

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



LA IMPOSIBILIDAD DE LA FILOSOFÍA TRÁGICA
Algunos problemas hermenéuticos en la recepción filosófica de la tragedia griega

Tesis que presenta el
Lic. Eduardo Sebastián Lomelí Bravo para obtener el título de Maestro en
Filosofía

Asesora:
Dra. María Antonia González Valerio

México, D. F., mayo 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

En memoria de Olga

Agradezco atentamente a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por las oportunidades que hasta ahora me ha brindado. También doy las gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haberme becado durante mis estudios de Maestría.

Quiero dar las gracias también al sínodo por la atenta lectura que hicieron de este trabajo y por su apoyo en la última fase de este proceso. A la Dra. Greta Rivara por todo aquello que me ha enseñado directamente o indirectamente gracias a sus textos, a la Dra. Mariflor Aguilar por su amistad y por haberme invitado tantas veces a trabajar con ella, a Dr. Crescenciano Grave por sus comentarios y los cursos sobre filosofía y tragedia que le convencí abriera en el posgrado, a la Dra. Paulina Rivero por su gran apoyo, pero especialmente agradezco a la Dra. González Valerio por ayudarme a construir la dirección de una investigación que amenazaba constantemente con desbordarse, por su gran amistad y por llamarme a trabajar con ella. Por último, doy las gracias a la Dra. Elsa Cross, porque sin sus cursos no habría podido escribir gran parte de esta tesis.

A todos los que me acompañaron en y durante la redacción de esta investigación les doy las gracias.

Índice

Introducción.....	6
La tragedia y la poética del mito.....	16
1. El mito en la tragedia.....	18
2. La recreación de los dioses.....	22
3. Dioniso descuartizado.....	25
4. El Dioniso órfico.....	32
Intermedio.....	39
1. Justicia y tragedia.....	39
2. La ironía y el conflicto.....	43
Aristóteles y la poesía sin dioses.....	51
1. La poética después de los dioses.....	52
2. Técnica y teoría de la poesía trágica.....	60
3. La trama de la tragedia.....	70
La pregunta por la actualidad de la filosofía trágica.....	78
1. Los tiempos de la tragedia.....	80
2. El proceso de la tragedia.....	83
3. Antígona reescrita.....	91
4. Límite de la restricciones poéticas.....	97
5. La eticidad en colisión.....	101
Conclusiones.....	110
Bibliografía.....	118

Si vemos la esencia de lo “trágico” en que el comienzo es el fundamento del ocaso, pero ocaso no es fin sino redondez del comienzo, entonces lo trágico pertenece a la esencia del ser. [.../...] Si la filosofía es pensar el ser en el sentido del pensar previo interrogador en la fundamentación de la verdad del ser, entonces el nombre “filosofía trágica” dice dos veces lo mismo. Filosofía es en sí trágica, según el contenido mencionado de esta palabra. No existe aquí ningún motivo alguno, a partir de los modos usuales del sentimiento, para tomar a la filosofía trágicamente. Ante la carga de esta palabra a través de opiniones “literario-historiográficas” y eruditas la dejamos mejor fuera de empleo.

—M. Heidegger, *Meditaciones*, § 66.

Introducción

Nuestra tesis es acerca de la posibilidad de una filosofía trágica, y por ello nos preguntaremos por aquello que la legitimaría. Pensamos que la consistencia de un postulado de dicha naturaleza reposa principalmente en dos supuestos que deben ser criticados debidamente. El primero de ellos puede ser formulado así: la filosofía puede o tiene que justificarse desde algún ámbito que la trascienda o bien, que limite el campo de validez de sus afirmaciones. Ese supuesto remite a un problema esencial de la filosofía, a saber, el modo en el que el discurso filosófico se fundamenta. Así, al sostener algo así como una filosofía trágica, tendríamos antes que preguntarnos por la justificación de limitar la meditación filosófica por la determinación que pudiese brindarnos un ámbito externo a la filosofía misma. El segundo supuesto para legitimar una filosofía trágica es que el sentido del término “trágica” realmente provenga y mantenga la verdad del drama trágico. Si la filosofía trágica no nace o se alimenta de la tragedia griega, sino de una imagen falsa del drama ático –construida desde las necesidades de la filosofía–, entonces únicamente se habría formulado una filosofía “filosófica” que pretendía superar la fundamentación de la filosofía en sí misma.

Estos supuestos son independientes, aunque la negación del primero podría hacer irrelevante una inspección detenida del segundo: ¿para qué preguntarnos por la corrección de lectura de la tragedia si de inicio no hay buenas razones para integrar el drama ático a la filosofía? Sin embargo, eso no es del todo adecuado, ya que no es seguro que podamos realizar una crítica certera al primero de los supuestos, si antes no hemos evaluado los modos concretos en los que la filosofía acude a esos “ámbitos externos” en busca de buenas razones. Examinemos un poco más este asunto.

En principio nos encontramos con el problema de formular satisfactoriamente el primero de los supuestos. Debemos discutir, por ejemplo, hasta qué punto esta afirmación fractura la comprensión de la filosofía como la investigación de los primeros principios. ¿Es posible que el preguntar filosófico acepte dogmáticamente algún contenido?, ¿no

traicionaría su naturaleza crítica al hacerlo? Hay que desarrollar el sentido de ese primer enunciado para saber si puede referirse a los primeros principios o si se mantiene dentro de un llamado a atender una experiencia ajena a la filosofía. Mientras no se haya especificado el sentido en el que se piensa ese “justificar” o “limitar” el discurso filosófico por un ámbito que se presume externo a la filosofía, estaríamos incluyendo en la misma categoría propuestas completamente dispares; se estaría estimando que dependen del mismo supuesto la filosofía trágica, el criticismo, con su llamada al contenido sensible, y el tomismo, que declara la esclavitud de la filosofía a la teología. No es lo mismo afirmar que la especulación tiene un límite en la palabra revelada por los Evangelios, a que la validez de un concepto esté en su aplicación a los fenómenos sensibles; la interpretación de aquello que está “afuera” del concepto filosófico no es la misma en cada una de esas doctrinas.

En el caso que aquí nos compete, se entiende que para que una filosofía se haga llamar trágica, no sólo debe tomar al drama ático como un ejemplo o un reservorio de citas contundentes. Sin embargo, no es evidente cuál sí debe ser el lugar de la tragedia para una filosofía de esta naturaleza. Cuando nos preguntamos qué significa que la filosofía sea calificada con el adjetivo “trágica”, ¿acaso queremos decir que su sentido último se clarifica con la tragedia griega?, o quizá entendemos que los conceptos centrales de la filosofía provienen del texto griego, y aún queda la posibilidad de que con “filosofía trágica” entendiésemos que los héroes trágicos y sus dramas representen la ineludible condición humana, su fragilidad, su desesperanza y finitud. Pero la ambigüedad del sentido en el que se vinculen tragedia y filosofía no es el único problema, sino, como hemos dicho, la legitimidad de dicha vinculación. En todo caso, sería necesario decidimos por alguna de estas alternativas, por una combinación de ellas o por alguna otra que no hayamos contemplado si queremos preguntar por las implicaciones y razones de que la filosofía se vincule con la tragedia.

De este modo, la cuestión relevante tiene que ser el aminoramiento de la equivocidad de este “afuera”. Consideramos que eso ocurre cuando por fin dejamos de enfocar el supuesto problemático como un enunciado y, en cambio, lo comprendemos como una pregunta. Es decir, la semejanza del tomismo y la filosofía trágica deja de parecerse superficial o “formal” si remitimos ambas posturas al preguntar esencial de la filosofía que cuestiona por el modo de ser del logos filosófico. En efecto, la pregunta por las relaciones

de la filosofía y otros ámbitos nos remite a la vieja querrela entre *logos* y *mithos* de la filosofía presocrática y platónica, a la disputa entre fe y razón de la filosofía cristiana y, por supuesto, a los debates actuales en torno al psicologismo, al cientificismo o al historicismo. La pregunta por la especificidad del *logos* filosófico conlleva siempre una investigación de los discursos alternativos, de las alteridades de la filosofía. Eso lo ha mostrado claramente María Zambrano en varios textos. En *Filosofía y poesía*, cuando interpreta la expulsión de los poetas de la *polis* en *República X*, concluye que el enfrentamiento de Platón con la tradición poética y religiosa griega va más allá de un conflicto demarcado por las condiciones históricas del pensador. La radicalidad de los cuestionamientos sobre la verdad, la finitud y la escatología exigió a Platón adentrarse en el entramado poético; tuvo que mostrar la falsedad e inmoralidad del *logos* poético para asegurar la veracidad de la dialéctica.¹ Sin embargo, el “triunfo” de la filosofía le costó al platonismo varias cicatrices poéticas, las cuales son visibles en la construcción de un texto dramático, el uso de alegorías y la ambigua postura frente a la manía creadora en *Fedro*.

Siguiendo a Zambrano, es la experiencia de la crisis la que hace coincidir en una misma pregunta a estas propuestas “bifrontes” que han buscado razones fuera de la filosofía. Es decir, la revisión de los principios filosóficos proviene de las experiencias de ruina. Zambrano considera que esos momentos críticos o bien pueden ser interpretados como la ostentación de los límites del discurso filosófico, o como una explicitación del olvido de una realidad que pide ser integrada.² En ambos casos, las creencias de las que uno se fía, dejan de asegurar un suelo firme: nos vemos arrojados a la falta de horizonte, a la vida desnuda. Los límites entre discursos se vuelven permeables, y la potestad de la filosofía sobre la verdad y las esencias se torna discutible.³ Es entonces cuando los pensadores se han apropiado la labor de refundar la filosofía. Para ello algunos han tomado los modelos científicos (Kant), otros la potencia creadora del arte (Nietzsche), y algunos más –queriendo hacer justicia a la crisis de los principios de razón– han asumido a la

¹ H-G. Gadamer nos recuerda que el proceder dialéctico que nos lega la Edad Media supone que sólo hay conocimiento cuando previamente se ha mostrado la falsedad de las respuestas alternativas a una pregunta. Sin embargo, cree que en último término es posible rastrear esta dialéctica tanto en Aristóteles (*Metafísica* 4, 1078 b 25 s.) como en Platón (particularmente en la argumentación del *Parménides*). Ver H-G. GADAMER, *Verdad y método*, p. 442.

² M. ZAMBRANO, “La reforma del entendimiento” en *Senderos*, p. 74.

³ M. ZAMBRANO, “La vida en crisis” en *Hacia un saber sobre el alma*, p. 103.

tragedia griega como puesta en escena de la falta de seguridades en la vida humana (v. gr. Camus y Zambrano).

Con lo anterior no se quiere decir que la pregunta por la filosofía –y la intervención de otros discursos en ella– sea una cuestión justificable por el apremio de la crisis. No es nuestra postura ni la de Zambrano excusar las hibridaciones del pensar.⁴ Si bien la filósofa ha señalado que son productos de circunstancias de quiebre histórico o personal, no debe implicar que su sentido último deba derivarse o reducirse a esos momentos.⁵ Diluir el pensamiento en su contexto histórico o biográfico es no tomárselo en serio; conlleva arrebatarse la posibilidad de afirmar algo valioso. Así como resulta difícil despreciar la última producción poética de Hölderlin sólo por no haber sido redactada en condiciones de “normalidad psíquica”, los pensamientos de un Schelling que se esfuerza al final de su vida por decir lo indecible, ni suavizar las invectivas de un Nietzsche furioso que quiere deshacerse de la metafísica. Afortunadamente no contamos con un parámetro *a priori* para discernir entre la filosofía y las palabras sin sentido. Por el contrario, el estudio de la pregunta por el *logos* filosófico y sus relaciones con otros ámbitos tendría que iniciar desde la suspensión del prejuicio de lo que debe ser entendido como verdadera filosofía. De tal suerte que, si queremos pensar la pregunta por el *logos* de la filosofía y la legitimidad de las propuestas híbridas (v. gr. la filosofía trágica), tenemos que hacer nosotros mismos la pregunta. Como nos recuerda Gadamer, “comprender una pregunta quiere decir preguntarla”.⁶ Sólo apropiándonos del problema es que podríamos, en algún momento, juzgar la legítima posibilidad de una filosofía determinada por un discurso poético.

¿Para qué entonces la filosofía trágica? No sólo hemos direccionado el estudio de la filosofía trágica a la crítica del primer supuesto, sino que además ya que no estamos defendiendo directamente la vigencia de esa filosofía peculiar, parece que hemos llegado demasiado tarde. En efecto, el fervor por el drama trágico del Romanticismo y el pensamiento de inicios del siglo XX ha disminuido, y la filosofía de la tragedia ha cedido el

⁴ Un caso ejemplar al respecto lo encontramos en las relaciones de poesía y filosofía cifradas en la metáfora. Para Zambrano la metáfora posee un valor epistémico y ontológico preeminente. Por su parte, Ortega y Gasset aunque afirma que la poesía y la metáfora son pensamiento germinal y originario, considera que ocupan un lugar provisional, pues éstas deben ser sustituidas en último término por el concepto. Cf. M. L. Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, p. 21.

⁵ Al contrario, si son tan importantes las rupturas para ella, es porque muestran la condición ineludible de la falta de fundamento. Es por este motivo por el que Zambrano pretende retener el umbral abierto por la crisis. En ello consiste, como ha señalado Greta Rivara, el carácter auroral de la filosofía de Zambrano.

⁶ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 454.

paso a la teoría del drama antiguo y a la investigación interdisciplinaria de los textos griegos. La recepción contemporánea tendrá problemas para actualizar las palabras de un Schelling, que desea superar el criticismo kantiano con la tragedia, y las investigaciones sobre la obra de Nietzsche respetan la autoridad restrictiva de ese estudio de autocrítica que el mismo autor puso al inicio de *El nacimiento de la tragedia*; en él se nos advierte de los excesos románticos cometidos en esa primera gran obra. ¿Qué decir de la interpretación de *Poética* realizada por Ricoeur? El pensador francés no intenta actualizar la tragedia, al contrario, se ve envuelto en la empresa de rescatar los conceptos de trama y mimesis de su contexto original (la poética de la tragedia) para usarlos en su teoría narrativa.⁷

Sin embargo, si decidimos abordar la pregunta por el *logos* filosófico, descubrimos la relevancia del segundo de los supuestos. Resulta apabullante enfrentarse a la tarea de preguntarse por la filosofía, y lo es aún más cuando carecemos de un horizonte que dé sentido a la pregunta. Como hemos dicho, no es posible entender cómo se vincula la filosofía con algo ajeno a ella si antes no aprehendemos el modo en el que en efecto lo ha hecho. Para ello la filosofía trágica no deja de ser un gran recurso. No sólo porque *de facto* pretende entretejer tragedia y filosofía, sino porque la filosofía trágica resulta paradigmática entre los pensamientos híbridos. La diversidad de usos de la tragedia en la filosofía nos da una muestra representativa de lo que la filosofía hace con sus “alteridades”, cómo consume los demás discursos, cómo los lee, con qué finalidad, cómo los explota o reduce.

Así, consideramos que para realizar la pregunta por el discurso filosófico y sus alteridades, debe de preguntarse antes por el segundo de los supuestos de la filosofía trágica. No preguntaremos por ello por qué calificar a la filosofía con la tragedia o si en cambio debería reformar la filosofía según en esquema de la ciencia actual. Nos parece que esas preguntas pertenecen a una investigación posterior. El análisis del segundo supuesto requiere una labor de mapeo; la pregunta no es si debe o no la filosofía apropiarse de la tragedia, sino cómo es que de hecho ha ocurrido esta recepción. Es decir, es necesario establecer un mapa de los usos y modos de la tragedia.

⁷ “El problema, que no nos abandonará hasta el final de esta obra, es saber si el paradigma de orden, característico de la tragedia, es susceptible de extensión y de transformación, hasta el punto de poder aplicarse al conjunto del campo narrativo. Sin embargo, esta dificultad no debe detenernos. El rigor del modelo trágico posee la ventaja de colocar muy alto la exigencia de orden al inicio de nuestra investigación de la comprensión narrativa. Se instaura, sin más, el contraste más radical con la *distentio animi* agustiniana.” P. RICOEUR, *Tiempo y narración* (vol. I), p. 91.

El primer paso de este mapa será, paradójicamente, marcar la ausencia de la tragedia. Recordemos cómo es que Hegel señaló en la *Estética* que el término de la gran tragedia ática daba paso a la comedia como el momento en el que el ser humano se mostraba arrojado por fin a sí mismo, a su vida prosaica e individual; ese lugar en donde no hay espacio para divinidades persecutoras ni la representación de la verdad común a una comunidad, es decir, donde no es posible que las potencias que entran en juego en la existencia se muestren, contrapongan y resuelvan. La representación cómica no lidia con los conflictos esenciales del espíritu o la eticidad, sino que presenta el libre juego de las actitudes humanas. Esta operación ocurre en cuatro niveles distintos: por el proceso resolutivo propio de la trama de la tragedia, por la filosofía que supera la finitud de la representación estética, por la conciliación racional, e, históricamente, por el perdón y amor cristianos.

El fin del panorama trágico conduce a una existencia “humana, demasiado humana”, regida por la discursividad preferentemente reconciliadora. En otras palabras, lo cotidiano disuelve la extrañeza y la enemistad; la racionalidad dialógica y auto-limitada impide que las escisiones conlleven la necesaria confrontación a muerte; siempre habrá un punto de no-violencia entre las partes. Haciendo una glosa de Martha Nussbaum, puede decirse que la respuesta de Hegel, y del racionalismo en general, ante la tragedia es la descalificación o superación del conflicto trágico al tomarlo como un planteamiento “parcial” o “lógicamente errado”; como un caso en el cual no se han tomado todos los elementos pertinentes, mismos que demostrarían la existencia de una salida racional.⁸ La filosofía moderna, según la autora, se opondría de principio a la tragedia y a todo discurso que encontrase su fundamentación en el espacio representado por ella.

Tragedia y Modernidad no quedan sólo vinculadas desde un punto de vista externo que lo situase como las antípodas de una respecto de la otra. Son los mismos pensadores modernos los que convocan a la tragedia para “ubicar” su propia reflexión; en algún sentido son ellos los que alimentan el pensamiento trágico. Por ejemplo, si nos fijamos en la obra de Hegel, encontraremos varios tópicos filosóficos cuya formulación y desarrollo dependen de la apropiación e interpretación de los mitos de los dramas trágicos. Recuérdese no sólo el papel que posee la tragedia dentro del despliegue del sistema de las artes, sino el lugar

⁸ Cf. M. C. NUSSBAUM, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, pp. 53-ss.

que ocupa en *La fenomenología del Espíritu* y en la *Filosofía del derecho* para comprender los distintos momentos de concreción de las objetivaciones morales y el desarrollo del ámbito legal. Por su parte, Peter Szondi fue aún más lejos al afirmar que la dialéctica misma está inspirada en *Antígona* de Sófocles. Según esta lectura, Hegel habría encontrado en el conflicto vivo entre las partes que personifican Creonte y Antígona la superación de una dialéctica estática (arriba-abajo, frío-caliente, bueno-malo) incapaz de considerar el dinamismo de las contraposiciones.⁹ Es el movimiento lo que permite una racionalidad superior y flexible. La tragedia no sería un atolladero irracional, sino un momento de la concreción de una razón superior. Sin embargo, cabe señalar que es el dinamismo de la dialéctica hegeliana lo que conlleva el fin de la tragedia y, según algunos intérpretes como Christoph Menke, la posible superación de la condición trágica del ser humano.

Gracias al clasicismo de los siglos XVIII y XIX no es de extrañar que Hegel y sus contemporáneos citen el corpus trágico. No obstante, la compleja y profunda apropiación del drama ático se distingue del tradicional recurso estilístico y retórico de citar versos y de explicar con ejemplos provenientes de la literatura de ficción. A diferencia de este uso marginal de la poesía, la tragedia sirvió para plantear posibles soluciones a aporías filosóficas (v. gr. las del criticismo trascendental según Schelling), para comprender los alcances de su pensamiento y meditar en torno a los logros de la Modernidad.

