I y II. Einaudi: Milano.
- Luhmann, Niklas. 2016. *Amore. Un seminario*. Mimesis Edizioni: Milano – Udine.
- _____. 2008. *Amore come passione*. Mondadori Bruno: Milano.
- _____. 2005. *El arte de la sociedad*. Herder: México.
- Macchiarella, Ignazio. 2016. "Multipart music as a conceptual tool. A proposal", en *Res Musica*, 8/2016, pp. 9-28.
- Magrini, T. 1999. "Where does Mediterranean music begin?", en *Narodna umjetnost. Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 36, núm. 1, pp. 173-182.
- Malinowski, Bronislaw. 1975. "Confesiones de ignorancia y fracaso", en *La antropología como ciencia*, compilado por J. R. Lloberta. Anagrama: Barcelona, pp. 129-139.

- Mancuso, Vito. 2013. *Il principio passione. La forza che ci spinge ad amare*. Garzanti: Milán.
- Marcus, G. 2001. “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal”, *Alteridades*, vol. 11, núm. 22, pp. 111-127.
- Martín, Lucas G. 2019. “El concepto de mentira política organizada en Hannah Arendt”, en *Foro Interno. Anuario de teoría política*, vol. 19, pp. 5-27.
- _____ 2008. “El poder tras la dominación: la mentira política organizada en H. Arendt”, en *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores graduados y alumnos*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Meier, Christian. 1985. *Introducción a la antropología política de la antigüedad clásica*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Melville, Herman. 2015. *Bartleby lo scrivano*. Feltrinelli: Roma.
- Minca, C. y L. Bialasiewicz. 2004. *Spazio e politica. Riflessioni di geografia critica*. Cedam: Padova.
- Miralles, Carlos. 1968. *Tragedia y política en esquivo*. Ariel: Barcelona.
- Molinari, C. 1996. *Storia del teatro*. Laterza: Roma-Bari.
- Moutsopoulos, Evangelos. 2012. *La filosofía della musica nel sistema di Proclo*. Vita e Pensiero: Milano.
- _____ 2004. *Filosofía de la cultura griega*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza.
- _____ 2002. *La musica nell'opera di Platone*. Vita e Pensiero: Milano.
- Motte, Diether (de la). 2007. *Manuale di armonía*. Astrolabio: Roma.
- Murray, Gilbert. 2013. *Esquivo*. Gredos: Madrid.
- Nancy, Jean-Luc. 2014a. *Il corpo dell'arte*. Mimesis: Milano
- _____ 2014b. *Corpus*. Cronopio Edizioni: Napoli.
- _____ 2013a. *La partición de las artes*. Pre-Textos: Valencia.
- _____ 2013b. *Política e “essere con”*. *Saggi, conferenze, conversazioni*. Mimesis: Milano
- _____ 2008a. *Las musas*. Amorrortu: Madrid.
- _____ 2008b. *A la escucha*. Amorrortu: Madrid.
- _____ 2007. *Il giusto e l'ingiusto*. Feltrinelli: Milano.
- Nicoll, Allardyce. 1971. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Bulzoni: Roma.