No es necesario insistir mucho en que es posible realizar un mapa de los tiempos de Goethe, incluyendo al Idealismo y al Romanticismo, en el que se señalara, por una parte, a quienes entienden a la filosofía como la superación de la condición trágica, y a quienes, por otra parte, asumen a la tragedia como un espejo fiel de la existencia y su labilidad. Pero ¿qué ocurre en la filosofía contemporánea?, ¿qué ocurre con el pensamiento crítico de la Modernidad?, ¿acaso diagnosticará su presente como un tiempo posterior a la tragedia? Al contrario, los papeles se invierten y la tragedia deja de ser un índice del pensamiento premoderno, para volverse estructura de la racionalidad o de la condición humana. Por

⁹ Véase P. SZONDI, *Tentativa sobre lo trágico*, p. 19, y G Steiner, *Antígonas*, pp. 36-ss. Como veremos adelante, esta interpretación pretende convalidarse con la famosa fórmula *páthei mathos* de Esquilo (*Agamenón* 176-181). Las palabras de Esquilo condensarían el modo en el que el Espíritu sabe de sí mediante la negatividad; la experiencia de la conciencia sería entendida como el sufrimiento que mueve el saber. Por otro lado, debe señalarse que la fundamentación en la tragedia de ciertos momentos de camino del Espíritu generó detractores de Hegel, quienes lo acusan de refugiarse en “mitificaciones”, “esteticismos” y perder la cientificidad presupuesta. Sobre esto puede leerse G. LUKÁCS, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, 404, y W. KAUFMANN, *Hegel*, p. 191 y 192.

ejemplo, Nietzsche entenderá en *Gaya scienza* que son los valores morales absolutos (la voluntad de nada moderna) los que propician la tragedia, y Zambrano, por su parte, lee la Modernidad como una reiteración de las lógicas sacrificiales y de violencia trágicas. Aunado a ello, algunos comentaristas detectan gestos trágicos en textos filosóficos que no hace mención explícita de la tragedia, este es el caso del Heidegger de *Ser y tiempo*, cuya tesis sobre el desfondamiento y el estado de yecto han sido pensados como reflejo de la ceguera trágica (edípica).

De ser éste el caso, ¿no podríamos hablar de una ruptura o por lo menos de un cierto fin del recurso a la tragedia para pensar nuestra condición? ¿Hemos de decir finalmente que vivimos en un tiempo que no es trágico?¹⁰ No afirmo que se trate de una dicotomía fácil, de un antes y un después de la tragedia y de sus brazos ocultos en la cultura. Menos aun pretendo haber encontrado un nuevo parámetro fundamental para hacer Historia de la Filosofía. Lo que sí suscribo, en cambio, es que aún gran parte de la reflexión filosófica de nuestro tiempo sigue apropiándose del problema del conflicto entre alteridades contrapuestas, es decir, del conflicto trágico, y que sus soluciones o, en el mejor de los casos, diagnósticos, tienen como un antecedente importante a la filosofía alemana de la *Goethezeit*, y que la justicia de ese recurso es lo que debemos revisar. Dicha revisión, implica un rodeo por la tragedia griega, pues como ya se ha dicho, es desde ella que se levanta la noción de un “conflicto esencial” propia del Idealismo.

Lo anterior nos deja en claro que la posibilidad de una filosofía trágica reposa en un conflicto hermenéutico. Es decir, es necesario pensar en las estrategias interpretativas de la tragedia, así como en los supuestos y prejuicios tras esas interpretaciones para después, mediando un examen detenido, aplicar las lecturas de la tragedia a otros casos o eventos externos al drama griego. Según el esquema gadameriano, tenemos que repasar el círculo hermenéutico en que partimos de una comprensión (del texto y del pasado griego), elaboramos interpretaciones desde esa comprensión previa y terminamos por aplicar dichas interpretaciones a casos concretos. La salvedad de esa aplicabilidad es que aquí no sólo

¹⁰ Por lo demás, debe reconocerse que la pregunta por la relación de la filosofía actual con la Modernidad está cruzada por el problema del juicio sobre la afirmación del retorno a la tradición griega. Sobre todo esto es visible cuando se pretende escapar de las consecuencias violentas que el proceso ilustrado provocó. El número de veces en que ha sido despreciada la afirmación de lo griego –por tratarse de un gesto legitimador del Occidente colonizador–, no basta para contrarrestar el supuesto contemporáneo de que la barbarie actual sólo puede ser subsanada volviendo nuestros pasos hacia el momento preplatónico.

estaríamos señalando que aquel evento luce como una tragedia, o que aquel otro ejemplifica los dolores de Medea traicionada. No, la filosofía trágica pide una aplicación peculiar, a saber, la formulación de una “tragedia hiperbólica” o quizá universal que explique el decurso de la humanidad en su relación consigo misma y con ser.

En nuestra lectura, la tragedia que quiere universalizar la filosofía trágica es aquella que surge de la colisión y el conflicto. Aunque se conserva una línea de *Poética* en la que se esboza esta especie de drama trágico, debemos al Idealismo su consolidación dentro de la estética y como concepto filosófico. En particular, Hegel la define en varios textos desde *Antígona*. De ella rescata la imposición de la ley de Creonte y desobediencia de Antígona. Este conflicto representará las tensas contradicciones históricas y espirituales que conducen a procesos sanguinarios e irracionales. La poesía y la filosofía, cree Hegel, deben desarrollar y conducir a una situación distendida y racional.

Independientemente de las potencias éticas que Hegel consideró que entren en juego en la tragedia, e incluso si éstas no llegasen a un reconocimiento mutuo de la propia legitimidad como esperaba el filósofo, parece que de modo muy general su caracterización aún sigue vigente, o bien, por lo menos es compatible con dos de las lecturas contemporáneas de la tragedia sustentadas desde un aparato filológico un poco más detallado. Me refiero a las interpretaciones de Jean-Paul Vernant y la de Christoph Menke. El primero señala cómo en la tragedia no ocurre un diálogo que permita la comunicación y solución del conflicto. Al contrario, la ambigüedad de las palabras clave dificultan cualquier acuerdo, entorpecen la comunicación con el significado multívoco de los términos: uno a otro se reprochan los personajes ser impíos o haber enloquecido, sin que pueda tomarse distancia alguna de las implicaciones de lo que se afirma. Menke, por su parte, señala cómo *Edipo rey* sólo es inteligible si se toma en cuenta la yuxtaposición entre la ley ritual (aquella que está basada en los oráculos y en la creencia en la pureza y la contaminación) y la ley de los tiranos, que tiende a distribuir culpas, responsabilidades y castigos a quien “efectivamente corresponde”.

En los capítulos subsiguientes pondremos a prueba la legitimidad de este juego de la filosofía trágica que podemos dividir en dos partes: en primer término, efectuar una metonimia que “contraiga” toda la producción dramática a un solo tipo de tragedia, y en segundo, la universalización (hipérbole) de esa tragedia restringida. Con esa finalidad

revisaremos tres momentos fundamentales de la tragedia griega: la reducción del mito trágico, la escisión entre las prácticas religiosas y las poéticas, la sublimación de la tragedia a teoría de la modernidad. Para el primer rubro se ha decidido examinar tanto la tesis dionisiaca del Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, como las supuestas consonancias entre pesimismo griego, filosofía presocrática y tragedia. El segundo de los temas nos conducirá a la definición de tragedia que Aristóteles da en *Poética*. Finalmente, y de la mano de C. Menke, analizaremos el debate en torno al fin de la tragedia que María Zambrano lleva a cabo con Hegel.

La tragedia y la poética del mito

De todas las cosas lo mejor es no haber nacido ni ver como humano los rayos del sol, y una vez nacido cruzar cuanto antes las puertas del Hades, y yacer bajo una espesa capa de tierra tumbado.

–Teognis de Megara

El principio de los seres es indefinido... y las cosas perecen en lo mismo que les dio ser, según necesidad. Y es que se dan mutuamente justa retribución por su injusticia, según la disposición del tiempo.

–Anaximandro

El primer momento que debemos considerar para pensar la posibilidad de una filosofía trágica es la relación entre mito y tragedia. La relevancia de este cuestionamiento se encuentra en la necesidad de esclarecer una ambigüedad, a saber, si lo que se pretende con la filosofía trágica es la actualización del saber propio de los mitos trágicos, o si lo que se busca es el carácter trágico de los mitos en la representación dramática. La primera de esas vías es una característica de la reacción del Romanticismo frente a la Ilustración: la vivificación de tradiciones antiguas y contenidos mitológicos.¹ La segunda alternativa acentuaría lo que se gana con el proceso de dramatización trágica de los mitos. Con ello, a su vez, se puede entender dos cosas distintas: una forma o carácter trágico ganado según las

¹ En los siguientes apartados de este capítulo señalaremos las dificultades para entender a la filosofía trágica como la actualización del contenido mítico dionisiaco. En contra de la imagen de Dioniso del *Nacimiento de la tragedia*, mostraremos la pluralidad de atributos dionisiacos que impiden reducir su mito y rituales a la imagen representada en la tragedia.

características de la poesía dramática,² o bien, un supuesto saber compartido y construido por los tragediógrafos que se conserva en el corpus trágico canónico que nos ha sido legado.³ Si nos decantásemos por el carácter trágico del drama, previamente tendríamos que asumir una limitación poética de la tragedia (técnico, formal o de contenido). Pero si eligiésemos el saber de los tragediógrafos, tendríamos que presuponer la delimitación de un canon trágico. A pesar de esta distinción, ambas tienen en común la necesidad de distinguir lo propio del poema trágico respecto de los poemas míticos religiosos. Es decir, en ambos casos tiene que establecerse un margen que permita reunir lo trágico que desea la filosofía trágica y, a la vez, distinguirlo del contenido mítico que no se desea actualizar.

En el presente capítulo mostraremos algunas dificultades para ambas vías. No consideramos, para comenzar, que la filosofía trágica pueda apropiarse del sustrato trágico del mito representado, pues la raíz mítica de la tragedia sólo deviene con seguridad trágica en el drama griego. Eso nos conduce a la segunda vía: el examen de la poética y la construcción del canon trágico. Para ello analizaremos *Poética* de Aristóteles. La conclusión de este segunda apartado tampoco será positiva para una filosofía trágica. Con Aristóteles señalaremos no sólo una ruptura definitiva con el mito, sino que también encontraremos que el establecimiento de una poética trágica se alcanza con un doble costo problemáticos para la filosofía trágica: se perderá la centralidad de la representación y, paralelamente, se sembrará el germen de lo que Gadamer llama “diferencia estética”. Así, encontraremos una tragedia escindida de su característica más propia (*i. e.* la escenificación) y, además, la “estetización” del discurso mitológico en la tragedia terminará por arrebatar sus posibilidades de decir verdad. Quedará pendiente, por tanto, aquella verdad que la filosofía trágica pretende asimilar.

² Considero que la teoría de la tragedia de Nietzsche en *Gaya scienza* es de este tipo. A diferencia de la tesis del uno primordial de *El nacimiento...*, en aquella obra se establece que los contenidos tradicionales, los valores y su peso sobre la existencia son superados con su representación dramática, pues transforman la pesadez de la moral, en la ligereza de los valores creativos de la poesía. De esto nos ocuparemos en el tercer capítulo.

³ Esta posible lectura de lo trágico o bien nos regresa a un saber de los mitos conservado en los poemas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, o pretende englobar las preguntas y respuestas que ellos, en tanto poetas y pensadores, expusieron en sus dramas. La segunda de estas posibles interpretaciones se encarna ejemplarmente en los estudios históricos y filológicos. Sin embargo, la filosofía de la tragedia de Hegel también se inscribe, hasta cierto punto, en este mismo registro: las interpretaciones que hace de Sófocles y de las tragedias en general no pretenden encontrar un contenido mítico, sino uno propiamente poético. Esto no reduce lo que dice el poeta en el poema a una opinión más entre otras. El poeta, para Hegel, es el medio que permite la presentación sensible de los conflictos e intereses profundos de un tiempo. Sobre esto regresaremos también en el tercer capítulo.

1. El mito en la tragedia

Debemos preguntar dónde está la tragedia, o mejor dicho, lo trágico de la tragedia. Ese es el primer paso para realizar una revisión crítica sobre la filosofía trágica. Ya se ha dicho aquí, que la presente investigación parte de la sospecha de que la llamada filosofía trágica construye un concepto de tragedia que rompe los lazos con el drama clásico griego.

La seguridad con la que se podría responder que la tragedia no está en otra parte que no sea en ella misma, se desploma cuando contrastamos los dramas griegos con los poemas homéricos y la lírica antigua. Aún más, las dos frases conservadas del texto en prosa de Anaximandro y los fragmentos de Heráclito, parecen resguardar un saber consonante con las imágenes teatrales. El llamado pesimismo griego, por un lado, y la interpretación filosófica desde un orden jurídico y polémico, por otro, hacen sospechar que las raíces de la tragedia son rastreables ya en la cosmovisión de la Antigüedad griega.

Se han apuntado las semejanzas entre las palabras de Patroclo, quien antes de morir culpa de su suerte a *moîra* y a Apolo,⁴ y el destino de Edipo que ha sido urdido como castigo de Zeus a las acciones impías de su abuelo Lábdaco. Otro tanto puede decirse de la supuesta ineffectividad de las acciones del rey de Tebas para eludir dichos males, ¿acaso Edipo no ejemplifica el verso de Píndaro “Sueño de una sombra es el hombre”?⁵ Pero si Edipo es un sueño lábil, lo es también la Helena homérica que se siente desposeída completamente de sí al ser arrastrada por los deseos de Afrodita.⁶ Conjuntamente, la falta de responsabilidad de las acciones y la imposibilidad de controlar las propias intenciones puede encontrarse tanto en el discurso de Agamenón frente a la Junta⁷ como en la demencia de Agave en *Bacantes*: mientras que el Atrida acepta las consecuencias de la insensatez que le provocó Até, hija de Zeus, la madre de Penteo reconoce que ha sido cegada por la locura dionisiaca cuando ha cazado a su hijo como si fuese un león. Por si fuera poco, el

⁴ *Ilíada*, XVI, 849-850.

⁵ *Pítica*, VIII, 95.

⁶ *Ilíada*, III, 399-402.

⁷ *Ilíada*, XIX, 90-94.

descuartizamiento de Penteo recuerda, si no es que revive, el mito de Dioniso Zagreo y su muerte a manos de los titanes.⁸

Para la mentalidad griega arcaica, los mortales no podían realizar algo grande o decisivo, y por tanto, lo verdaderamente terrible, si no es apoyados en la divinidad. Walter Otto señala que las acciones significativas develaban la acción tras bambalinas de un dios. Un caso afortunado para nuestra exposición es el de Héctor. En el pasaje de la *Iliada* Atenea, disfrazada de troyano, le promete ayuda en la batalla contra Aquiles. La diosa se esfuma y Héctor, viéndose abandonado, se da cuenta de que su ruina ha sido dispuesta por los dioses. Sin embargo, el engaño de la diosa le otorga una muerte heroica: perecer luchando contra el Périda.⁹

Esto nos podría hacer pensar que también el desastre acaecido en la tragedia sólo sería posible por la participación de los dioses. Siguiendo a J. P. Vernant,¹⁰ si la tragedia no estuviese impregnada por el mito –por una esfera que escapa al control de los hombres y se cumple por necesidad (*anánkē*) –, el género trágico sería la puesta en escena de un crimen entre los hombres que puede ser juzgado por las leyes de la *polis*. Sin embargo, señala el filólogo francés, no es posible pensar en un juicio durante la Grecia clásica libre de divinidades.¹¹ El derecho en el siglo VI apenas nacía, y los dioses seguían persiguiendo a los ciudadanos. Por ello es que Vernant considera que la tragedia depende del enfrentamiento de dos planos irreconciliables que se mezclan una y otra vez: el mítico y el jurídico, el divino y el “meramente” humano. Concluye Vernant:

La tragedia expresa esa debilidad de la acción, esa indigencia interior del agente [héroe], al hacer que aparezcan los dioses, detrás de los hombres, llevando a cada cosa su término desde el principio al final del drama. El héroe incluso

⁸ Para el Nietzsche de *Nacimiento de la tragedia* (cap. 10) los héroes trágicos y su sufrimiento son representaciones enmascaradas de Dioniso. La tragedia misma es la puesta en escena del mito dionisiaco y su verdad.

⁹ *Iliada*, XXII, 304. Cf. W. OTTO, *Teofanía*, pp. 61 y 62.

¹⁰ J. P. VERNANT, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, p. 75.

¹¹ La argumentación de J. P. Vernant se sostiene en el análisis del léxico griego ocupado par hablar tanto de responsabilidad como de deliberación. Rastrea los términos en las tragedias, en el derecho griego y en los estudios aristotélicos sobre ética. Por un lado, señala que el derecho carece de estrategias para reconocer la culpabilidad de los criminales, y ello porque no cuenta con el concepto de “voluntad”. En ningún caso encuentra un vocablo traducible “voluntad”, en su lugar aparecen siempre términos intelectuales sobre la decisión. Con ello Vernant afirmaría que el concepto de libertad les es extraño a los griegos, y en su lugar sólo poseerían un concepto equivalente a “actuar de grado”. Esto lo prueba en el derecho griego, ahí encuentra normas en las que no es posible identificar sancionado con responsable. Cf. J. P. VERNANT, *op. cit.*, p. 50-s.

cuando se decide efectivamente, hace casi siempre lo contrario de lo que cree realizar.¹²

En esta labilidad de la agencia del héroe trágico, podría conformarse en el papel que desempeña la locura en la tragedia. Ella aparece como el elemento más violento que poseen los dioses para dirigir el hacer del hombre.¹³ Sólo ella les permite a las figuras divinas lograr que el hombre haga daño de modo directo a sí mismo, a su descendencia y a sus intereses.

Otro momento característico del pesimismo griego es el dolor por la condición de mortal de los hombres. En palabras de Teognis, lo peor para uno es haber nacido humano; expuesto a la vejez y al abandono de la esperanza.¹⁴ El dolor de la vida está vinculado a la finitud y la carencia de esperanza escatológica. Aunque no hay una única creencia en Grecia antigua sobre la muerte, sabemos que los poemas homéricos resguardan una de las más expandidas. En la *Odisea*, cuando Ulises busca consejo entre los muertos, se topa con sombras despersonalizadas a las que se les ofrece sangre de un animal sacrificado para que puedan hablar y recordar quiénes fueron en vida. No hay descanso ni goce en el Hades, sino penuria. El discurso de la sombra de Aquiles es clásico para mostrar lo anterior:

No intentes consolarme da le muerte noble Odiseo. Preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque no tuviera gran hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres de los muertos.¹⁵

Podríamos decir entonces que cualquier vida es mejor que la muerte. Esta afirmación, sin embargo, no conserva todo el sentido del dolor por la mortalidad. El sufrimiento de los mortales no sólo está causado por el Hades. Otro fragmento de los poemas de Teognis es claro al respecto.¹⁶ La Esperanza es la única diosa que sigue entre los hombres, todas las demás se han ido. Y si continúa aquí la Esperanza, es por la incertidumbre entres los mortales. La finitud muerde la existencia completa y arruina la

¹² J. P. VERNANT, *op. cit.*, p. 76.

¹³ Cf. R. PADEL, *A quien los dioses destruyen*, p. 284.

¹⁴ La interpretación de Zambrano de los fragmentos 43 D y 44 D de Anacreonte esclarece nuestro punto: “¿De qué sirve –glosa la filósofa– el que me enseñes las reglas y los sofismas de los rétores? ¿Qué necesidad tengo de todas esas palabras que no me sirven para nada? Enséñame, ante todo, a beber el dulce licor de Baco; enséñame a volar con Venus, la de las trenzas de oro. Cabellos blancos coronan mi cabeza. Dame agua, vierte el vino, joven adolescente; aduerme mi corazón. Pronto habré cesado de vivir y cubrirás mi cabeza con un velo. Los muertos ya no tienen deseos.”

¹⁵ *Odisea*, XI, 488-491. Debe considerarse que para Nietzsche el pesimismo griego, en tanto saber dionisíaco, no se encuentra en Homero. Los cantos homéricos estarían impregnados en cambio de la luminosidad apolínea.

¹⁶ “La Esperanza es la única diosa que habita entre los humanos, las demás se marcharon, dejándola atrás, al Olimpo” (1135-1150).

seguridad del hombre que se cree feliz. El hombre no está a salvo de los peores males, como creía Aquiles, en las humildes habitaciones de un sirviente. Sólo si tenemos eso en cuenta, podemos entender que casi con las mismas palabras que usó el poeta, se diga en *Edipo en Colono*: “Lo mejor es no nacer o, en todo caso, que aquél que vive vuelva cuanto antes al lugar desde el que aquí ha venido.”¹⁷

Si atendemos a lo que nos dice Luis Ángel Castello –a quien hemos seguido hasta este punto–, los contenidos míticos del pesimismo antiguo, serían el germen de la tragedia. En sus palabras la tragedia es inconcebible “si se prescinde de la particular visión del obrar humano, de la imposibilidad de ese mismo sujeto de inteligir los planes generales de la existencia y de la total ausencia de esperanza escatológica.”¹⁸ A lo largo de esta investigación quedará claro hasta qué punto diferimos de esta opinión. Por ahora basta con señalar que la tesis de Castello disuelve la tragedia clásica en los antecedentes antiguos. Tiende a identificar el papel de los dioses en la épica homérica y en el corpus trágico. Concluye –esta vez de la mano de J. P. Vernant y Vidal Naquet– que la tragedia tiene como fundamentos el mito y la cosmovisión olímpica.

Sabemos que Creonte llegó demasiado tarde, que cuando bajó a la tumba de Antígona, reconoció que todo estaba perdido para él. El gran error de Edipo impide que su inocencia lo pueda salvar. Orestes recorre todo el sentido de la fórmula *pathei mathos*, y Ágave repite con su hijo el descuartizamiento que sufrió Dionisio. Pero el carácter trágico no sólo está en las creencias y en lo que les ocurre y padecen los personajes. Mejor dicho, también les ocurre a estos personajes míticos devenir tragedias; se transforman gracias a una representación en la que el participante del ritual toma asiento como espectador. La parcialidad de la tesis de Castello se encuentra en que no apunta en momento alguno la relevancia de la dramatización para la creación de la tragedia.

¹⁷ SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 1224. Sófocles también nos ha legado una de las sentencias más importantes para reflexionar en torno a la ética eudaimonista: “De suerte que, cuando se es mortal, se debe mirar y observar el postrer día y no juzgar a nadie feliz hasta que o haya franqueado el límite de su vida sin haber sufrido cosa dolorosa alguna.” *Edipo rey*, 1528-1530. Aristóteles atribuye la misma tesis a Solón, véase *Ética nicomaquea*, 1100a 10-11.

¹⁸ L. A. CASTELLO, “La tragedia antes de la tragedia: Los antecedentes homéricos” en V. Juliá (ed.) *La tragedia griega. Τῶ πάθει μάθος*, p. 25. En el segundo capítulo profundizaremos en las relaciones entre escatología y mito trágico. Basta aquí señalar que los rituales místéricos dionisiacos dependían de la esperanza escatológica de una vida de goce tras la muerte. También debe señalarse que el breve artículo de Castello no prueba que la tragedia necesite la ausencia de escatología, sino que lo asume acríticamente.

2. *La recreación de los dioses*

El siguiente momento que debe criticarse es una de las tesis más difundidas en torno al contenido mítico de la tragedia. Debemos a Nietzsche la recuperación de un saber dionisiaco propio del drama ático, pues no solamente aprovecha para la interpretación de la tragedia la representación de las obras en el marco de las fiestas dedicadas a Dioniso, sino que además desenmascara las tramas y descubre que bajo los rostros de los personajes, se encuentra siempre el rostro de Baco, el dios del estruendo y el desenfreno. Sine embargo, y aunque sean innegables los múltiples gestos dionisiacos en la tragedia, no podemos aceptar la tesis de Nietzsche.

El rechazo de la postura de Nietzsche no sólo se debe al agresivo embate del filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff contra el *Nacimiento de la tragedia*. A pesar de las burlas y los señalamientos de las imprecisiones del texto, las intuiciones de Nietzsche tuvieron defensores ya entre sus amigos Rhode y Wagner. Irónicamente el mote socarrón de “filología del futuro” con el que Wilamowitz calificó el libro,¹⁹ nos parece ahora seductor y apropiado; sobre todo si consideramos su obra posterior, en la que se encuentran *La gaya ciencia*, *Consideraciones intempestivas*, *Así habló Zaratustra* y *Aurora*.²⁰

Independientemente de esta apropiación positiva de las burlas de Wilamowitz, debería considerarse el ensayo de autocrítica escrito en 1886. En el que calificó su primera obra como un libro “imposible”, “mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en *tempo*, sin voluntad de limpieza lógica...”.²¹ A su juicio, el libro raya en el romanticismo y se encuentra cercado por la influencia de Wagner y de Hegel.²² Sobre todo le pesa una de las tesis fundamentales, a saber, la consideración de la tragedia como un producto del

¹⁹ Ver el estudio introductorio de SÁNCHEZ Pascual a *El nacimiento de la tragedia* en editorial Alianza, p. 18.

²⁰ Aquí debemos traer a cuento a Teresa Oñate y Zubía y a los que ella reúne bajo el título “hijos de Nietzsche”: Heidegger, Gadamer, Derrida, Foucault, entre otros. Ellos oscilan entre el estudio genealógico – gris y erudito–, y la apertura de la interpretación posible, o como la conceptúa Oñate: una “racionalidad histórica del futuro anterior”. Es decir, la posibilidad hermenéutica interpretar el presente desde el cruce “entre los otros pasados posibles y los otros futuros posibles”. Debe señalarse que la tesis del futuro anterior no pretende ser otra cosa que una afirmación del “eterno retorno” nietzscheano, es decir, la disolución de las verdades bajo la custodia de Dioniso. OÑATE Y ZUBÍA, T, *El nacimiento de la filosofía en Grecia*, pp. 21-ss.

²¹ F. NIETZSCHE, “Ensayo de autocrítica”, VII, p. 36.

²² Ver F. NIETZSCHE, “El nacimiento de la tragedia” en donde marca distancia de las fórmulas hegelianas y del pesimismo de Schopenhauer.

espíritu musical que busca un consuelo metafísico ante el desgarramiento sin solución de la existencia. Recordemos que en *El nacimiento de la tragedia*, el autor consideraba que el drama ático era producto de la relación dialéctica entre dos principios estéticos: Dioniso y Apolo; el primero encarna a la vida y su unidad primordial, el segundo es el rostro del principio de la forma individual y la apariencia. En la tragedia se representa el decurso de las formas, su destrucción dentro de la unidad originaria, y su recreación constante. Ahora bien, la causa del dolor y el sufrimiento en la vida se encuentra para Nietzsche no en la destrucción, sino en la inmediata condena a ser finito o figura individual. La muerte trágica es, por ello, un momento de goce en el que puede entrecruzarse el rostro unitario de la existencia. Así, el gesto dionisiaco que disuelve las fronteras, nos redime de la condena apolínea; “el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia”²³ elevándonos sobre el principio de individuación y devenir.

Las críticas que el propio Nietzsche hizo a *El nacimiento...* lo condujeron no solamente a una nueva teoría de la tragedia y de lo dionisiaco, sino a una postura filosófica diferente. Podemos decir que en lugar de continuar con un pensamiento cifrado en la interpretación “simbólica”, como aquella realizada en *El nacimiento...*, propondrá la interpretación genealógica e intempestiva. Con este giro no sólo desaparece la identificación de lo dionisiaco con la reunión con la unidad primigenia, sino que además se rechaza toda unidad fundamental (momento esencial u originario). De tal suerte que, en lugar de criticar los valores morales y epistémicos por que niegan el pesimismo dionisiaco, se dedicará a rastrear la procedencia histórica a la vez que accidental de esos grandes castillos de la humanidad que son el bien y la verdad.

Queremos advertir que las críticas a la tesis de *El nacimiento...* no pretenden extenderse sobre toda la obra de Nietzsche. Al contrario, el resultado al que esperamos llegar desea respetar el espíritu destructor inaugurado por el autor de *La genealogía de la moral*. Así, no criticaremos el sentido del contenido dionisiaco de la tragedia, sino que señalaremos que dicha tesis requiere antes de una construcción de Dioniso. En este sentido, nuestra crítica se emparenta con la línea abierta ya hace tiempo por los comentarios de

²³ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 146.

Giorgio Colli, quien ha señalado en reiteradas ocasiones los problemas del Apolo nietzscheano.²⁴

Giorgio Colli insistió en que uno de los grandes problemas del conflicto entre Dioniso y Apolo, es que la caracterización del dios solar no coincide con la imagen que los griegos tenían de él. La imagen onírica y cuasi espiritual que le concede Nietzsche, resulta extraña frente a la crueldad que descubren sus atributos.²⁵ Como bien interpreta Colli, es el mismo Apolo quien, aun conociendo el futuro, decide comunicarlo confusa y escasamente. Tampoco hay que olvidar que para los griegos el significado del nombre de Apolo es “aquel que destruye totalmente”. Aunque no podamos probar la verdad de la etimología, nos queda claro que existen representaciones que la convalidan, y no solo eso, sino que explican la violencia ínsita en los epítetos “el que hiere de lejos” y “el que actúa desde lejos”.²⁶ Considérese, por ejemplo, el inicio de la *Ilíada*, cuando Apolo, arco en mano,

²⁴ A diferencia de Carmen Trueba, no consideramos que sea especialmente problemático que Nietzsche falle al reconocer la diferencia entre el ritual dionisiaco con su enmascaramiento y la escena dramática. Según la autora, Nietzsche reiteraría la tradición moderna al localizar el alma de la tragedia en el mito, a la vez que olvida el camino ya ganado por *Poética* de Aristóteles y su análisis de la trama y el poema dramático.

La razón de nuestra diferencia con la autora se debe a que su especificación sobre *El nacimiento...* no es una crítica conclusiva respecto de la interpretación intempestiva de Nietzsche. En todo caso, sólo probaría que la recepción teórica y medianamente contemporánea de la tragedia habría logrado distinguir la religiosidad dionisiaca de la poesía dramática. No se habría refutado el supuesto sentido pesimista de la tragedia que habría sido inadvertido por la crítica. Para ello, es necesario, como ha señalado Colli, criticar la lectura schopenhaueriana de la figura de Dioniso.

Sin embargo, Trueba realiza un segundo señalamiento crítico que podemos vincular con nuestra propuesta. Cuando la autora habla de la mimesis en *Poética*, rechaza de nuevo la tesis “mitologizante” de la tragedia, pero esta vez lo hace porque resulta inconsistente suponer que la mimesis deba ser de un mito aportado por la tradición, pues no existe una narración original. Cf. C. TRUEBA, *Ética y tragedia en Aristóteles*, pp. 15, 16 y 48.

²⁵ Recordemos las palabras de Nietzsche sobre las necesidades de un Olimpo apolíneo frente a la terrible sabiduría del Sileno: “Ahora la montaña mágica del Olimpo se abre a nosotros, por así decirlo, y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitro del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, -fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los Olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso.” F. NIETZSCHE, *Nacimiento de la tragedia*, 3, p. 54-5.

²⁶ Nietzsche no toma en cuenta esta etimología, sino que se plegó a la tradición que rastrea en nombre de Apolo entre la familia del “resplandecer” y lo lumínico: “Él, que según su raíz, «el Resplandeciente» [*Schinende*], la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia [*Schein*] del mundo interno de la fantasía.” F. NIETZSCHE, *El nacimiento...*, I, p. 44.

azota el campo de guerra aqueo con flechas que no los matan al momento, sino que les harán enfermar y provocarán una muerte lenta. Por si fuese poco mostrar que la crueldad no es posesión de Dioniso, también es posible discutir que Apolo sea el dios oriundo de la Hélade. No sólo su arco es un arma extranjera, sino que se ha podido probar el origen asiático y nórdico del dios solar. De ser así, la identificación entre apolíneo, olímpico y griego que Nietzsche trazó, se vería dificultada.²⁷

Junto con la imagen del Apolo de Colli, nosotros queremos situar algunos elementos dionisiacos ignorados que también exigirán varias rectificaciones respecto del Dioniso pesimista de *El nacimiento...*. Nos parece por ello de gran interés aclarar la raíz soteriológica de Dioniso, la falta de unidad del culto dionisiaco y, finalmente, su posible lectura órfica. Estos tres rubros, nos parece, terminarán por disgregar la imagen totalizadora del Dioniso romántico que Nietzsche nos ha heredado.

3. *Dioniso descuartizado*

Adivino es también este dios. Pues lo báquico y lo delirante tiene gran virtud de profecía. Cuando el dios penetra con plenitud en el cuerpo, hace a los poseídos por el delirio predecir el futuro. Y tiene una cierta participación en el dominio de Ares. A veces el pánico recorre con un soplo a un ejército sobre las armas y en orden de batalla antes de que se hayan trabado las lanzas. También esto es delirio que procede de Dioniso.

–Bacantes, 299-306.

La tesis que nos guía en el presente apartado es la siguiente: el orfismo pretendió descifrar el misterio de la bacante –ese que incumbe a la caída de la frontera entre los hombres y los

²⁷ Nietzsche concede a Apolo la paternidad de la luz olímpica; no es Zeus el dios padre rector, sino la bella y onírica apariencia apolínea. La razón de este desplazamiento se encuentra en la intención hermenéutica de *El nacimiento...*, a saber, subvertir la cultura griega mediante una relación dialéctica desbordamiento dionisiaco y la huida apolínea hacia la forma. Es importante señalar que la subversión dialéctica ejecutada por Nietzsche fue criticada por él mismo en tanto sólo se jugaría como una inversión del platonismo; el desarrollo de la genealogía como método de interpretación supone que la forma, la identidad y los ideales son creaciones producto de la historia, de los accidentes, de luchas de poder, etc. y no sólo de su opuesto “irracional”. Véase F. NIETZSCHE, *El nacimiento...*, III; y M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia, passim*.

dioses— en una clave *sui generis*, a saber, la eliminación de la violencia sacrificial. Esto sólo pudo fundarse en la creencia de que la divinidad ya estaba en el creyente, y por tanto no hacía falta exigirle que se presentase. De este modo, el órfico pretendía ser dios, o mejor dicho, reconocer al dios en sí mismo. Al lograrlo no tendría que derramar más sangre, y mucho menos practicar el rito furioso por el que originalmente se manifestaba Dioniso.²⁸

En contraposición, el rito dionisiaco registrado, por ejemplo, en *Bacantes* de Eurípides se concentrará en la ménade plena de divinidad, y por ello rebasando el orden de los hombres. Paradójicamente, esa divinidad no está en lo que se ha creído es superior dentro de la humanidad, sino en lo animal en el hombre, en el desenfreno y en la furia asesina. Ahí se revela Dioniso como el dios del frenesí de la vida y la muerte violenta. Es el dios que disuelve las fronteras, entre lo humano, lo animal y lo divino; entre la vida y la muerte, entre el nacer y el ser asesinado. Como lo dice Walter Otto, la divinidad de Dioniso se muestra donde al generarse la vida, cae esa frontera que la separa de la muerte.²⁹

Comencemos por decir que compartimos la lectura de Nietzsche, cuando encuentra que Dioniso se hace presente en el éxtasis báquico, y que en su intervención los límites habituales de la existencia se desvanecen. Sin embargo, diferimos del filósofo en el momento en que identifica la evanescencia con la infracción del *principium individuationis* y la ulterior reconciliación con el uno primordial. Mucho menos aceptaremos que éste es un gesto vitalista que le permitía a los festejantes de Dionisio aceptar la sabiduría silénica.³⁰ Por el contrario, hay suficientes pruebas que nos permiten afirmar que una de las primeras religiones griegas que aseguró una vida transmundana si se realizaban los ritos místéricos, fue la dionisiaca. La locura de la bacante no era una demencia reconciliadora con la mortalidad, sino con la divinidad.

²⁸ Con las líneas siguientes se pretende ensayar las relaciones entre el orfismo y la pareja de Apolo y Dioniso. Esto tiene la finalidad de robustecer la tesis de Guthrie, según la cual Orfeo habría sido originariamente una figura del espectro de la religión diurna de Febo, quizá uno de sus sacerdotes, que pretendió reformar el culto báquico. W. K. GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*, p. 82

Esto no significa que nos ocuparemos de Orfeo como un hombre real y externo a los textos. En cambio, nos referiremos al Orfeo órfico, aquél que aparece en la doctrina. Por ello es que buscaremos en el mito y en las creencias de esta religión mística elementos que nos permitan afirmar cómo es que el poeta jugó el papel de intermediario entre Febo y Baco.

²⁹ W. F. OTTO, *Dioniso. Mito y culto*, p.102.

³⁰ F. NIETZSCHE, *op. cit.*, 1, p. 45.

Los cultos a Baco aseguraban a los creyentes que su alma, al entrar en contacto con el dios, viviría tras la muerte en la Isla de los Bienaventurados.³¹ Esta posibilidad estaba dada por la misma naturaleza de los ritos, pues durante las orgías los que participaban se encontraban plenos de la deidad por lo menos en dos sentidos. En primer lugar sabemos que los rituales báquicos tenían un significativo sacrificio de bestias que remitía al despedazamiento mítico de Dioniso. La víctima era destrozada y comida cruda durante el trance menádico, y con ello se asumía que la divinidad no sólo estaba presente, sino que había sido ingerida. En segundo lugar, el trance de la bacante, la locura dionisiaca, no señalaba un disturbio en la mente, sino la posesión por parte del dios (*enthousiasmós*).

Asimismo, se le atribuyeron otros poderes a la locura dionisiaca paralelos a las potestades apolíneas. Este éxtasis era considerado tanto una catarsis –o purificación que arrojaba a los demonios que provocaban alteraciones en el ánimo y el cuerpo–³² como también un vehículo de la mántica.³³

Las bacantes enloquecen porque su dios está loco y sólo en su epifanía se llenan de furia y lo adoran correctamente. En esta piedad dionisiaca la medida que comporta la cordura se esfuma de un modo estremecedor; la figura de la bacante muestra a su vez el doble rostro de la locura; ella baila con el tirso en la mano diestra y alzando el pie, da saltos como cervatillo, cae en un trance en el que no siente dolor ni cansancio. Pero de golpe puede entrar en una violencia destructora que la hace acreedora de los mismos epítetos que su dios: despedazar animales vivos (*sparagmós*), en ocasiones personas, y luego devora los despojos crudos (*omofagía*).³⁴

La locura de las ménades tiene como característica peculiar ser parte esencial del culto a Dioniso; no se trata de un castigo lanzado por haberlo excluido en sus libaciones a los dioses. La piedad dionisiaca es el frenesí. En las fiestas dedicadas a Baco las mujeres se reunían en *thiasos* y retando sus capacidades físicas subían a los montes de noche (*oreibasía*) para danzar, manipular serpientes, embriagarse con la bebida del dios de la vid,

³¹ Esta creencia, como apuntó Rohde, posiblemente se gestó en el dionisismo de Tracia –si aceptamos la tesis de la extranjería del dios– aún antes de dispersarse por la Hélade por el contacto con el culto al dios Zalmoxis, a quien sus fieles (los getas) seguirían al morir. E. ROHDE, *Psiche*, p. 154.

³² Véase E. ROHDE, *op. cit.*, p. 172 y E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional*, p. 254.

³³ EURÍPIDES, *Ba.*, 302.

³⁴ Si bien era normal sacrificar animales en las ofrendas a otras divinidades, estos eran degollados y luego cocinados. Los hombres comían la carne de la bestia, y los huesos y la grasa, al ser asados, eran la ofrenda que recibían los dioses. Desde esta perspectiva resultan aún más desconcertantes el *sparagmós* y la *omofagía*.

agitar sus cabelleras en el aire, amamantar a crías de bestias salvajes y practicar el despedazamiento ritual.