- Nietzsche, F. 2016. *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Adelphi Edizioni eBook: Milano.
- _____ 2015. *La gaia scienza*. Einaudi: Milano.
- _____ 2013. *Dio è morto*. Albo Versorio: Milano
- _____ 2012a. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____ 2012b. *Más allá del bien y del mal: preludeo de una filosofía del futuro*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____ 2009. *La nascita della tragedia*. Einaudi: Milano.
- _____ 2008. *Fragmentos póstumos*. Tecnos: Madrid.
- _____ 2007. *Al di là del bene e del male*. Rizzoli: Milano.
- _____ 2005. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Alianza Editorial: Madrid.
- _____ 2004a. *Fragmentos póstumos sobre política*. Trotta: Madrid.
- _____ 2004b. *El pensamiento trágico de los griegos: escritos póstumos 1870-1871*. Biblioteca Nueva: Madrid.
- _____ 2002. *Sulla música e la parola*. Le Càriti Editore: Firenze.
- _____ 1999. *Estética y teoría de las artes*. Tecnos: Madrid.
- _____ 1996. *Humano, demasiado humano*. Akal: Madrid.
- _____ 1979. *Umano troppo umano*, vols. I y II. Adelphi: Milano.
- _____ 1973. *En torno a la voluntad de poder*. Península: Barcelona.
- Nooshin, Laudan (ed.) 2009. *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*. Ashgate: Farnham, Inglaterra.
- Oakeshott, M. 2014. *Moral y política en la Europa moderna*. Síntesis: Madrid.
- _____ 2009. *La actitud conservadora*. Sequitur: Madrid.
- _____ 1975. *On human conduct*. Oxford University Press: Oxford.
- Ortega y Gasset, José. 2006. *Idea del teatro*. Medusa: Milano.
- Pirandello, Luigi. 2014. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Einaudi: Milano.
- _____ 2011. *Cuentos para un año*. Nórdica Libros: Madrid.
- _____ 2009. *Il fu Mattia Pascal*. Feltrinelli: Roma.
- _____ 1956. “Ciaula scopre la luna” y “La nuda vita”, en *Novelle per un anno*. Mondadori: Milano.
- _____ 1951. *Maschere nude*. Mondadori: .

- Platón. 2015a. *L'utopia del potere. La settima lettera*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Marsilio: Venezia.
- _____ 2015b. *Le leggi*, edic. bilingüe italiana con texto griego. BUR: Milano.
- _____ 2014. *La Repubblica*, edic. bilingüe italiana con texto griego. BUR: Milano.
- _____ 2011. *Fedone*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Feltrinelli Editore: Milán.
- _____ 2006. *Fedro*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Rizzoli: Milán.
- _____ 2001. *Protagora*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Bompiani: Milano.
- _____ 2000. *Filebo*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Bompiani: Milano.
- _____ 1979. *Simposio*, edic. bilingüe griego-italiano. Adelphi: Milano.
- Plutarco. 2008. *La musica*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Biblioteca Universale Rizzoli: Milano.
- Pohlenz, Max. 2006. *L'uomo greco*. Bompiani: Milano.
- _____ 2000. *La libertà greca*. Paideia: Brescia.
- _____ 1978. *La tragedia greca* (2 vols.). Paideia: Brescia.
- Randall, Annie J. (ed.). 2005. *Music, Power and Politics*. Routledge: Nueva York y Londres.
- Rella, Franco. 1999. "Negli occhi di Edipo", en *Sofocle. Edipo re*. Feltrinelli: Milán, pp.1-44.
- Remotti, Francesco. 2001. *Contro l'identità*. Laterza: Bari.
- Rosaldo, R. 1991. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. Grijalbo: México.
- Rosenberg, Aaron L. 2013. *Canciones populares y literatura de África oriental: Vínculos artísticos e identitarios*. El Colegio de México: Mexico.
- Rozin, Alexander; Rozin, Paul y Emily Goldberg. 2004. "The feeling of music past: How listeners remember musical affect", en *Music Perception. An interdisciplinary journal*, vol. 22, No. 1. University of California Press: Oakland, California, pp. 15-39.
- Sacks, Oliver. 2012. *Seeing Voices*. Picador: London.
- Santiago Guervos, Luis Enrique de. 2004. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Trotta. Madrid.
- Savage, Roger W. H. 2012. "Aesthetic experience, mimesis and testimony", en *Études Ricæuriennes/Ricæur Studies*, vol. 3, No. 1, pp. 172-193.