Una de las fuentes más ricas para describir el culto menádico es la tragedia *Las bacantes*. Es un testimonio inestimable al explicar el mito del dios, exponer sus símbolos, y algunas características del rito. Particularmente el reporte del mensajero³⁵ a Penteo contiene una descripción amplia de la *oreibasía* y del sentido de la locura en ella implícito. Ahí se narra cómo el delirio de las tebanas parece corresponderse con un frenesí de fertilidad; las plantas crecen justo donde la nieve nunca se derrite, la miel escurre mágicamente por los tirsos, el vino fluye como manantial y la leche es exudada por la tierra. Asimismo, las ménades festejan la maternidad quizá siguiendo el ejemplo de las nodrizas originales del dios; en el rito amamantan a las bestias que encuentran e incluso roban niños del poblado. El sentido de esta orgía se dirige a la vida y su crecimiento; más al parto que a la concepción.³⁶

El mensajero da noticia además de proezas violentas como el despedazamiento de ganado, la capitulación de los hombres que pretendían derrotarlas con armas y la capacidad de arrancar árboles de raíz. Lo que en el principio de la tragedia parecía sólo una amenaza vana de Dioniso, cuando éste anuncia que de no aceptarse su culto congregaría a las ménades y las conduciría como un ejército, resulta más que factible. A ello hay que sumar que cuando el coro enumera las características del delirio dionisiaco, justo cuando habla de su posibilidad mántica, afirma que el furor de los ejércitos en batalla también pertenece a la manifestación de su divinidad.³⁷

Gracias a esta descripción podemos afirmar que cuando en el mito báquico aparecen figuras que el dios ha enloquecido por no rendirle culto, no puede considerarse que el delirio mismo sea el castigo impuesto. Acaso arrebatándoles la *phren* lo que ha hecho es eliminar la oposición. En este sentido es que debemos entender las palabras de Dioniso dentro de *Las bacantes* al anunciar su llegada a Tebas: “Es que la ciudad esta ha de aprender de una vez, *aunque no quiera*, que ella no está iniciada en las ceremonias

³⁵ *Ba.*, 678-ss.

³⁶ Recuérdese que una de las suspicacias de Penteo frente al culto fue la posible promiscuidad de las mujeres en el monte (*Ba.*, 217-20). Esta idea es corregida por Tiresias quien afirma que: “No será Dioniso quien obligue a la continencia en el amor; pero la cordura depende, en todas las cosas siempre, de la propia naturaleza. Hay que advertirlo. Tampoco, pues, la que es casta se pervertirá en las fiestas báquicas.” (*Ba.*, 315-18).

³⁷ *Ba.*, 302.

báquicas...”.³⁸ Aunque las tebanas sean agujoneadas por la locura dionisíaca, y las haga subir al monte Citerón ignorando sus obligaciones domésticas, el castigo por no haber reconocido la divinidad de Baco está en otra parte.

Sin embargo, la oposición al culto de Dioniso no se encuentra fuera del mito, como si se tratase de algo accidental o del reflejo del recelo que los griegos tuvieron ante el dios del estruendo (*Bromios*). La resistencia de mujeres y hombres a aceptar el culto en la ciudad fue tomada por la filología en muchos casos como prueba de la extranjería de Baco. El dios ebrio y estruendoso sería ajeno a las prácticas griegas –mismas que el siglo XIX se encargó de bañar de racionalismo y medida–. De este modo, el mito se habría mezclado con la historia efectiva del temor ante las delirantes prácticas de sus seguidores. Actualmente existe el consenso, gracias a pruebas arqueológicas, de que Dioniso perteneció desde un principio al panteón griego. Incluso su culto podría remontarse a la época minoica y micénica.³⁹

En *Las bacantes* la figura de Penteo muestra con claridad que aún para la Grecia del siglo V, impregnada de filosofía y a su vez lejana a la antigua fuerza de los mitos,⁴⁰ Dioniso tenía como antagonista a otra esfera que es difícil determinar. En principio, Penteo, cabeza de la oposición al dios, no es dibujado sobre un trasfondo ilustrado o racional. Al contrario, Tiresias, cuyo modo de expresarse sí nos recuerda a la sofística,⁴¹ lo tilda de demente: “Que no voy combatir contra un dios por hacer caso a tus palabras. Estás loco de la peor manera y no encontrarás más remedio en las drogas, ni te hacen falta para enfermar.”⁴² Quizá esta locura nos parezca lejana a la que padecen las ménades. No obstante, juzgar a las personas como locas, sin estarlo bajo la influencia de un dios, también era una práctica común en la Época Clásica. Esto lo muestra Ruth Padel dentro del estudio que hemos citado. Ahí llama “locura hiperbólica” a casos como los de Penteo, pues si bien no se trata de una demencia

³⁸ *Ba.*, 39. El subrayado es mío.

³⁹ La extranjería de Dioniso, por su parte, ha sido comprendida no como un agregado gratuito, sino como parte constitutiva de su divinidad. Marcel Detienne interpretó, por ejemplo, que en esa característica se develaba el esencial oscilar de este dios entre la presencia y la ausencia, entre la extrañeza y el reconocimiento. Cf. M. DETIENNE, *Dioniso a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno*, pp. 30-ss.

⁴⁰ Cf. J. P. VERNANT, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, pp. 20 y 27.

⁴¹ En la tragedia Tiresias aparece con una sensatez que él mismo afirma no le viene de la clarividencia (367-ss). Además, en el pasaje ya mencionado acerca de la castidad de las ménades, adjudica su decoro a su “naturaleza”, a lo que son esas mujeres, y no solamente a la epifanía del dios. Cf. la nota 24 de la traducción de *Las bacantes* de Carlos GARCÍA Gual (Véase bibliografía).

⁴² *Ba.*, 325. Véase también los versos 367-ss.

en estricto sentido, su apariencia encaja con la locura “real”: el personaje se dirige a la ruina por sus propios actos y no es capaz de verlo. La locura, como mencionamos, comporta en muchos casos a la ceguera y, salvo cuando se otorga algún bien a los hombres, destruye a quien la padece: los hace lanzarse al barranco, acabar con su prole, atacar a quienes aman. Del mismo modo Penteo está ciego: no ve la divinidad de Dioniso, desprecia su imagen afeminada, su sonrisa tranquila⁴³ y se dispone a luchar contra él. La teomaquia del rey de Tebas será su perdición.⁴⁴

Si nos guiamos por la tragedia para entender la oposición del rey de Tebas, veremos que la locura de Penteo se encuentra definida desde su carácter de tirano⁴⁵ y la *hybris* que lo ciega frente a la evidencia.⁴⁶ El análisis, sin embargo, no puede detenerse aquí, pues lo que podríamos deducir quizá es una crítica de Eurípides a la impiedad de los gobernantes que han dejado atrás la fuerza del mito al dirigir la ciudad. El rechazo a Dioniso sólo aparecería en la *polis* clásica y no habría razón para que el mito contuviese tales episodios de aversión.

Entonces ¿qué es lo que se contrapone míticamente a la divinidad de Baco?

Walter Otto⁴⁷ consideró al respecto que la epifanía de Dioniso, por el mismo carácter del dios, no podía más que provocar mímicamente excitación y oposición. En su manifestación, Dioniso exigía actos que socavaban el orden humano, que llevaban a sus

⁴³ *Ba.*, 235-ss, 351 y 453-ss.

⁴⁴ Los actos de Penteo pueden comprenderse desde el concepto tradicional de *hamrtía*: deficiencia de carácter cuya consecuencia abarca los actos impíos, el simple error y, aunque no siempre exista la intención de realizarlos, ser responsable y castigado por dichas faltas. Según Ruth Padel bajo esta noción debe comprenderse el peor error que puede cometer un héroe trágico. Véase R. PADEL, *op. cit.*, pp. 306-308.

Por su parte H. D. F. Kitto al analizar la obra de Eurípides concluye que la *hamartía* señala un elemento desastroso en la naturaleza humana que dirige al sufrimiento. Esto en contraste con la *hamartía* individual de los personajes de Sófocles, pues para Eurípides las consecuencias no sólo abarcan la vida privada, sino que se extienden a todo el grupo social. H. D. F. KITTO, *Greek tragedy*, pp. 250 y 252.

⁴⁵ *Ba.*, 775-777. Véase también Kjeld MATTHIESSEN “Eurípides: Die Tragödien” en Gustav Adolf Seeck (ed.) *Das griechische Drama*, p. 139

⁴⁶ No deja de ser sugerente que la locura de Penteo sea aliviada, a la vez que castigada, por medio de la locura inspirada por Dioniso. Sólo tras la seducción del dios es que el rey puede ver realmente: ve a Dioniso como un toro, que es una de sus animales, se deja guiar por la divinidad y se viste de bacante. Ya se ha mencionado que una de las características de la locura dionisiaca –y posiblemente apolínea– fue el de la purificación. Asimismo, sólo el frenesí de la danza y la música podían aliviar a las personas que padecían locura. Cf. E. R. DODDS, *op. cit.*, p. 254.

Además, la seducción de Penteo podría ejemplificar iniciación a los misterios báquicos mediante la locura, pues junto con la pérdida de la *paren*, el rey de Tebas se adentra en una escena llena de símbolos dionisiacos. ¿Acaso Penteo no experimentó el secreto del dios en carne propia? ¿No fue despedazado él mismo como el cazador cazado, tal como se considera al mismo Dioniso Zagreo (“gran cazador”)?

⁴⁷ W. F OTTO, *Dioniso. Mito y culto*, p. 61.

ménades a los límites no sólo de la *polis*, sino de la humanidad: la bacante es comparada constantemente con animales, con leonas furiosas y con ciervas. El mito parece apuntar a que el hombre se resiste a pasar esa frontera entre el orden y el desenfreno, entre lo humano y lo extrahumano, entre la sobriedad y el éxtasis.⁴⁸ Algo fuera del reino del hombre tiene que instigarlo a dejar la ciudad y la medida de la convivencia. Esto puede verse en las mismas expresiones usadas para describir el ataque de la locura. Dice por ejemplo el coro de *Las Bacantes*: “¡Acudid, rápidas perras de la Rabia [Lýssa], acudid al monte, donde tienen su cortejo las hijas de Cadmo!”⁴⁹ Quizá sólo así podían comprender que las ménades cometieran ritualmente crímenes contra su propia descendencia o contra aquellos que osaran perturbarlas en el monte, pues en el momento en que los realizaban no estaban más dentro del régimen de los hombres, ni podían ser tratadas como mujeres.⁵⁰

La ménade está plena de divinidad, y por ello rebasa el orden de los hombres. Paradójicamente, esa divinidad no está en lo que se ha creído es superior dentro de la humanidad, sino en lo animal en el hombre, en el desenfreno y en la furia asesina. Ahí se revela Dioniso como el dios del frenesí de la vida y la muerte violenta. Es el dios que disuelve las fronteras, entre lo humano, lo animal y lo divino; entre la vida y la muerte, entre el nacer y el ser asesinado. Como lo dice Walter Otto, la divinidad de Dioniso se muestra donde al generarse la vida, cae esa frontera que la separa la muerte.⁵¹

La locura de la ménade es una gracia, no un castigo. Su regalo no es sin embargo algo externo a ella, aunque bien lo pudiese acompañar. La ménade recibe la apertura de los límites que permanecen cerrados fuera del monte, donde conviven los hombres. De este modo, y si reiteramos que la ménade es el modelo de la locura, podemos afirmar que esencialmente la demencia no es un castigo, “sino el don más preciado”, a saber, participar de la divinidad, y cuando esta participación es el desplome del héroe trágico, se le recompensa como a los héroes homéricos, con la permanencia en la memoria de los

⁴⁸ Cf. J. P. VERNANT, *La muerte en los ojos*, pp. 16 y 40.

⁴⁹ *Ba.*, 978. Cf. R. PADEL, *op. cit.*, pp. 216-ss.

⁵⁰ Varios autores reportan que en más de una ocasión el frenesí de las ménades las llevó a asesinar a sus propios hijos o a aquellos que irrumpían durante los ritos. También se tiene registro de que en Orcómeno durante las Agrionias el sacerdote de Dioniso se precipitaba sobre las mujeres espada en mano con permiso de abatir a la que alcanzase. Véase W. F. OTTO, *Dioniso. Mito y culto*, pp. 62-63. Otro ejemplo lo aporta M. Detienne sobre las mujeres galas de la desembocadura del Loire que levantaban anualmente un nuevo techo al templo de Dioniso. Si alguna de las mujeres dejaba caer al piso una pieza del techo, debía ser despedazada por el resto. Véase M. DETIENE, *Dioniso a cielo abierto*, p.88.

⁵¹ W. F. OTTO, *Dioniso. Mito y culto*, p.102.

hombres. En el caso de la tragedia el recuerdo no será guardado por la gloria en la batalla, sino por la caída y la destrucción que sólo los dioses pueden causar.⁵²

4. *El Dioniso órfico*

Ahora, pues, tañedor de la lira, a ti, que grata melodía cantas, mi ánimo me incita a decir lo que jamás antes referí, cuando, espoleado por el agujón de Baco y del soberano Apolo, mencioné los dardos que hacen estremecerse, remedios para los mortales, y luego los pactos juramentados para los iniciados.

–Argonáuticas órficas, v. 8-13

Nietzsche despreció la figura de Orfeo. Identificó el socratismo de Eurípides con un nuevo orfismo, adversario de la tragedia y su sinrazón. El poeta mítico traería por ello el germen de la muerte de la tragedia a manos de la sobriedad filosófica:

Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero.⁵³

⁵² Junto a este espectro negro que obnubila a los hombres para que tomen el camino que algún dios les ha dispuesto, se encuentra otra locura que, puede decirse, también es una ceguera; falta de visión para ver el mundo como lo ven todos, pues algunos enloquecidos ven lo verdadero: lo que se agazapa en el futuro, lo escondido en la mente de los enemigos, o incluso el mismo rostro de la divinidad. Como prueba de esta concepción se ha aducido innumerables veces el discurso sobre las manías pronunciado por Sócrates en el Fedro. Aunque ya para los tiempos de Platón la locura era una afeción deshonrosa, aún seguía siendo vista como el camino por el que la divinidad nos entrega las mejores cosas. En un primer listado Platón refiere (Fedro, 244a) cuatro tipos distintos de locura: a) aquella que padece la pitia en Delfos y las sacerdotisas de Dodona; b) la que pertenece a los ritos y purifica a los hombres de la impiedad; c) la que inspiran las Musas a los poetas; y c) la demencia amorosa. Sin embargo, esta clasificación, como apunta Ruth Padel, resulta extraña y disonante respecto a la recapitulación posterior en el mismo diálogo (265a) donde sólo se enuncian dos clases: una propia de la enfermedad y otra que libera a los hombres de sus hábitos. Según la autora, en contraposición a Dodds, el carácter cuidadoso de Platón nos evitaría asimilar una y otra lista sin más. Témesse en cuenta que para la alumna de Dodds, todo tipo de locura es epifanía dionisiaca. Cf. PADEL, *op. cit.*, p.138 y E. R. DODDS, 71-ss.

⁵³ F. NIETZSCHE, *Nacimiento de la tragedia*, 12, p. 119.

La cita de Nietzsche hace referencia a un fragmento conservado de la tragedia perdida de Esquilo sobre el castigo que Dioniso infringe a Orfeo. Se cuenta que el poeta enfureció al dios cuando en el monte Pangeo –donde en otros tiempos Licurgo hizo correr despavorido al pequeño Baco– proclamó a Helios como el más grande de los dioses.⁵⁴ El problema aquí no fue afirmar una jerarquía en el panteón, en dado caso lo extraño es establecerla desde un dios menor. El cuál, nos recuerda Detienne,⁵⁵ sólo en su identificación con Apolo cobra relevancia. ¿Puede leerse entonces la muerte del poeta como un episodio de rivalidad entre estas deidades antagónicas? La cuestión no termina ahí, pues si tomamos como parámetro las teologías órficas, encontramos que Dioniso es el dios central del culto, lo cual podría hacer comprensible su venganza.

Sin embargo, si volvemos a mirar en los textos órficos que han sobrevivido hasta nuestros días, encontramos que la centralidad de Dioniso se debe a un trono heredado en seis ocasiones, las cuales se remontan a Fanes, el dios primero.⁵⁶ Aunque el origen de su nombre se les escapa a los filólogos, las fuentes antiguas concuerdan en atribuirle el significado de “aparecer” (*φαίνω*), pues fue el primero que brillando surgió de las tinieblas, o bien porque iluminó la creación. Esta etimología popular permitía que se le llamase a Fanes Luz o Sol. Aunque esto no implicase su identificación real con el astro, cuya creación debía haber sido posterior.⁵⁷

¿Quién era ese dios superior a Dioniso? Aunque sea sugerente afirmar que se trataba de Fanes, es difícil establecer un vínculo con este dios propio de las teogonías órficas. No sólo nos enfrentamos a la dudosa datación de las llamadas *Rapsodias* que contenían las historias,⁵⁸ además debe considerarse que tras la muerte del poeta el dios que aparece en escena es Apolo.

⁵⁴ Nos han llegado otras versiones de la muerte de Orfeo que atribuyen la ira de las mujeres, o bien porque no las consideró dentro de sus misterios, o porque sedujo a sus esposos y los apartó de ellas (W. K. GUTHRIE, *Op. cit.*, p. 84). Platón escribió que la causa de la muerte fue el castigo por la cobardía de querer bajar al Hades con vida, y no ser lo suficientemente valiente como para morir por el amor que fue a buscar. (*Banquete* 179d). Por otra parte, Isócrates la atribuyó a la impiedad de su credo. (Colli: 4[A 54])

⁵⁵ M. DETIENNE, *La escritura de Orfeo.*, p. 104.

⁵⁶ W. K. GUTHRIE, *op. cit.*, 125-ss.

⁵⁷ Por último sería bueno apuntar que en el afán órfico de unidad, en algunas ocasiones se identificaba a Fanes con Dioniso. El mito de las generaciones de los dioses narra que Zeus devoró la primera creación y con ello se convirtió él mismo en el creador al volver a generar o a vomitar el mundo. Fanes fue también parte del festín, y se llegó a pensar que éste renació en forma de Dioniso. *Ibíd.* pp. 148, 149 y 153.

⁵⁸ Según Guthrie el orfismo puede ser datado por lo menos desde el siglo VI a. C. No obstante, las teogonías órficas provienen de textos del período helenístico y es difícil dilucidar si su contenido pertenece a etapas más

Si nos atenemos a la tensión Apolo-Dioniso que ha señalado Nietzsche, Orfeo emerge como el cuerpo en que ambas deidades luchan entre sí. El despedazamiento sólo sería la consecuencia esperada. Sin posible reunión armónica, cada dios tomó para sí algo del poeta: los restos del cuerpo fueron encontrados en Lesbos por las musas apolíneas⁵⁹ y la lira fue consagrada en un templo de Febo; pero la cabeza de Orfeo –como en el caso del corazón del Dioniso despedazado por los Titanes– se mantuvo íntegra y la llevaron a un templo de Dioniso, donde realizó profecías hasta que Apolo le ordenó abstenerse de sus asuntos.⁶⁰

Orfeo es el doblemente castigado por los dioses que antes le brindaron sus dones. Apolo lo hizo el mejor guitarrista entre los mortales al heredarle la música que crea armonía. Los griegos no sólo señalaban a Febo como el cantor que entretenía a los dioses cuando estaban a la mesa, además se creía que su música ordenaba el cosmos.⁶¹ No cabe duda de que algo de esto se nos muestra cuando hayamos múltiples pasajes como el siguiente:

Innumerables
pájaros volaban sobre su cabeza,
y saltarines peces
surgían de las aguas azules
para [escuchar] su bello canto.⁶²

Todos rondan a Orfeo y olvidan su lugar en el mundo; las bestias no cazan a sus presas, los árboles se desencajan de la tierra, y los monstruos se adormecen. Esta imagen perdura en las *Argonáuticas*, en las cuales, sin importar la versión, Orfeo participa en el viaje a la Cólquide a pesar de su debilidad física, pues los otros argonautas saben que su música dará valor a los otros héroes y les permitirá librarse de peligros como las sirenas y de las Rocas Errantes.⁶³

antiguas. Uno de los argumentos importantes para la datación es la semejanza de los órficos con filósofos y teósofos (p. e. Epiménides, Ferécides y Empédocles) del siglo V y VI, aunque la constante reescritura las ideas expuestas en las *Rapsodias* (texto del que sólo tenemos fragmentos), posiblemente transformó algunos de los elementos. Sobre esta constante revisión y palimpsesto órfico véase M. DETIENNE, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁹ Recuérdese que fuera del mito órfico los restos de Dioniso Zagreo son recogidos por el mismo Apolo y transportados a Delfos. Véase W. K. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 133, y K. KERÉNYI, *Los dioses de los griegos*, p. 251.

⁶⁰ M. DETIENNE, *op. cit.*, p. 104.

⁶¹ W. OTTO, *Teofanía*, p. 114.

⁶² SIMÓNIDES, fr. 384 – Colli: 4 [A 2].

⁶³ Véase p. e. *Argonáuticas órficas*, sobre las habilidades de Orfeo v. 85-ss, acerca del poder de su canto sobre los héroes 249-ss, y EURÍPIDES, *Hipsípila* fr. 1, 3, 8-14 – Colli: 4 [A 18].

Junto con el canto mágico de Orfeo, la tradición nos ha entregado además la imagen de un poeta que profetiza, que conoce de rituales de purificación y que instauró los misterios e iniciaciones. Hay quienes atribuyen este saber a su cercanía con Apolo, y lo justifican con la cercanía que éste podría haber tenido con Epiménides y Empédocles. Ambos invocaban a Apolo Hiperbóreo como protector de sus ejercicios de ascesis y de purificación. La vinculación con el orfismo se debe a que el primero es el antecedente más antiguo dentro de Grecia de las prácticas espirituales de renuncia,⁶⁴ y el segundo por el contenido de su doctrina de la trasmigración de las almas, el acento en la purificación y la prohibición de manchar los altares con sangre.⁶⁵

Por estas razones podríamos asentir, junto con Kirk y Raven,⁶⁶ que la sabiduría órfica estuvo auspiciada por Febo. Sin embargo, y aunque éste haya sido reconocido como el dios de la purificación por excelencia, sus ritos no se encontraron relacionados con los misterios. Los cultos místéricos y catárticos le correspondieron a Dioniso, como dios de la *manía* sagrada. Por ello es que Rohde creyó más adecuado adjudicar las prácticas de purificación órfica a este otro dios.

Creemos que fue esta alianza entre purificación, culto místico y la cercanía posible con el dios del éxtasis báquico lo que atrajo a los seguidores de Orfeo. Si nos atenemos con Guthrie a que el poeta fue una figura satelital de Apolo en un principio, entonces podemos verlo con mayor claridad. De nuevo recordemos el epíteto de Febo, aquel que Colli descubrió como un rasgo de crueldad: “el que hiere de lejos”. Además de eso, como también nos recuerda el filósofo italiano, la frase rescata en efecto una de las características que Nietzsche vio muy bien: la distancia de Apolo también es signo de su carácter espiritual y etéreo.⁶⁷ En contraposición, el culto a Dioniso garantiza la solución de ese hiato entre el hombre y lo divino sólo podía ser zanjado mediante el culto a Dioniso, aunque esto no debía ser a costa del dios solar. La verdad dionisiaca debía ser cantada con el saber de Apolo.

¿Cuál fue el resultado de esta modificación? Entre los elementos que saltan a la vista es la conformación de un séquito masculino a diferencia del culto privilegiadamente

⁶⁴ Véase E. ROHDE, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁵ Véase EMPÉDOCLES, fr. 466, 468, 469 y 470.

⁶⁶ Cf. G. S. KIRK y J. E. RAVEN, *Los filósofos presocráticos*, p. 61.

⁶⁷ Véase también W. F. OTTO, *Teofanía*, p. 114.

femenino de Dioniso. Esto, se puede constatar en las vasijas en las que Orfeo aparece rodeado de hombres tracios, las narraciones socarronas de Ovidio y las de Virgilio. Las mujeres sólo lo circundan en la iconografía cuando se insinúa su muerte. Sólo las musas, de entre todas las figuras femeninas, le fueron propicias.⁶⁸

Al desaparecer la bacante, también se esfuma la demencia. Orfeo no canta la grandeza de la locura ni la embriaguez, sino de la pureza venida del ascetismo. Lo cual no puede confundirse con el “Todo con medida” délfico, pues lo que se presentaba bajo la renuncia órfica apenas tiene parangón con la religiosidad tradicional griega.⁶⁹

Paradójicamente el ascetismo estaba cimentado en la vivificación del mito de la sanguinaria muerte de Dioniso Zagreo, el cual sustentaba también los ritos menádicos del *sparagmós* y de la manducación del toro en Creta.⁷⁰ La razón se encuentra en el agregado que los órficos hicieron a la narración. El mito cuenta que los Titanes atrajeron con juguetes a Zagreo (“el cazador”) para descuartizarlo. Cuando Zeus furioso se enteró del crimen, los castigó fulminándolos con un rayo, las cenizas de los criminales y la víctima se mezclaron. Esta mezcla fue, según los órficos, la materia de la que nacería la raza de los mortales. Los hombres comparten la naturaleza divina y pura de Dioniso, y la propia de la impureza del homicida, a la que se suma un carácter terreno, por ser los Titanes hijos de la Tierra. El cuerpo y su amor a lo percedero del mundo sublunar será la herencia que dejaron a los hombres; pero el alma, esa que ya los dionisiacos habías asumido como entidad que podía entrar en contacto con el dios, será el don que Zagreo cedió.⁷¹

Cuando Jane Harrison⁷² pretende sintetizar el núcleo de la religiosidad órfica, nos dice que esta doctrina no pretendió sólo encontrar la bienaventuranza al descender al Hades, a lo cual ya aspiraban los griegos mediante el culto dionisiaco. Esta vida futura

⁶⁸ Remito a las ilustraciones en W. K. GUTHRIE, *op. cit.*, pp. 86, 87, 88 y a las láminas 4 y 6.

⁶⁹ Es importante resaltar que la purificación en ritos de coribantismo, como el de las bacantes, se realizaba mediante un trance inducido por la danza y la música de címbalos, tambores y flautas. La lira apolínea no tenía lugar en estos ritos. Cf. E. ROHDE, *op. cit.*, n. 137.

⁷⁰ A. LOISY, *Los misterios paganos y el misterio cristiano*, p. 31.

⁷¹ Se cree factible que en los ritos místicos órficos se ocuparon juguetes para simular el engaño de los Titanes. Los argumentos a favor y en contra pueden encontrarse en W. K. Guthrie, *Op. cit.*, pp. 175-ss. Además, el descuartizamiento podría haber sido vinculado con la numerología apolínea. Detienne reporta que en Olbia (Mar Negro) fueron encontradas tablillas órficas junto a un templo de Apolo, en las cuales se había inscrito de un lado “Dioniso” y del otro una figura rectangular dividida en siete partes, el cuál es el número de Febo. A la sazón cita uno de los fragmentos órficos “De los miembros del niño, los Titanes hicieron siete partes” (Kern 210 a). Véase M. DETIENNE, *op. cit.*, 97. Cf. J. P. Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*, p. 76.

⁷² J. HARRISON, *op. cit.*, p. 477.

semejante a la de los dioses debía ser para los órficos la consecuencia de la divinidad que le pertenecía al hombre por su mismo origen. Para los seguidores de Orfeo, el hombre es un dios extraviado en esta tierra,⁷³ entregado a un cuerpo titánico que mancilla su naturaleza superior. Esta impureza es que debe purgar el órfico; su vida terrena debe encaminarse a la purificación de esa otra naturaleza diversa a la divina.

La justificación más respetada de la prohibición se basa en la doctrina de la transmigración de las almas. Ante todo su peso se encuentra en que ya en Empédocles podemos encontrarla:

El padre, pobre necio, levantando en alto a su propio hijo querido, que ha cambiado de forma, lo degüella con actitud de oración; están perplejos cuando sacrifican a su víctima implorante; y él, sordo a sus gritos, la degüella y prepara en sus mansiones un macabro festín [...].⁷⁴

El fragmento continúa con el tono patético con el que se pretende justificar que los animales sacrificados en los altares bien podrían ser nuestros seres queridos. Así, en nada se distinguiría un oficiante de Agamenón, y no habría diferencia entre cualquier víctima e Ifigenia. Lo cual nos podría sonar sospechoso, más cuando se quiere suponer que este es el mismo argumento que fundamentaba la creencia órfica. A nuestro juicio suena más a un argumento retórico para convencer a los griegos de una práctica que les era totalmente ajena. ¿Cómo podría ser ésta la justificación esotérica de los órficos? ¿Acaso no sería mejor explicar que en el ser querido, y en toda víctima está la divinidad de Dioniso? ¿No nos convertiríamos nosotros mismos en Titanes cuando damos muerte a un ser con vida? A esto debe sumarse que la enunciación tradicional de la prohibición órfica acentúa que el sacrificio “mancha los altares de los dioses con sangre”,⁷⁵ y no habla del alma y las vidas pasadas de la víctima.

Si este fuera el caso, y el desprecio al sacrificio fuese el desprecio a reiterar el asesinato de Zagreo, salta a la vista su contraposición con el culto báquico. El violento sacrificio que llevaban a cabo las ménades propiciaba justo la conmemoración y la presentación de la divinidad de Dioniso; la víctima era el dios, la sangre su sangre y,

⁷³ Este es otro de los elementos doctrinales que ha llevado a concluir a los estudiosos los posibles vínculos entre los órficos y Empédocles: “Yo soy ahora uno de ellos, desterrado de los dioses y errabundo, yo que puse mi confianza en la furiosa discordia.” (fr. 471).

⁷⁴ EMPÉDOCLES, fr. 469.

⁷⁵ PLATÓN, *Leyes*, VI, 782c. Cf. con PORFIRIO, *Vida de Pitágoras*, 7: “... [Pitágoras] seguía una línea de conducta tan pura, de aversión a los sacrificios y a los que los practicaban, que no sólo se abstenía de los seres animados, sino también que jamás se relacionaba con carniceros ni con cazadores.”

cuando ellas comían su carne, eran Dioniso mismo. Posiblemente esta naturaleza de la epifanía de Baco fue la que los órficos reformaron. De ser así, se consideraría innecesaria e impía la violencia para comulgar con la divinidad. De aceptar esto, nos deberíamos preguntar dónde entraban los órficos en contacto con el dios.

Aunque no conocemos el rito de la iniciación órfica, tenemos pistas que nos podrían revelar que se llevaba a cabo una ceremonia en algún aspecto análoga a la menádica. No es seguro si sólo representaban un sacrificio o si efectivamente de modo excepcional devoraban carne cruda.⁷⁶ Pero si nos atenemos al mito de Zagreo, ese sacrificio iniciático no sería más que un reconocimiento de la divinidad en uno mismo. Fuera de ese primer reencuentro con la divinidad, muy probablemente la creencia en la divinidad en el interior del hombre, condujo al iniciado a vivir un culto relativo a sí mismo, al cuidado de sí y a mantener puro lo que en él debía ser tenido como lo superior. La ascesis fue el lugar de lo divino, y no sólo el sacrificio. Desde esta perspectiva no nos sorprende el intelectualismo de Platón; la filosofía es una mortificación del cuerpo por ser una rememoración de lo superior que conecta al hombre con lo imperecedero.

En efecto, Orfeo genera un Dioniso de la medida y la ascesis. Sin embargo, estas características no están superpuestas en sobre el rostro de la demencia y el pesimismo, sino que están cimentadas en el Dioniso antiguo, el del mito terrible de Zagreo y en el de la isla de los Bienaventurados. ¿Cuál es el dios que habla en la tragedia? ¿Hay sólo una voz dionisiaca y también una sola es la que se resguarda en la tragedia? No le concedemos esto a Nietzsche. Por si fuese poco que los mitos griegos retan siempre al intérprete con sus distintas versiones, la divinidad de los dioses no se restringe a la tradición oral y escrita. Aquí hemos querido mostrar con las imágenes que hemos presentado de Dioniso, que el dios está en su hacerse presente, en el rito, en el éxtasis e incluso en los hombres y los animales. La sabiduría dionisiaca no es la sabiduría trágica.

⁷⁶ Cf. cómo en el fr. 3 de *Cretenses* de Eurípides el iniciado dice haber vivido como Zagreo noctívago y participado en banquetes de carne y cruda antes de purificarse, vestir túnicas blancas, y rehuir a comer “manjares que en un tiempo tuvieron vida”. Frete a estas posible prueba, puede recordarse que Empédocles (fr. 466) describe una Época Dorada en la que la prohibición de derramar sangre llevaba a los adoradores a representar la escena del sacrificio con imágenes.

Intermedio

Hasta este punto hemos mostrado negativamente que la tragedia se deba a su contenido mítico. En ella no tenemos ni la escenificación del pesimismo griego, ni tampoco la verdad dionisiaca. Ante todo, desarrollando los mitos dionisiacos, lo que hemos hecho es denunciar el carácter falaz que identifica tragedia con nihilismo y falta de esperanza. Con ello hemos cortado el paso a la vertiente de la filosofía trágica “romántica”, es decir, aquella que identifica la tradición mítica de la tragedia con su verdad. El pensamiento trágico ha pretendido rescatar la sinrazón griega frente a los ideales racionales de ilustración, progreso y humanidad. Sin embargo, advertimos ya que el mito griego es mucho más complejo de lo que lo han querido ver quienes lo usan como arma contra la Modernidad.

Cabe añadir, antes de continuar con nuestro examen de *Poética* y del drama sin mito, un par de consideraciones más acerca de la tragedia. Puesto que la filosofía trágica romántica se esmera en encontrar “el mito” tras la escena, genera en espejo una sólo tragedia. Es decir, y para continuar con Nietzsche, al buscar el instinto dionisiaco en el drama, restringe la interpretación de la tragedia. Incluso, despreciará a Eurípides, por no ajustarse a ese contenido único. Asimismo, junto con la reducción del sentido, se encuentra una omisión de la forma. ¿Acaso todas las formas escénicas buscan ajustarse al despedazamiento y muerte de Dioniso? ¿No habría que reconocer que las tragedias se distinguen más unas de otras que lo que uno encuentra en *El nacimiento...*?

1. Justicia y tragedia

En algún punto la transmisión de la tradición arcaica permitió un desdoblamiento; por un lado el mito se volvió tragedia, y la ley ritual devino espacio secular. Sin apuntar con

certeza a una clara vinculación de estos procesos, se puede suponer una mutua determinación. Recordemos el papel central que la tragedia tuvo en la conformación de la *polis*, la importancia del teatro de Dionisio y las tareas militares que le fueron asignadas a Sófocles como recompensa por *Antígona*. Asimismo, el léxico ocupado en los dramas estaba impregnado de vocabulario legal y de conflictos morales y políticos discutidos en el espacio público. Pareciera existir un paralelismo entre el triunfo de la escena dramática y la ilustración particular de la Grecia clásica.

Debe agregarse que la literatura acerca de la relación entre tragedia y justicia difiere en los puntos de encuentro, y genera así un mapa cuyos extremos son difíciles de conectar. A nuestro parecer, podrían englobarse en tres grandes rubros los elementos que deberían ser tomados en cuenta en el examen de estos vínculos: aquello que refiera al rol del teatro griego en la sociedad, las referencias o ausencias en las tramas a las leyes de la *polis* y, por último, la interpretación de estas referencias a la luz de la concomitancia del desarrollo de una *polis* fundada en la isonomía y los desarrollos filosóficos expuestos en terminología legal.

Respecto al primer rubro, deberían mapearse la recepción del teatro griego como una intervención en la *polis*; tienen que ser rastreadas las modificaciones en las que pudo estar implicada la historia del teatro griego en el desarrollo de las fiestas dionisiacas en las que se representaron las tragedias; habría que preguntar cómo convivía el teatro con los rituales dionisiacos y otras prácticas sociales. ¿Colabora el teatro en la discusión de temas políticos?, ¿mantiene el teatro algún vestigio de religiosidad?, ¿cómo fomentó la misma estructura de presentación y los concursos los vínculos entre los miembros de la *polis*? Estas, y otras preguntas cercanas, distan mucho de ser objeto de nuestra investigación. Sin embargo, al final de este apartado arriesgaremos un diagnóstico acerca del carácter estético y no ritual ganado por la tragedia y algunas implicaciones que eso tiene para nuestra investigación.

El segundo y tercer rubros interesan más al presente trabajo, y esto no porque por sí mismos sean el objeto de investigación, sino porque registran aquello que la filosofía trágica pretende apropiarse. Por ejemplo, las referencias a la justicia, a la acción y al acto criminal han permitido el desarrollo tanto de la tesis de la inocencia trágica como aquella

de la *hybris*; ambas lecturas han influenciado las interpretaciones de la condición humana como una tragedia.

Otro caso lo tenemos en el trabajo conjunto de J. P. Vernant y de Vidal Naquet, quienes han defendido que la combinación del vocabulario legal y religioso-mitológico en la tragedia muestra que el teatro griego fungió como un espacio de ensayo y reflexión en torno a la fuerte secularización que vivía la política y el concepto de justicia ateniense. Por ejemplo, en *Antígona*, tanto Creonte como Antígona afirman defender la ley, sin embargo, el sentido de ley y la legitimidad de esta ley es distinto, e incluso llama a la oposición entre ambas legalidades. La tragedia de Sófocles cuestiona al auditorio sobre las raíces de la legalidad de la ciudad. Entre más encendida sea la disputa en el seno de la familia gobernante tebana, se profundiza en el espectador el anhelo de una salida prudencial al conflicto.

Asimismo, debe recordarse que la ilustración, la secularización de la *polis* y la filosofía presocrática comparten –a decir de Vernant– “concomitancias” y “homologías”.¹ Por un lado tenemos las transformaciones políticas que hicieron transitar desde un sistema jerárquico, más o menos centralizado en el monarca micénico, hacia una organización que pretendió situar el poder entre los “semejante o “iguales”; y por el otro tenemos el nacimiento de un logos filosófico que ocupa términos como *diké* (justicia) y *arkhé* (origen de una serie temporal y primado en la jerarquía social) para postular una legalidad (*nomos*) igual para todo ente (*isonomía*). La sentencia de Anaximandro es paradigmática en ello. No se hace distinción entre los dioses, los hombres y las bestias; todos pagan mutua retribución por su *adikía*. Con ello se opone la filosofía no sólo a una organización jerárquica de la *polis* como una representación adecuada del cosmos, sino también al discurso teogónico que acepta la sucesión de reinos divinos y leyes, incapaz por ello pueda afirmar una ley a la que se supedita el devenir de los poderes. El conflicto entre Cronos y Zeus, así como el que se da entre los colonizadores y lo colonizados, y también aquél que ocurre entre las leyes antiguas y las nuevas (*Antígona*), todos ellos están regidos por un mismo *logos*, el cuál, como dice Heráclito, ignora la mayoría.²

¹ Cf. J. P. VERNANT, *Los orígenes del pensamiento griego*, pp. 126-130.

² Según Vernant “[para Anaximandro]. . . la gran ley que regula el universo debía estar presente desde el origen, en el seno del elemento primordial del cual el mundo poco a poco ha salido por diferenciación. Así se encontraba abolida la oposición establecida por el mito entre lo que es primero desde el punto de vista

No es fácil establecer los puentes entre estas tradiciones nacientes, y mucho menos reconstruir un debate entre el pensamiento jurídico de la *polis*, el filosófico-isonómico y el mitológico-jerárquico. Ante todo, tendríamos que mantenernos alerta, y no dejarnos seducir por las abundantes semejanzas. ¿Hasta qué punto podemos leer a los primeros filósofos como pensadores del mito y, sobre todo, del panorama discursivo que permitió la tragedia griega? ¿Se oponen la muta retribución por la injusticia (Anaximandro) y el *logos* del *pólemos* (Heráclito) a la tragedia y su guerra de leyes contrapuestas?, ¿O es quizá esta sabiduría presocrática la que funda, o por lo menos apuntala, el espacio trágico (Nietzsche-Colli)?

Aunado a ello debe contemplarse la investigación de René Girard, quien ocupa la tragedia para comprender la justicia ritual y el sacrificio. En *La violencia y lo sagrado*, propone una economía de la violencia para interpretar la justicia sacrificial: el orden de una comunidad ritual está asegurado por un desplazamiento que dirige la violencia desde el criminal efectivo hacia la víctima sacrificial. La desviación de la venganza impide que la sociedad antigua –carente de un sistema jurídico sólido– se desplome ante un posible “proceso infinito e interminable de venganza” provocado por un crimen impune. Eso no impide que el sacrificio “salga mal”. No siempre es posible desviar la violencia del todo y concentrarla en la inmolación. Girard reconoce que el sacrificio tiene una doble cara; una santa o religiosa, y otra criminal o trágica.³ Mientras que la inmolación produce bienes en

temporal [...] y lo que es primero desde la perspectiva del *kratos*, entre el principio que está cronológicamente en el origen del mundo y el príncipe que preside en su ordenamiento actual.” J. P. VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, p. 205.