- Sciascia, Leonardo. 2009. *Il consiglio d'Egitto*. Adelphi: .
- _____ 2000. *A ciascuno il suo*. Adelphi: Milano.
- _____ 1997. *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*. Adelphi: Milano.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge: London and New York.
- Schiller, Friedrich. 1990. *Kallias, cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos: Barcelona/Ministerio de Educacion y Ciencia: Madrid.
- Schmitt, Carl. 2009. "El concepto de lo político (texto de 1932)", en Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios. Alianza Editorial: Madrid, pp. 49-106.
- Schneider, Marius. 1998. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela: Madrid.
- Seeger, A. 1992. "Ethnomusicology and Music Law", en *Society for Ethnomusicology*, vol. 36, No. 3, pp. 345-359.
- Severino, Emanuele. 2015. *Dike*. Adelphi: Milán.
- _____ 2014. *La potenza dell'errare*. Rizzoli: Milán.
- Snowman, Daniel. 2013. *La ópera. Una historia social*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Steiner, George. 2014. *Anno Domini y otras parábolas*. Fondo de Cultura Económica: México.
- _____ 2012a. *La muerte de la tragedia*. Fondo de Cultura Económica: México.
- _____ 2012b. *La poesía del pensamiento: del helenismo a Celan*. Fondo de Cultura Económica: México.
- _____ 2007. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Stevenazzi, Antonio. 2006. *Il "male in Dio". Rivelazione e ragione nell'ultimo Pareyson*. Fede e Cultura: Verona.
- Tatasciore, Carlo (ed.). 2008. *Filosofía e musica*. Mondadori Bruno: Milán.
- Taussig, Michael. 1989. "Terror as usual: Walter Benjamin's theory of history as a state of siege", en *Social Text*, No. 23 (Autumn-Winter), Duke University Press, pp. 3-20.

- Tavani, Elena. 2010. *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica*. Manifestolibri: Roma.
- Todorov, Tzvetan. 2011. *Vivir solos juntos*. Siglo XXI Editores: México.
- _____ 2007. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI Editores: México.
- _____ 1987. *Frágil felicidad: Un estudio sobre Rousseau*. Gedisa: Barcelona.
- Tolstoi, Leon. 1972. *Dios está donde hay amor*. Credas: Barcelona, pp. 993-1007.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. 1972. “Lighea”, en *I racconti*. Feltrinelli: Milán.
- Tonelli, Angelo (comp.). 2018. *Tutte le tragedie. Eschilo, Sofocle, Euripide*, edic. bilingüe italiana con texto griego. Bompiani: Florencia, Milano.
- Turner, Victor. 1980. “Social dramas and stories about them”, en *Critical Inquiry*. Vol. 7, N. 1. The University of Chiacago Press, pp. 141-168.
- Van der Kolk, Bessel A. 2014. *The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Viking: New York.
- Vernant, Jean Pierre. 1986. *La muerte en los ojos: figura del otro en la antigua Grecia*. Gedisa: Barcelona.
- Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal-Naquet. 2002. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, 2 vols. Paidós: Barcelona.
- Vidal-Naquet, Pierre. 2004. *El espejo roto: tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*. Abada: Madrid.
- _____ 2001. *El mundo de Homero*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- _____ 1983. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: El cazador negro*. Península: Barcelona.
- Weber, Max. 2017. *Sociologia della musica*. Il Saggiatore: Milano.
- Weil, Simone. 2016. *Il libro del potere*. Chiarelettere editore: Milano.
- _____ 2014. *La rivelazione greca*. Adelphi edizioni: Milano.
- _____ 2013. *Il bello e il bene*. Mimesis Edizioni: Milano.
- _____ 1999. *Lezioni di filosofia*. Adelphi edizioni: Milano.
- _____ 1961. *La fuente griega*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.
- Wolf, E. 2001. *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: México.

_____ 1990. “Distinguished lecture: facing power-old insights, new questions”, en *American Anthropologist*, New series, vol. 92, n. 3 (Sep., 1990): 586-596. Wiley on behalf of the American Anthropological Association.

Zizioulas, Ioannis. 2018. *L'uno e i molti. Saggi su Dio, l'uomo, la Chiesa e il mondo di oggi*. lipa: Roma.

REFERENCIAS ESCÉNICAS

Anastasakis, Yannis (Director). 2018. *Orestes* de Eurípides. Teatro Nacional del Norte de Grecia. Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.