Este cambio es clave para entender lo que Teresa Oñate comprende como el nacimiento de la filosofía griega que, según la filósofa española, Platón y su orfismo traicionaron. Oñate señala: “Y era lo más grave, vuelvo a decir: que la *phýsis* descubierta por los presocráticos como *kosmos-orden* de legislación inmanente e inteligible dejaba sin más de serlo: de ser naturaleza-viva o de ser por sí misma como espontaneidad autolegisladora, para pasar a ser artefacto, una cosa muerta, un constructo, producto y mera copia-resultado del mundo racional-conceptual hipostasiado del verdadero ser: el de las Ideas-Paradigma, que le confería, por mediación del viejo dios patriarcal disfrazado ahora de ingeniero que había aprendido matemáticas, la belleza, el orden y la inteligibilidad venidas desde fuera, trascendentes, que la naturaleza, entonces, por sí misma, se sentaba que no tenía ni podía tener [...] Que tal nihilismo que vaciaba de consistencia y soberanía la vida eterna de la *phýsis* se vehiculara a través del *logos* de un relato o narración diacrónico era coherente con la esencia mitológica del mito: crear el tiempo, colocando al sujeto de poder-saber antes del tiempo.” T. OÑATE Y ZUBÍA, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*, p. 69.

³ R. GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, p. 9. El estudio Girard propone una economía de la violencia para interpretar la justicia sacrificial: el orden de una comunidad ritual está asegurado por el desplazamiento entre el criminal y la víctima sacrificial. La desviación de la venganza impide que en una sociedad carente de un sistema jurídico sólido se desplome ante un posible “proceso infinito e interminable de venganza” ante un crimen impune.

el primero de los sacrificios, en el segundo caso, el sacrificador atrae los peores males para sí y para su estirpe. Este modo del sacrificio es ejemplificado tanto con los casos en los que efectivamente encontramos sacrificios en la tragedia (v. gr. el lugar de Ifigenia en la *Orestíada*), como mediante la interpretación de los actos de venganza y de los crímenes (*Medea* y *Ajax*). De tal suerte que, para Girard, la violencia trágica en general es un producto de la justicia ritual, y no sólo de la mitología.⁴

Aquí hemos desatado una importante cantidad de preguntas, las cuales pueden condensarse según los intereses del presente trabajo en tres: ¿Responde la tragedia a una lógica ritual? ¿Tematiza la tragedia la legalidad isonómica? ¿Puede entenderse a la tragedia como parte del debate presocrático en torno al *nomos* que rige lo ente? En estas interrogantes se juegan varios de los supuestos para postular una filosofía trágica. No obstante, y antes de sentirnos satisfechos con esta pequeña lista, debemos detenernos en algo que ha quedado abierto por la confrontación entre Vernant y Girard. Hasta este punto hemos hablado de la tragedia como si se tratase de un drama homogéneo, pero tácitamente nuestro mapeo de la literatura sobre el teatro griego nos ha dejado ver, por lo menos, una gran diferencia.

2. *La ironía y el conflicto*

Nótese que una tragedia nacida del sacrificio y la venganza se distingue del supuesto contenido pesimista del drama clásico (Castello)⁵; por un lado se supondría un carácter

⁴ Encontramos importantes coincidencias entre Girard y Zambrano, quien afirma que la violencia de Occidente es una sombra con la que se carga desde la fundación de la justicia ritual. Para la autora española aún no habríamos alcanzado ese momento de racionalización de la venganza –para decirlo con Girard–, o de superación de la historia sacrificial –en términos de Zambrano –. En el último capítulo revisaremos la tesis de Zambrano en torno a la historia sacrificial.

⁵ Recordemos que hasta ahora hemos entendido por pesimismo trágico la interpretación del drama ático que concluye que los personajes y sus acciones son irremediablemente lábiles frente al destino. También podríamos situar bajo esta caracterización a Shopenhauer, quien afirma que “[e]l placer que la tragedia nos proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime. Una escena sublime de la naturaleza que se desarrolla ante nosotros, muchas veces nos produce el efecto de anular la voluntad para mantenernos en disposición puramente contemplativa; pues, de igual modo, ante la catástrofe trágica nos desprendemos hasta de la misma voluntad de vivir. El campo de acción de la tragedia es el aspecto aterrador de la vida, ofreciéndonos el espectáculo de la miseria humana, el reinado del error y del azar, la pérdida del

trágico proveniente del dolor de la finitud y, por el otro lado, la tragedia vendría de la acción violenta. En todo caso, bien podría rastrase en la incertidumbre pesimista la creencia de la envidia de los dioses y su venganza (*Hipólito*), sólo así podríamos encontrar un punto de convergencia, pero no de identidad. Sirvámonos nuevamente de *Edipo rey* para señalar las diferencias.

La tesis del pesimismo trágico interpreta las acciones de Edipo como un ejemplo de la imposibilidad del héroe de librarse del destino.⁶ La tesis de la violencia sacrificial interpretaría el castigo que Edipo se infringe a sí mismo como un rasgo propio de una sociedad aún empapada de lógica sacrificial. Quienes así leen el drama de Edipo, reconocen en su personaje una representación de la figura ritual del *pharmakós*.⁷ El contexto de los acontecimientos del drama de Sófocles ha permitido esa identificación: La peste asedia la ciudad de Tebas, y Creonte es mandado por Edipo a consultar al Oráculo. Al regresar, es interrogado por Edipo, al o que él responde: “El soberano Febo nos ordenó, claramente, arrojar de la región una mancilla que existe en esta tierra y no mantenerla para que llegue a ser irremediable.”⁸ El sentido de estas palabras apunta al asesinato de Layo, el antiguo rey de Tebas. Sin embargo, la mancilla no se refiere inmediatamente al criminal; la peste es un castigo por la pasividad de los tebanos, quienes han dejado impune el regicidio.⁹ La lógica

justo, el triunfo de los malvados; contemplamos, pues, todo aquello que más repugna a nuestra voluntad en el sistema del mundo. Es te espectáculo nos conduce a apartar la voluntad de la vida, a no amar a ésta ni a deseársela.” SCHOPENHAUER, *El mudo como voluntad y representación*, vol. II., pp. 318-319.

⁶ Aquí rechazamos el carácter trágico de la ineficacia de las acciones de los mortales. El pesimismo no es tragedia; ante lo inevitable, cabe el dolor que, al poetizarse, se sublima como resignación. ¿Pero tiene el mismo marco de acción la Helena homérica y el Edipo de Sófocles? Coincidimos con Menke: La tragedia de Edipo no está en conocer que el culpable de la muerte de Layo es él mismo, sino en la ironía de haber cometido un gran error: Edipo actuó excelentemente cuando huyó de su hogar, cuando se defendió de los extraños y cuando venció a la Esfinge. Asimismo fue por su grandeza que contrajo nupcias con Yocasta y que decidió nombrarse juez del crimen de Layo. Sus actos esforzados y sin tacha impiden exculparlo de sus acciones.

Es importante criticar el supuesto destino de Edipo como sustrato de la tragedia. En principio, el concepto de “destino inamovible”, semejante al que las estrellas dictan sobre los hombres, era desconocido en la Grecia clásica. Sobre este tema véase especialmente la interpretación de *Ranas* 1182-1197 en C. MENKE, “Fui yo: la forma del destino” en *La actualidad de la tragedia*, pp. 16-ss. Y también la crítica de J. P. Vernant al determinismo en la tragedia en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, pp. 43-s.

⁷ Cf. J. P. VERNANT, “Lo puro y lo impuro” en *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, p. 118.

⁸ *Edipo rey*, 95-98.

⁹ Aquí seguimos la interpretación de Christoph Menke, quien se distingue de la lectura tradicional que identifica la mancilla con el asesino. Esa lectura explicaría las pesquisas de Edipo como un medio para identificar el origen de la impureza. Menke, por su parte, señalará que, las lógicas de purificación no requieren de tal identificación, sino del sacrificio de un chivo expiatorio. Las investigaciones de Edipo son ellas mismas el camino para purgar los males de la peste, pues, como se dijo, el problema es que no se ha investigado la muerte del rey. Con ello Menke pretende hacer justicia al proceso legal de *Edipo rey como* a la

ritual dicta que ante una mancha que se ha expandido sobre toda la ciudad, tienen que efectuarse sacrificios purificatorios. En casos como este no bastaba inmolar una bestia, en cambio se acostumbraba la lapidación y expulsión de un chivo expiatorio o *pharmakós*; no se trataba de un hombre que efectivamente hubiese comenzado la contaminación de la ciudad, sino de alguien particularmente despreciado por la comunidad. El *pharmakós* sustituía al criminal u origen de la mancha. Por esa razón, la condena de Edipo y su expulsión de Tebas, para expulsar con él la peste, mantiene un paralelismo con la práctica ritual.

Sin embargo, Edipo no se instituye como inmolador. Al contrario, y para decirlo con los términos de Girard, evita todo desplazamiento posible; se asegura de que Creonte no le mienta sobre el oráculo, investiga sobre las condiciones de la muerte de Layo, interroga Yocasta y Tiresias. Finalmente descubre que fue él, y no otro, quien hizo todo – desde su huida hasta la autocondena–, y que sus grandes acciones son realmente actos nefandos. La tragedia no se encuentra, por tanto, en el mito, y tampoco en el destino. *Edipo rey* es trágica por la ironía. Como señala Peter Szondi: “la destrucción no es trágica, pero sí lo es que la salvación se convierta en destrucción, la tragedia no se hace efectiva en la decadencia del héroe sino en que el hombre se hunde en el camino que ha tomado para evitar esta decadencia.”¹⁰

Con ello no estamos diciendo que la tragedia provenga de la ironía incita en el mito, pero tampoco afirmamos simplemente que la tragedia abreve de la ironía de la vida, y que entonces sea la vida misma una tragedia. Al descubrir que lo trágico en Edipo se encuentra en el desarrollo irónico de los acontecimientos, estamos señalando que la tragedia se encuentra en la precisa composición de la trama, es decir, en el poema de Sófocles. Que estas supuestas fuentes de la tragedia precedan al drama clásico, no significa que deban ser pensadas como antecedentes históricos explicativos. La condena de Edipo no requiere un trasfondo pesimista para ser trágica, ni tampoco una lógica ritual para alcanzar dicho carácter. En todo caso, sirven como elementos contextuales que eventualmente podrían ser aparecer en el poema dramático para asegurar el efecto deseado.

ironía del juez que se inculpa a sí mismo. Véase C. MENKE, “Judicializar el oráculo” en *La actualidad de la tragedia*, pp. 32-ss.

¹⁰ Apud. *ibíd.*, p. 28.

La ironía se acentúa o se pierde según la composición poética. Se han conservado otras versiones del mito de Edipo en las que la destrucción del rey no es completa. Por ejemplo, en la *Odisea*, entre los espectros vistos por Ulises en el Hades se encuentra la madre de Edipo:

Y vi a la madre de Edipo, a la hermosa Epicasta, quien, en su ignorancia, cometió una acción terrible, al casarse con su hijo. Éste la desposó tras haber dado muerte a su padre. Pronto los dioses revelaron el secreto a los hombres. Edipo, por su parte, entre terribles pesares siguió reinando en la muy amada Tebas según los crueles designios de los dioses, pero ella marchó al reino del Hades, el severo guardián de las puertas, colgándose de un apretado lazo de horca en su alto dormitorio, vencida por la angustia. Y a él le dejó muchas penas futuras, las que llevan adelante las Erinias de una madre.¹¹

En el fragmento citado se reconoce una diferencia fundamental con la tragedia de Sófocles. Si pasamos por alto que en el texto homérico la madre de Edipo tiene otro nombre que el otorgado por Sófocles, lo primero que llama la atención es la adjudicación de la responsabilidad de la revelación de la identidad de Edipo. Hemos dejado en claro que en la tragedia son las averiguaciones del juicio las que permiten el reconocimiento de Edipo; no hay un dios que quite la venda de los ojos. Por el contrario, en el fragmento se acentúa el papel de los dioses en el curso de las acciones. Mientras que en la obra dramática, Edipo se ciega con los prendedores de Yocasta y se condena a sí mismo al exilio, aquí son los dioses los que urden el momento de la anagnórisis, sentencian a Edipo a que continúe su reinado sobre Tebas y coadyuvan a su sufrimiento en la forma de las Erinias.

Es posible que los versos homéricos no pretendiesen reportar de modo preciso una variante del mito de Edipo en el que abiertamente un dios interviniese en el curso de las acciones. Podría tratarse de un efecto de los usos propios de la épica, pues la participación divina en las acciones terribles no es excepcional, sino la regla en este tipo de composiciones poéticas. Sin embargo, incluso aunque se tratase de una fórmula pesimista más en el universo homérico, el efecto es el mismo: la ironía compuesta por Sófocles se diluye.¹²

¹¹ *Odisea*, XI, 271-280.

¹² Menke nos señala que esto también ocurre en *Fenicias* (64-5) de Eurípides. Ahí Edipo tampoco es exiliado, sino que permanece encerrado para que los ciudadanos de Tebas olviden los sucesos. Asimismo, vale la pena recordar cómo es que Diógenes se mofaba de las “acciones terribles” de Edipo y Yocasta; después de todo, cree el cínico, que los gallos no se escandalizan por el incesto, así como tampoco lo hacen los distinguidos persas. Véase C. MENKE, *op. cit.*, p. 26.

La ironía concentraría el carácter trágico de la tragedia. Con ello diríamos que la tragedia está en el esfuerzo del personaje por la salvación que culmina con la destrucción del mismo personaje precisamente a causa de esa acción esforzada. Sine embargo, si bien la ironía de *Edipo rey* es un modelo que puede hacerse extensivo a otras tragedias, nos parece que no puede identificarse con lo trágico del drama griego.

No hay que ir muy lejos para señalar otro tipo de tragedia. Junto con *Edipo rey* el otro poema dramático representativo de la tragedia es la *Antígona* de Sófocles. A diferencia de su padre, Antígona actúa a sabiendas que sus actos la condenarán. Lo que sí hay, en cambio, es una contradicción que no puede ser resuelta más que en el conflicto; la postura que defiende Antígona disputa su legitimidad dentro del mismo espacio que Creonte cree dominar. Después de la guerra civil, Creonte decreta que el cadáver de Polinices, líder de la oposición, quede insepulto. Antígona se ve en la encrucijada de obedecer a Creonte o desafiarlo y enterrar a su hermano. Por un lado, Creonte, como nuevo rey de Tebas, instaaura leyes extraordinarias para asegurar la fidelidad con la *polis*. Por el otro lado, Antígona explica sus acciones con las leyes no escritas que rigen los deberes con los muertos. Así, se enfrentan las nuevas leyes –iguales para todo miembro de la *polis*– con las viejas leyes rituales.

Antes nos referimos a la tesis de Girard y descartamos su rendimiento para explicar la condena de Edipo. Sin embargo, nos parece que su interpretación contiene una gran intuición: hay una tragedia del conflicto y la sangre. Su estudio sobre el sacrificio y la venganza entiende el ciclo de crímenes de la *Orestíada* como una crisis en la ley sacrificial, pues la inmolación de Ifigenia en lugar de traer paz a la comunidad (como procura la sustitución de la víctima en el sacrificio), enciende la ira de Clitemnestra, y con ella comienza una guerra intestina en la casa de los argivos. El crimen y la venganza conceden poder a unos para luego arrebatárselos. Así como Zeus emasculó a su padre para reinar en el Olimpo, Clitemnestra y Egisto tuvieron que dar muerte a Agamenón para regir sobre Argos. La violencia trágica adviene cuando la ley sacrificial muestra sus límites. El final de la trilogía de Esquilo no tendría por ello desperdicio alguno: el ciclo de violencia termina con la instauración de un nuevo orden pacificador.

Pólemos es el padre de todas las cosas, él separa a quiénes serán reyes de los que resultarán esclavos. Nadie puede superar la medida; aquello que lo intenta, se extingue

antes de superar su lugar. La *hybris* es condenada, y todo tiende a conservar el orden. Anaximandro y Heráclito bajo una mirada retrospectiva anuncian la tragedia compuesta según *pólemos*.

Ya hemos señalado que los cambios en el pensamiento legal propician un juego de homologías en la filosofía, sin embargo, las posibilidades para reconocer en estos dos filósofos el germen de la tragedia son igual de lábiles que aquellas que son usadas para retrotraer el drama griego al pesimismo arcaico. Antes señalamos la rapidez con la que se identifica la ironía con la impotencia, y ahora parecería que también asemejamos apresuradamente el discurso filosófico-legaliforme con el texto dramático por estar compuesto con el material que ofrecen las contradicciones en la ley griega. ¿Es posible superar la homología? La dificultad se acrecienta por varios flancos. El mismo Simplicio –a quien debemos los fragmentos de Anaximandro conservados– juzgó los términos de Anaximandro como “poéticos”. ¿De qué pudo ser metáfora la justicia en el fragmento? ¿De qué habló Anaximandro? Si creyésemos en la tradición fundamentada en Aristóteles,¹³ diremos que la sentencia pretende ser una tesis ontológica –sobre los entes–. El lenguaje legal isomórfico sería usado para contraponer una ontología universalista en abierta confrontación con los discursos teogónicos plagados de estructuras jerárquicas de poder y órdenes parciales y localizados.

De ser así, y que el lenguaje legal pretendiese fundar un discurso ontológico, ¿acaso no tendría razón Simplicio? Decir que el lenguaje legal de Anaximandro sólo se justifica por el debate histórico con el *logos* mítico, sugiere que en cuanto antes debe superarse dicho léxico, pues de lo contrario se entorpecen las pretensiones de validez universal del discurso filosófico. Mientras arrastre los términos jurídicos, la sentencia de Anaximandro puede ser criticada como antropocéntrica, pues extrapola la estructura política al cosmos.

Pero si perdemos los términos jurídicos, también se nos escapa el vínculo que pudiese tener la filosofía de Anaximandro con la tragedia. Perdido el parentesco con el léxico usado en la tragedia, nos quedaría sólo entender la tragedia también como una alegoría; el drama trágico poseería un doble sentido en el que se capturaría un saber igual de universal que la ontología de Anaximandro. Lo cual no solamente es poco plausible, sino que también transforma al discurso trágico en apariencia; en busca de la verdad de la

¹³ *Física*, II 1, 192b7-18.

tragedia, se perdería la tragedia misma. Este segundo sentido aunque mantuviese una relación con el texto trágico y su escenificación, haría de esos últimos un nivel superable y, por ello, no central en el supuesto sentido “verdadero” de la tragedia.¹⁴ No podemos suscribir esta vía si no queremos caer en contradicciones al momento de explicar qué es lo trágico en la filosofía trágica.

Existe una alternativa más factible, a saber, que las intuiciones ontológicas de Anaximandro fuesen exploradas dentro del campo humano y político por las tragedias y los dramaturgos. En otras palabras, entenderíamos la tragedia no sólo como una de las homologías generadas por el nuevo discurso legal, sino como una exploración y desarrollo poético que pondría en juego los planos ontológicos, legales y existenciales. La tragedia contendría una isla en sí, producida por las consonancias del léxico filosófico. La filosofía trágica, podemos conjeturar, pretendería identificar esta isla con toda la tragedia para hacer de ella una península de la filosofía presocrática.

La simpatía que provoca esta vía no debe confundirnos. En efecto, consideramos que la tragedia pone en obra un momento de entrecruce de distintos planos, sin embargo, eso es propio de la poesía y no una peculiaridad de la tragedia griega. Ya hemos señalado la trabazón entre la existencia humana y la divinidad en el poema épico, pero también podríamos citar, como ejemplo, los múltiples planos con los que juega la novela (*v. gr.* interioridad, contexto histórico, política, teoría literaria). Pero si esto es así, la yuxtaposición de planos no es el final del análisis, sino la determinación de la vía que a continuación debemos tomar. Nuestra pregunta ahora tiene que ser cómo es que la tragedia compone la yuxtaposición de los planos de modo que pongan en obra una tragedia. Con ello nos vemos obligados de nuevo a dirigir la mirada sobre la poética de la tragedia. Del mismo que la ironía dependía de la composición poética, podemos decir ahora que el

¹⁴ Hacemos aquí referencia a las distintas escuelas hermenéuticas. Como veremos más adelante, la presente tesis requiere una confrontación contante con las teorías de la interpretación de textos literarios; siempre está en juego una teoría de la interpretación cuando nos hacemos cuestión de las posibilidades de actualizar la tragedia o de examen de la legitimidad de la interpretación de la tragedia por parte de la filosofía trágica. Aquí hemos rechazado la identificación de la interpretación con el desciframiento de los textos, tesis en la que coincide tanto el estructuralismo (Barthes-Sontag), la hermenéutica de la sospecha (Nietzsche-Foucault) y la hermenéutica gadameriana. Somos, en cambio, simpatizantes de una interpretación no alegórica y que anta todo de voz al texto. Particularmente nos apoyaremos en el análisis de la recepción de la tragedia en la filosofía en los conceptos gadamerianos de “diferencia estética”, “actualidad”, “representación” e “historia efectual”. Ver bibliografía al respecto.

entrecruce conflictivo de distintos planos (v. gr. ontológico, existencial y jurídico) requiere de los artilugios poéticos.