Chioti, Argyro (Directora). 2018. *Las coéforas* de Esquilo. Festival de Atenas y Epidauro: Pequeño Teatro en Palea Epidauro-Grecia.

Dante, Emma (Directora). 2018. *Heracles* de Eurípides. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.

Enia, Davide (Dramaturgia e interpretación dramática). 2019. *L'Abisso*, en el marco del Día Mundial del Refugiado. Música de Giulio Barocchieri. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.

Frintzila, Martha (Directora). 2018. *Prometeo encadenado* de Esquilo. Festival de Atenas y Epidauro: Pequeño Teatro en Palea Epidauro-Grecia.

Giannetto, Lelio (Idea y composición). 2010. *RISuOna musica. Installazione per un'ecologia del suono*. Curva Minore: Riso, Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia-Italia.

Goulioti, Stefania (Concepto, dirección y performance). 2018. *Las euménides* de Esquilo. Festival de Atenas y Epidauro: Estadio de Epidauro-Grecia.

Graužinis, Cezaris (Director). 2018. *Agamenón* de Esquilo. Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.

Kalavrianos, Yannis (Director). 2019. *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Teatro Nacional del Norte de Grecia. Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.

Kokkos, Yannis (Director). 2018. *Edipo en Colono* de Sófocles. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.

- Livathinos, Stathis (Director). 2019. *Las suplicantes* de Esquilo. Teatro Nacional de Grecia-Organización de Teatro de Chipre (coproducción). Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.
- Livermore, Davide (Director). 2019. *Elena* de Eurípides. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.
- Markoulakis, Konstantinos (Director). 2019. *Edipo rey* de Sófocles. Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.
- Mayette-Holtz, Muriel (Directora). 2019. *Las troyanas* de Eurípides. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.
- Ntellas, Konstantinos (Director). 2018. *Antígona* de Sófocles. Festival de Atenas y Epidauro: Pequeño Teatro en Palea Epidauro-Grecia.
- Papakonstantinou, Thanos (Director). 2018. *Electra* de Sófocles. Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.
- Solari, Giampiero (Director). 2018. *Los caballeros* de Aristófanes. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.
- Solenghi, Tullio (Director). 2019. *Lisístrata* de Aristófanes. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.
- Theodoropoulos, Vangelis (Director). 2018. *Las tesmoforias* de Aristófanes. Festival de Atenas y Epidauro: Teatro Antiguo de Epidauro-Grecia.
- Zingaretti, Luca (Dramaturgia e interpretación dramática). 2019. *La Sirena*, basado en el cuento *Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Música de Germano Mazzocchetti. Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Le Troiane, Teatro Greco di Siracusa.

[<https://www.youtube.com/watch?v=SsWPk9cbAzw&t=127s>] (consultado el 18 de noviembre de 2021).

Dante, Emma (Directora). 2018. *Heracles* de Eurípides. Rai Cultura, Istituto Nazionale del Dramma Antico: Teatro Greco di Siracusa-Italia.

[<https://www.raipley.it/video/2018/06/TEATRO---ERACLE-aaaaea63-8c10-4bdb-ad67-cbd9651a6bfa.html>].

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- Dalla, Lucio. 1987. “Anna e Marco”, en *Lucio Dalla*. RCA Italiana-CD-Pd 71314.
- Guccini, Francesco. 1987. “Culodritto”, en *Signora Bovary*. EMI Italiana-CD 077774664424.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- Almada, Natalia (Directora). 2016. *Todo lo demás*. Altamura Films, Les Films D’ici, Lo demás Films, Simplemente y Tita Productions: México.
- Guadagnino, Luca (Director). 2017. *Llámame por tu nombre*. Frenesy Film, La Cinéfacture, RT Features, Water’s End Productions: Estados Unidos, Italia, Francia, Brasil.
- Joon-ho, Bong (Director). 2019. *Parásitos*. Barunson E&A CJ Entertainment: Corea del Sur.