Recapitulemos el horizonte que hemos ganado hasta el momento. En principio se pretendió rastrear en la tradición mitológica el carácter trágico del drama griego. Esta vía se mostró insuficiente al depender de una mala comprensión de la ironía de *Edipo rey*, la cual, por otro lado, se evidenció como un producto poético. Ahora, gracias a la delimitación de la tragedia por la ironía, pudimos destacar una tragedia “polémica”, la cual en lugar de remitirnos al pesimismo mitológico, sugirió un parentesco con los fragmentos de Anaximandro y Heráclito. Para asegurar que la semejanza no sólo sea exterior, consideramos que debe examinarse el modo en el que el conflicto trágico es producido por el arte dramático. Examinemos pues, la construcción dramática que permite la tragedia.

Aristóteles y la poesía sin dioses

Es preciso estructurar las tramas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si se presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.

Poética, 55a 23-27

Aunque el carácter trágico de la tragedia sólo lo podamos asegurar por el momento gracias a las estrategias de composición poética, no significa que afirmemos una ruptura completa con sus raíces teológicas (míticas o filosóficas). Sino que es preciso realizar un rodeo por la poética de la tragedia para después enfocar cuáles son los posibles puntos de encuentro realmente. Aquí sostenemos que la tragedia pertenece a la historia efectual de los mitos que, junto con la ilustración griega, permite la secularización de la poesía mitológica —en particular la dionisiaca—. Sin embargo, esta no será realmente una victoria para la filosofía trágica. Mostraremos que la fijación de una poética de la tragedia y el establecimiento de un corpus trágico son el germen de la diferencia estética en el drama ático, es decir, la escisión entre poesía y saber. Lo cual se convertirá en una exigencia previa para toda filosofía trágica, a saber, la crítica a la diferencia estética y la subsiguiente reparación de la escisión entre poesía (trágica) y saber. Sin embargo, dicha escisión no puede ser reparada del todo; según nuestra argumentación, la actualización llevada a cabo por la filosofía trágica se mueve en los supuestos ganados por la poética y el corpus trágico. Sobrepasar la poética y los poemas ejemplares implica perder el registro trágico ganado tanto a la poesía como a la

poesía mítica religiosa. Una filosofía trágica que careciese de ese margen o bien devendría filosofía poética (v. gr. ontología poética) o “tradicionalista” (romántica o religiosa).

1. *La poética después de los dioses*

Para plantear el argumento del presente apartado nos apoyaremos en *Poética* de Aristóteles. A diferencia de la confrontación platónica con la poesía, el trabajo del estagirita logra deslindarse del contenido mitológico del poema dramático; Aristóteles encontró un enfoque que neutraliza los miedos de Platón en *República*. La clave está, como lo veremos, en descubrir en el *logos* poético una modalidad del discurso que no se juega en los términos de la verdad y la falsedad, sino que posee sus propias reglas.

Con ello Aristóteles logra tomar distancia de la tradición resultante del nacimiento de la filosofía. Como hemos mencionado ya, el nacimiento de la filosofía en Grecia implica una confrontación reiterada contra el *logos* mitológico y ritual. Heráclito llamó a Homero mentiroso, y Teofrasto se burló del antropocentrismo de la religión olímpica. Por su parte, Platón además de desacreditar los dichos de los poetas, prepara una crítica completa contra las posibilidades de verdad de la poesía al definirla como una técnica mimética.

En *República* –particularmente en los capítulos III y X– Platón asimila el conflicto con la poesía en los términos de su teoría de las Ideas.¹ El esquema metafísico platónico se presenta ahí de un modo más complejo que aquella primera formulación en la que a todo ente sensible correspondía una Idea universal y eterna. Las Ideas en *República* se han diferenciado (números y paradigmas)² y ordenado según la jerarquía dictada por la más

¹ Debe tenerse siempre presente que, a pesar de lo que puede ser deducido de *República*, y sucedáneamente de *Leyes*, también contamos con tanto con la tesis del poeta como productor inspirado por los dioses (*Ion* y *Fedro*), la cual choca con la comprensión de la poesía como una mimesis degradada respecto de un original (*Rep.*, X). En los textos que conservamos de Platón, éste nunca pretende realizar una teoría que unifique la tesis de la inspiración con la de la mimesis.

Aunado a lo anterior, han sido destacadas varias veces las estrategias poéticas a las que acude Platón para componer sus Diálogos, por ejemplo: la estructura dramática, el uso de alegorías y narraciones míticas. Sin embargo, debemos recordar que los Diálogos pertenecen a un corpus destinado a difundir las ideas filosóficas; no se identifican con la producción esotérica platónica, de la cual no conservamos texto alguno.

² A través de las alegorías del Sol, la línea y la caverna, en *República* se establece una diferenciación de la realidad y la verdad de los distintos modos de conocimiento. Así, las sombras y reflejos, así como el arte, les corresponde ser conocidas por conjeturas, sobre las cosas se puede opinar y los números permiten el

perfecta de todas: el Bien. El mundo queda determinado ontológicamente según la cercanía a esa Forma. La demostración de esta tesis ocurre en el diálogo desde el ejercicio hipotético de construcción de un Estado ideal que resulte verdaderamente justo; la coherencia de dicho Estado aportaría una prueba a la supremacía ontológica del Bien. Otro momento de dicha demostración, será la crítica a la poesía, en tanto era ella la que había cargado en la Grecia antigua y clásica con la responsabilidad de hacer comunidad y formar ciudadanos.

La poesía parece disfrutar en la profusión del camino contrario. Frente al esmero dialéctico del concepto filosófico, la poesía disfruta la gratuidad de la inspiración; en lugar de preferir la unidad y la eternidad, realiza cantos amorosos a los fantasmas de la apariencia. Aunado a la profusión en la finitud, la poesía exalta emociones turbulentas que no coinciden con un proyecto que anhela una sociedad mesurada en sus apetitos y temperada en sus emociones.

Si la poesía tiene esta naturaleza, es porque no se ha dedicado a conocer las Formas, sino que se ha empeñado en imitar los entes que han sido generados como una imitación de las Ideas eternas. “¿Qué sabe Homero –se pregunta Platón– de barcos y ejércitos?” “Nada.” Las mesas pintadas y las figuras humanas esculpidas no atinan a representar correctamente la mesa y la humanidad; realizan copias sin ciencia de todo aquello que perciben con los sentidos los cuales, sólo conocen las cosas de un modo derivado. Insisten los poetas en reiterar lo sensible, cuando la verdad está en lo inteligible de las cosas que imitan. La poesía, por tanto es perversa: al ser cómplice de la iteración del olvido de las Formas y el reino de lo inteligible, ensancha la distancia entre la ciudad de los mortales y su estado ideal. En suma, no hay lugar para la poesía en una *polis* perfecta y justa.

La literatura en torno la querrela entre la filosofía y la poesía en Platón ha subrayado sobre todo esa doble motivación metafísica y político-moral. Sin embargo, si nos apegamos a la lectura de María Zambrano,³ es posible reconocer otras tres distintas razones en el texto platónico para dicha expulsión además de las conocidas razones metafísicas y político-morales: teológica, en tanto critica que la poesía extrapole la finitud y la pluralidad a lo divino; humanista, porque busca remplazar las leyes rituales mitológicas alimentadas por la poesía con una justicia derivada de la razón; y finalmente órfica, porque la poesía griega

conocimiento discursivo que avanza por hipótesis (*diánoia*) y, finalmente, el principio último (Bien) sería el objeto inteligible en sentido estricto y supremo (*Rep.* IV).

³ Véase M. ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, pássim.

ignora el cuidado del alma y el ascetismo órfico.⁴ En resumen, los embates de Platón implican un mapeo detallado de los de los distintos momentos en los que el logos poético religioso impedía la concreción de los ideales filosóficos de simplicidad, bondad y verdad.⁵

En el contexto de la querrela entre filosofía y poesía, la crítica platónica resulta demasiado vehemente. Si bien aún seguía vigente la deuda con los poetas y sus teogonías, no debemos olvidar que para el siglo V a. C., la multitud de dioses comenzaban a sufrir una importante transformación dentro de la poesía. No todos los cantos a los dioses eran peanes, ditirambos o advocaciones; tampoco engrosaban anónimamente la tradición oral y escrita (*mithos*). A los personajes de los cuentos populares y las teogonías les ocurre volverse un tipo de poesía cada vez más secular, cada vez menos intrusivo en los terrenos políticos y ontológicos. Sin embargo, esto no implica la ruptura completa entre poesía y vida cotidiana.

Ya hemos mencionado que el teatro pertenece a este momento de ruptura. En la tragedia griega ocurre ese momento definitorio en el que los celebrantes de Dioniso dejan de marchar y gritar el “¡Evohé!” y toman asiento para comportarse como espectadores. Como hemos dicho, esto también implica que el mito con su dominio sobre las leyes y rituales concede a los hombres un espacio para legislar sin los dioses. Los atenienses ganaron por la oratoria y la sofística nuevas herramientas para defenderse entre ellos mismos y postular una comprensión de justicia y castigo fundamentada en el testimonio, las pruebas y el saber.

Mientras que Platón parece no atender a este proceso de secularización de la poesía, Aristóteles nos brinda en *Poética* varias claves importantes para entender el camino que las artes sufrirán al perder el lugar central en la conformación de la *polis*. La primera de estas claves que queremos destacar es precisamente el silencio de Aristóteles respecto del origen y contenido religioso de la tragedia.

Aunque la reflexión fragmentaria que encontramos en ese texto nos debería poner a la defensiva frente a cualquier especulación sobre aquello que creemos estuvo ausente desde el inicio, la explicitación del proyecto de *Poética* (47a) nos permite tener tranquilidad

⁴ En palabras de Zambrano: “Lo que Platón hace, en realidad, es teología y mística; teología en cuanto que piensa o intenta pensar con la razón, lo divino. Mística, en cuanto que nos ofrece el camino para convertirnos en ello”. *Ibíd.*, pp. 57-58.

⁵ “La palabra irracional de la poesía, no traza camino. Va, al parecer, perdida [...] No acepta la escisión que el ser significa dentro y sobre la inagotable y oscura riqueza de la posibilidad. Quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño.” *Ibíd.*, pp. 114 – 115.

sobre el punto que aquí señalaremos. Cuando Aristóteles especifica que hablará de “cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella”, tiene que notarse que de algún modo se supone una discreta distinción entre las funciones mitológicas y rituales de la poesía de aquellas que sólo pertenecen a la obra en tanto poesía. No es del todo descabellado interpretar en *Poética* una incipiente diferencia estética que nos permitiese rastrear la independización del arte de las funciones religiosas. Sin embargo, cabe recordar que en el texto aristotélico no existe una verdadera diferenciación entre la técnica poética y los otros conocimientos técnicos.⁶ En consecuencia, afirma Düring, el estudio de la obra bella tiene que ser entendido como la descripción de los elementos formales que debería cumplir una obra que pretenda ser perfecta en términos técnicos.⁷

Asimismo, cuando Aristóteles se pregunta por el origen de la poesía, ya no tiene que reiterar la argumentación platónica en contra de la verdad del arte mimético. Basta para el Estagirita situar la poesía dentro de un rango más restringido y limitar, desde ahí, sus pretensiones de verdad. El arte poético depende de nuestra *physis*; es un producto derivado de nuestra tendencia natural a la imitación, al ritmo y a la armonía. La imitación nos es connatural y permite el conocimiento a temprana edad. No tiene un origen mítico ni está engendrada directamente en el *logos* sobre el fundamento. En lugar de comprender la poesía al nivel del *logos* capaz de decir verdad y falsedad de los entes, como lo hizo Platón, Aristóteles restringe la poesía a un campo del quehacer humano. De la imitación y el conocimiento técnico al conocimiento de los primeros principios hay un hiato insalvable que la poesía no puede remontar. Pero de ello nos ocuparemos después. En todo caso, sólo hay un elemento que podría vincular nuevamente la poesía con la filosofía, este no es, a decir de Aristóteles, una disputa sobre lo verdadero, sino una posibilidad de hablar con verosimilitud.

Esta tesis puede ser defendida desde dos citas de *Poética*. La primera de ellas se encuentra casi al final del texto aristotélico y contiene quizá la única referencia explícita en

⁶ Según García Bacca “[l]a inseparabilidad, pues, entre *valores morales* —en toda la amplitud de la palabra, que comprenda valores sociales, económicos, políticos, virtudes [...]— y *valores estéticos* hace que no pueda distinguir el heleno clásico entre técnica y arte, asignando a la técnica la función de ordenar cosas y actos por valores de cualquier orden menos estético, y al arte el de ordenarlos por valores estéticos.” Debe señalarse además que para “la mentalidad clásica griega, la técnica ocupa un lugar medio dentro de una escala de tipos de *conocimiento*, que va desde el conocimiento sensible, por el meramente empírico, pasa por el *técnico*, asciende al científico y culmina en el conocimiento por sabiduría.” J. D. GARCÍA BACCA, “Introducción filosófica a *Poética*”, p. XVII.

⁷ Ver I. DÜRING, *Aristóteles*, pp. 263 y 266.

Poética a la problemática suscitada por Platón. La segunda de las citas es paradójicamente aquella en la que se afirma que poesía es más filosófica que la historia. Por el momento sólo nos ocuparemos de la primera de ellas, y dejaremos la segunda para cuando haya sido explicado aquí el tema de la mimesis en Aristóteles.

El primero de los fragmentos versa sobre los “errores” de la poesía y, a diferencia de *República*, se muestra tolerante con ellos, pues el texto poético no está al servicio de fines epistémicos, sino estéticos:

... no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética. En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella. Por consiguiente en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones.

En primer lugar, las que se refieren al arte mismo. Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte [...], si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte. (60b 15-25)

Los dioses antropomórficos de Homero y los crímenes de las tragedias están en una esfera distinta a la de la *polis*. Eso no lo pudo sostener un Platón que disputaba con la poesía la verdad sobre lo divino y la educación. Aristóteles agrega que los errores de la poesía sólo competen a ese espacio poético; si el poeta elige un objeto horrendo o una historia aburrida, la elección sólo será en detrimento de su arte. Por otro lado, aunque el poeta se equivoque sobre la materia de la que habla, es decir, si es ignorante y mentiroso, las consecuencias de su error no serán medidas con la verdad. El arte ya no se coteja con lo que realmente *son* las cosas para calificarlo de bueno o malo. Por la misma razón, no hay una degradación ontológica en los productos de la poesía, y esto a pesar de que Aristóteles conserva el término “mimesis” para pensar las artes. En efecto, y como veremos adelante, en *Poética* el arte sigue siendo mimesis, pero la gran diferencia es que no se pretende alcanzar la representación de la verdad, sino un efecto. Como dice la cita anterior, si se ha introducido un error en el poema “está bien si alcanza el fin propio del arte.” Aquí defenderemos que la naturaleza de este fin conlleva el germen de la diferencia estética. La cual, como ya se ha dicho, terminará por restringir los alcances filosóficos de la tragedia.

Junto con la tesis sobre la raíz humanista⁸ de la poesía –en tanto la localiza en la naturaleza mimética del ser humano–, Aristóteles realiza un esquema que retrotrae las producciones poéticas a los caracteres (*ethe*) de los poetas: “Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con las sátiras, aquellos con himnos y encomios.” (48 b, 24-27). Esta taxonomía es complementada con un rastreo de la aparición de la tragedia y la comedia como derivaciones de la antigua separación entre poesía heroica y iámbica. El trabajo de Homero es el que permite establecer esta vinculación. Nos dice Aristóteles que el poeta integró posiblemente por primera vez “imitaciones dramáticas” tanto en la *Ilíada* y la *Odisea* como en su obra iámbica *Margites*. Las epopeyas guardan en sus representaciones dramáticas la misma relación con las tragedias, que *Margites* tiene con la comedia: “Venidas, pues, a la luz tragedia y comedia, y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos, en vez de poetas iámicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad” (49 a 1-6). Finalmente hace una precisión más:

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación –tanto ella [la tragedia] como la comedia; una, gracias a los que entonaban el dítirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades–, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se *detuvo*, una vez que alcanzó su propia naturaleza. (49 a 10-15).⁹

En esta cita puede notarse que la investigación de Aristóteles ha integrado la historia de la poesía en su metafísica y su ética. De esto no nos ocuparemos aquí, lo que sí nos parece relevante –y que ya otros han señalado– es la ausencia del nombre del dios a quien

⁸ Ocupamos aquí el adjetivo “humanista” en un gesto intempestivo que pretende vincular *Poética* con la explicación historicista de los mitos griegos probablemente sostenida por primera vez por Evémero (o Euhemerus). El evemerismo, como ha sido llamada esta lectura historicista de los dioses, indicaría que en algún tiempo remoto algunos hombres sobresalientes fueron divinizados por los poetas antiguos. Algunos fragmentos de su libro *La escritura sagrada* nos llegan gracias a Eusebio de Cesárea, quien a su vez cita para ello el texto perdido del sexto libro de la *Bibliotheca histórica* de Diódoro de Sicilia. En la obra de Eusebio se recogen algunas afirmaciones propias de las narraciones de Evémero sobre la vida del “verdadero” Urano y su descendencia.

Así, mientras que Aristóteles arrebató la forma platónica del espectro divino de la inspiración poética, Evémero culminaría la crítica a la poesía mitológica al retrotraer los contenidos mitológicos también al quehacer humano. Cf. EUSÈBE DE CÉSARÉE, *La préparation évangélique*, II, 2, 55 1-61 7.

⁹ El subrayado es nuestro.

estaban dirigidos los ditirambos y los cantos fálicos: Dionisio. No es falta de memoria lo que aquí ocurre. La ausencia del contexto religioso en el estudio de la tragedia parece deberse a que Aristóteles considera que la tragedia por fin se ha liberado de sus orígenes y, por ello puede ser investigada por sí misma. La fijación de un arte dramático está vinculada a su diferenciación respecto a las demás prácticas rituales.¹⁰

Es difícil asegurar si lo anterior debe afirmarse respecto del imaginario ateniense, o si sólo puede adjudicársele a Aristóteles. Sin embargo, las prácticas dramáticas del teatro griego después del fin de la gran tragedia (Eurípides) nos brindan seguridad acerca de la total secularización de la tragedia. Por ejemplo, ya para tiempos helenísticos las compañías de teatro habían perdido su especificidad, y representaban por igual tanto comedias como tragedias;¹¹ y en el siglo III a. C. los textos dramáticos eran estudiados meticulosamente y atesorados con nostalgia;¹² por fin la tragedia se había liberado de las fiestas dionisiacas y de su referencia a la fiesta pública. La representación, el acontecer del drama que es lo que lo vinculaba directamente con los rituales dionisiacos, se vuelve accesorio en comparación a la sabiduría y belleza del mensaje.

La disociación entre representación y tragedia provoca que ya para finales del medioevo la definición de tragedia olvide el verdadero sentido de “drama”, pues anulan la exigencia de escenificación propia del teatro. La referencia se la debemos a G. Steiner, quien recoge la definición de tragedia que Chaucer da en el prólogo al *Monk's tale*: “Tragedia significa cierta clase de relato, / según nos recuerdan los viejos libros, / de quien gozaba de gran prosperidad/ y cayó de sus alturas/ a la miseria, para terminar calamitosamente.”¹³ En estas líneas, como comenta Steiner, no se da a entender que se

¹⁰ La traducción de García Bacca prefiere decir que “conseguido el estado conveniente a su naturaleza, [la tragedia] se fijó.” Esa versión acentúa el congelamiento del drama griego, así como la absolución del mismo respecto del proceso anterior.

¹¹ Cf. *Rep.* 394b

¹² A. H. SOMMERSTEIN, *Greek Drama and Dramatist*, p. 3.

¹³ Ápod G. STEINER, *La muerte de la tragedia*, p. 15. Al margen, nótese la centralidad que el cambio de fortuna tiene en la definición. Aunque éste no pertenece explícitamente a la definición dada por Aristóteles, es estudiado detenidamente en el capítulo 13 de *Poética*, en el cual concluye según los requisitos establecidos por el sentido trágico del drama: “Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho [al que nos es semejante], o de uno mejor antes que peor.” (53a 12-17).

Steiner justifica la relevancia de la fortuna en la interpretación medieval de la tragedia tanto por la percepción que se tenía de los súbitos cambios de fortuna política y dinástica en esos tiempos, como porque la misma

trate de una forma teatral. Pero eso no es una excepción, sino una definición medieval típica de la tragedia. Steiner nos recuerda que incluso Dante no comprendía el sentido de tragedia y comedia como dos escenificaciones, sino como tramas opuestas que, en el primero de los casos, implicaba un descenso de la prosperidad hacia el infortunio y, que en el segundo –como muestra la *Divina comedia*–, se encuentra un ascenso desde las sombras a la luz.¹⁴

La reducción de la tragedia a poema no sólo tiene como consecuencia la pérdida de la interpretación escénica, en la que intervendrían la música, el ritmo de los diálogos y la actuación. Aunque eso ya es una pérdida importante al momento de querer aprehender qué fue la tragedia griega, no supera eso en gravedad el olvido de la fiesta pública que debió ser la tragedia griega. El texto original, gracias a la métrica, mantiene vestigios de la pérdida musicalidad del teatro. Asimismo, el teatro isabelino con Marlowe y Shakespeare recobrarán el carácter dramático del teatro. Pero lo que no es recuperable por el texto, y que ha sido omitido por el examen de la verdad en la tragedia, es el acto público. Aunque no pretendemos diseminar las fronteras de la tragedia para identificarla con las fiestas dionisiacas, queremos señalar que sólo muy artificialmente el drama griego y sus contenidos son escindidos del espacio social en el que tenía lugar. Lo mismo ocurre con las esculturas públicas griegas cuando se las confina al museo; se ejecuta un proceso de “artificación” (Duchamp) y descontextualización que reduce el sentido de la pieza a la recepción controlada por la estructura del museo. En este caso, el museo es la Literatura, y el producto artístico el canon trágico.

El arte nace de la fiesta pública y el ritual, y la tragedia no es la excepción sino el caso paradigmático. Por ello, si queremos pensar realmente a fondo la tragedia, no podemos más que considerar el impacto público del drama y la institución del teatro, así como las raíces sociales y religiosas del mismo. Si no lo hacemos, de nuevo caeremos en la paradoja constante de la recuperación de la verdad en el arte: la reparación de la escisión entre

caída de los que ocupaban los altos puestos “hacia explícito el drama universal de la caída del hombre.” G. STEINER, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 15.

verdad y poesía desde una imagen de la poesía como arte, es decir, como un discurso que de entrada ya se entiende como un objeto de disfrute y sin valor de verdad.¹⁵

Veamos ahora cómo es que no hay que esperar hasta el fin de la Antigüedad para encontrar el olvido de la representación escénica, pues la definición de tragedia en *Poética* supone esa diferencia literaria o textual reconocible en la preminencia a la trama sobre la escenificación.

2. Técnica y teoría de la poesía trágica

Para Aristóteles, la mimesis poética se especifica, respecto de las demás técnicas imitativas, según el medio por el que se imita, el objeto y los modos de la imitación. Ahora, en tanto poética, la imitación se llevará a cabo dentro o por medio del lenguaje y sus posibilidades (v. gr. ritmo y armonía). Es eso lo que la distingue respecto de las demás técnicas miméticas, y lo que tienen de común todos los tipos de poesía, y no, como supondría una opinión vulgar, el uso del verso. Debemos añadir que Aristóteles también concedería que la tragedia en particular se sirve de la mímica y del ritmo para llevar a cabo sus imitaciones.

Conjuntamente al medio de la mimesis, Aristóteles especifica el objeto de la imitación poética. Puesto que sus notas van encaminadas a hablar de la tragedia, la épica y, según la opinión tradicional, también de la comedia, únicamente hace mención de la imitación de acciones, de las ideas y de los caracteres éticos. Específicamente Aristóteles considera que el objeto propio de la tragedia es la “acción completa”, con un principio, un medio y un fin,¹⁶ y cuya imitación crea la trama o fábula (50a4).¹⁷ Cabe destacar que la

¹⁵ Para superar este conflicto Gadamer define la obra de arte desde tres determinaciones que inicialmente no pertenecen al reino de la estética. De tal suerte que la obra de arte quedará perfilada desde ámbitos cuyo sentido no ha sido medida por las estructuras estetizantes del reino de las bellas artes. Esas tres determinaciones son: el juego, la mimesis, la fiesta. Mientras que el juego permite pensar un espacio de ficción propio de la obra, la mimesis garantiza la religación de dicho espacio lúdico con el mundo histórico de la praxis. Finalmente, la fiesta explicita tanto el carácter actual de la representación como la génesis comunitaria religiosa del arte. Cf. H. G. GADAMER, “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico” en *Verdad y método*, pp. 143-181.

¹⁶ La unidad de la tragedia por la imitación de un acción completa es la única de las tres unidades dramáticas (acción, tiempo y lugar) propuestas en las normas poéticas renacentistas y clasicistas que puede rastrearse sin lugar a dudas en *Poética*.

centralidad de lo humano para explicar la poesía contrasta con los ejemplos platónicos en *República*, en donde la intención de prescribir y de proscribir le exigen a Platón el desarrollo de un mapa mucho más detallado.¹⁸

En tercer lugar, Aristóteles aborda las modalidades de la mimesis poética. Las cuales son enumeradas en un apartado famoso por la dificultad que presenta al momento de traducirlo, aunque su sentido, como ha sido señalado por varios autores remite inequívocamente a las distinciones entre diégesis y mimesis dramática que Platón había apuntado ya en *República* III.¹⁹ La traducción del texto aristotélico según García Yebra versa del siguiente modo: “con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (48a20-24). Como hemos dicho, en el sentido de estas líneas concuerdan autores tan distantes como Lucas, García Bacca y Ricoeur.²⁰ Aristóteles entiende por modalidades de la imitación poética la narración, la actuación y, casi como un punto intermedio entre ambas, la narración que de vez en cuando da voz a los personajes y no sólo los narra pasivamente.²¹

Ahora, desde esas especificaciones, Aristóteles está listo para dar una definición de tragedia: “es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa de cierta

¹⁷ Líneas antes (48a1-ss) ya había señalado que la poesía imita a los hombres en acción, pero hacía surgir los géneros “serios” y los “cómicos” desde la imitación de los distintos caracteres éticos (virtuosos y viciosos). No obstante, dentro de la definición de tragedia y en varios pasajes más (49b 36, 50a4 y 16, 51a31, 52a2 y 13, 62b11), reitera que la tragedia es esencialmente imitación de acciones, de modo que, si bien los caracteres y los personajes son necesarios para producir una tragedia, estos resultan secundarios en comparación a la trama, en tanto imitación de las acciones.

¹⁸ La imitación austera de los hombres virtuosos es la única que se permite dentro de la *polis* ideal frente a la pluralidad de cosas que pueden ser reproducidas sin sabiduría y a la imitación perjudicial de los caracteres viciosos. (*Rep.* 394d-ss). Como se mencionó, es en el libro X en el que las artes imitativas son expulsadas de la *polis* por ser una imitación perniciosa e indirecta (falseadora) de las Ideas.

¹⁹ [...] hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa [dramática] – como tú dices, la tragedia y la comedia–; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares, si me entiendes.” *Rep.* 394b9-c7.

²⁰ Aristotle, *Poetics*, introduction, commentary, and appendixes by D. W. LUCAS, pp. 66; A., *Poética*, intro., versión y notas de GARCÍA BACCA, n. 19 y 20, p. vi; P. RICOEUR, *Tiempo y narración*, pp. 81-85.

²¹ La teoría sobre la ironía trágica de C. Menke depende fundamentalmente del carácter dramático de la tragedia. Antes habíamos señalado que el autor de *La actualidad de la tragedia* defendía el papel activo de Edipo en su destino y su condena, ahora podemos agregar que esta cooperación no sólo ocurre en el “contenido” de la tragedia. Para Menke *Edipo rey* es un drama reflexivo que hace entrar en juego la misma técnica dramática en el destino del personaje; de tal suerte que Edipo al establecer la pena y el juicio se convierte en el autor del destino del personaje que es él mismo. Véase C. MENKE, “Autor y personaje” en *op. cit.*, pp. 64-84.

amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de las afecciones.” (49b 24-28). Según lo dicho, el poema trágico se distingue por el carácter de la acción imitada y la escenificación (actuación). Por ahora dejaremos de lado la interpretación de la cláusula acerca de la purgación (*katharsis*), la cual, en sentido estricto, no pertenece inmediatamente a las tres determinaciones de la imitación que habíamos señalado arriba. Sin embargo, más adelante en el texto de *Poética*, la cláusula sirve para analizar la misma definición y descubrir qué cosa en ella es lo verdaderamente propio de la tragedia, a saber, la trama o composición de los hechos.

Después de anotar la definición de la tragedia, Aristóteles divide las partes del drama en seis: la trama, los caracteres éticos, el recitado o la dicción, el pensamiento, el espectáculo y el canto. El recitado y el canto, son los medios de la imitación; el espectáculo (imitación dramática), como ya se dijo, es el modo en el que se imita; los tres restantes son los objetos de la mimesis. A pesar de que este listado podría hacer creer que cada uno de los puntos tiene la misma relevancia, Aristóteles deja claro que los medios de la mimesis y los contenidos mimetizados están subsumidos en importancia a la trama, pues ella es definida como la composición o estructuración de los hechos; la trama otorga unidad a lo imitado y rige los elementos de la elocución (*lexis*).

La argumentación de Aristóteles continúa con especificaciones sobre la trama y los demás elementos de la tragedia. Señala, por ejemplo, que la unidad de la tragedia descansa en que la trama articula las distintas partes de una misma acción, y que entre ellas debe haber una organicidad semejante a la de un ser vivo (Cf. 50b 35-s). Esta última cláusula ha sido señalada repetidas veces como uno de los aportes trascendentes de *Poética* para la crítica literaria. Frente a la tradición de juzgar la calidad de una obra por su semejanza con un supuesto original (v. gr. el paradigma vasariano), *Poética* tendría un modo de defender la creación estética como un espacio con leyes propias. Aunque Aristóteles entienda la poesía como una técnica mimética, esto no significa que reitere el juicio platónico que evalúa la obra según su cercanía con el original. En la poesía, y en particular en la tragedia, siempre hay un espacio para la creación.

La fantasía del poeta y su huella creadora, sin embargo, no están libres del todo. La técnica poética sigue siendo en algún punto una mimesis, ya sea de las cosas o de las

acciones, y como tal, podría cometer errores respecto de la apariencia original de lo representado. Sin embargo, el problema no será para Aristóteles diferir del modelo, sino que la divergencia resultante sea inverosímil. El filósofo anotará en su estudio sobre la creación de tramas y caracteres un principio regulador fundamental: la imitación creativa tiene que regirse en último término por lo que es verosímil o lo que es necesario. Ambas cualidades se encuentran a medio camino entre el orden, que en efecto rige los entes reales, y la coherencia interna de la obra. Así, ejemplifica Aristóteles, el diseño de un personaje femenino tendrá que respetar lo “propio de su género”: si bien eso no impide que el personaje femenino pueda ser virtuoso (*chrestes*) a pesar de la inferioridad de su género, no significa que deba ser viril y atemorizante, como sólo lo podría ser un hombre (Cf. 54a 20-4).²² Asimismo, los personajes no deberían tener cualidades innecesarias para el desarrollo de una acción; no hay por qué exagerar la maldad para justificar una venganza, si tan sólo basta con que uno de los personajes sienta animadversión respecto de otro.

Al defender que la técnica poética puede juzgarse por sí misma y no según algún parámetro externo, Aristóteles tiene que mostrar cómo es que la labor del poeta puede alcanzar la excelencia desde los mismos recursos poéticos. Por ello recomendará en los siguientes capítulos cómo es que una trama puede construirse del mejor modo; ya sea si se le quiere simple o compleja, o si se quiere evitar caer en contradicciones al componer la peripecia de un drama o la agnición, así como el momento adecuado para que esos ocurran y estén justificados con los elementos previamente expuestos en el poema dramático. Incluso aconsejará a los poetas en la composición de lo que él llama partes cuantitativas de la tragedia, *i. e.* el prólogo, los episodios, el éxodo y parte coral.

En el recuento, sin embargo, aparece la cláusula que cierra la definición de tragedia como un elemento más para juzgar la perfección de la trama. Ya hemos mencionado que resulta hasta cierto punto peculiar que la definición del drama incluya no solamente el “qué” de la pieza, sino que también se añada el efecto. La ventaja de esta cláusula se descubre cuando uno se da cuenta de que la unidad de la trama, e incluso su perfección, son

²² Este ejemplo de Aristóteles es desconcertante. No sabemos si con su juicio censura gran parte de la producción trágica, si solamente fue ciego respecto de los papeles femeninos o si de hecho existen algún revés en el sentido de las palabras griegas que no logra rescatarse. El caso es que los personajes femeninos de la tragedia suelen romper los roles sociales practicados por las mujeres griegas; Antígona no solamente es virtuosa, sino que además es valiente e incluso se apropia de papeles masculinos. ¿Qué decir de la atemorizante Medea o del coro de ménades de *Bacantes*? Por nuestra parte, supondremos que Aristóteles ha ocupado el ejemplo por ser claro y no por su corrección.

insuficientes para crear una tragedia. Mientras estas indicaciones sean simplemente formales, y en esto se mantiene la argumentación de *Poética*, no sería posible distinguir una tragedia de una comedia. En ambas hay ironía, equivocaciones,²³ acciones y caracteres. Aunque ya hemos especificado que Aristóteles ha distinguido el tono del carácter, esto no logra especificar la tragedia; sólo señala un imperativo de seriedad, el cual deben cumplir tanto la tragedia como la épica. Tampoco basta con decir que la tragedia es un poema dramático y no solamente narrativo, pues es posible pensar una obra seria, dramática, y aun así no ser trágica. El efecto será la última determinación del éxito de la composición dramática. La tragedia será realmente una tragedia si logra purgar la compasión y el terror que causan los acontecimientos en escena.²⁴ Junto con los apuntes técnicos de Aristóteles para componer un drama, parece conceder el filósofo que en último término el juicio sobre la excelencia de una tragedia reposa sobre el espectador y la posibilidad de ser conmovido.

Lo anterior no minimiza la responsabilidad al arte poético; la responsabilidad de producir este efecto se encuentra en la tragedia, y para ser más específicos, en la trama. La labor del poeta, como compositor de tramas, y no la del escenógrafo o el director de escena (labores que posiblemente también realizaba el poeta), es la que debe de producir el temor y la compasión.²⁵

Por ello mismo, cabe resaltar que a pesar de esa confianza aristotélica en el espectador, pues no duda de que éste pueda reconocer una tragedia verdadera, es identificable en el trabajo de *Poética* la suposición de que el juicio sobre la tragedia requiere una reforma o, por lo menos, una explicitación técnica que permita argumentar a favor de la superioridad entre las tragedias. Así, censura las tramas en las que haya contradicciones, que impliquen acontecimientos inverosímiles según la lógica interna de la obra, que pierdan unidad, en las que los personajes son malévolos, y en general, todas

²³ Aunque encontramos una diferencia textual en *Poética*: mientras que Aristóteles habla de *hamartía* (53a 12-s) en la tragedia, reserva el término *hamartema* (49a 34) para la comedia.

²⁴ Aquí no profundizaremos en torno al conflicto que presenta el sentido de la catarsis o purgación (según la traduce García Yebra) del *phobos* y del *eleos*.

²⁵ En palabras de Aristóteles: “Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos. (53b 1-9).

aquellas en las que los defectos impidan que el público se atemorice y compadezca.²⁶ Por otro lado, no deja de aplaudir las tramas complejas en las que no solamente ocurre una peripecia y hay momentos de agnición o anagnórisis, sino sobre todo en las que la anagnórisis logra la perfección al ocurrir simultáneamente a la peripecia (Cf. 52a 36-b 3). El texto de *Poética* conservado continúa con el examen de demás elementos de la tragedia y aporta recomendaciones para cada uno de ellos. Posteriormente pasa revista a la poesía épica y culmina con una comparación entre ella y la tragedia. Contienda en la que el poema dramático sale airoso por sobresalir en todo y alcanzar su fin mejor que la epopeya (Cf. 62b 15).

Es importante destacar que en este camino no solamente se establece una gran división entre una tragedia fallida y otra que logra conmover al espectador, sino que además aportará en tres lugares distintos sendas clasificaciones de los tipos de tragedia. En principio, tenemos una gran separación que ya hemos mencionado entre líneas: hay tragedias simples y complejas (cap. 10). Así como la buena tragedia depende de su trama – mantener unidad, verosimilitud y conmover–, también en ella reposará el grado de complejidad de una tragedia. En segundo término, Aristóteles clasifica las tragedias entre las que culminan en desgraciar y las que tienen un final feliz (cap. 13). Finalmente está la división cuádruple de la tragedia. El pasaje en el que se especifica está mutilado y sólo nos son conocidos tres de los cuatro tipos de dramas. Por si fuese poco, el texto contiene una cláusula que parece hacer referencia a una taxonomía previa en la que se enumerarían las partes de la tragedia, a las cuales posiblemente equivaldría cada uno de los tipos de tragedia. Sin embargo, la lista de “partes” que se ha dado previamente es la que continúa a la definición de tragedia, y en ella no se enlistan cuatro elementos, sino seis. La cita de Aristóteles, en la traducción de García Yebra, dice así:

Las especies de la tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética,

²⁶ Aristóteles hace énfasis en que los héroes trágicos tienen que ser mejores que nosotros, pero nunca peores, y mucho menos realmente malévolos. A juicio de Aristóteles: “[...]en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, la semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.” (52b 31-53a 6)

como los *Ayantes* y los *Ixiones*; la de carácter, como las *Ftiótides* y el *Peleo*; y la cuarta especie..., como las *Fórcides* y el *Prometeo* y cuantas se desarrollan en el Hades.” (55b 34-56a 3).

Hay quien ha querido deducir la cuarta especie de tragedia utilizando el inicio del capítulo 24: “Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las misma que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, carácter o patética; y también las partes constitutivas, fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas; pues también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos. Asimismo deben ser brillantes los pensamientos.” De tal modo que la categoría faltante sería la de la tragedia simple. No obstante, hay buenas razones para desechar de esta hipótesis. En principio, la tragedia simple sólo se define negativamente frente a la compleja. Asimismo, la especificidad de la tragedia simple siempre será relativa, pues la mayoría de las tragedias son simples, y se distinguen de las demás con mayor facilidad gracias a su patetismo, su conflicto moral, etc. Finalmente, si concedemos que la cuarta especie es la simple, generaríamos una inconsistencia en el texto. La cita de *Poética* continúa así:

Pues bien, hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno. (56a 4-7)

De ser así, ¿cómo se podría producir con excelencia una obra trágica simple si la simpleza no es una característica positiva e incluso toda tragedia tiene siempre un cambio de fortuna o algún momento, aunque no cúspide, de agnición y anagnórisis? Actualmente podemos pensar este teatro simple en el que casi “no pasa nada”, e incluso entonces tendríamos problemas para distinguirlo del *performance* y el *happening*. No obstante, lo que nos quedaría claro definitivamente es que no podríamos llamar tragedia a esa producción en extremo sencilla.²⁷

La otra alternativa que frecuentemente ha sido ocupada para llenar el vacío en el texto es la supuesta especie “espectacular” de tragedia. Sin embargo, el mayor problema de esta deducción es que se ocuparía uno de los elementos de la tragedia periféricos respecto de la técnica poética. Aristóteles ya ha señalado que la tragedia producida por los efectos y la escenografía no pertenece propiamente al arte poético. Por último, podría aducirse que

²⁷ “The complex tragedy has its recognitions and reversals, the pathetic its scenes of suffering, the tragedy of character its striking persons, but the simple tragedy as such has nothing but the possibility of adding to itself material belonging to one of the other classes.” A. GILBERT, “Aristotle’s Four Species of Tragedy (Poetics 18) and Their Importance for Dramatic Criticism”, en *The American Journal of Philology*, p. 364.

una especie espectacular de tragedia desentonaría respecto de las otras, pues las demás están definidas por la trama y los elementos imitados por ella. Por tal motivo, y si seguimos en esto a Allan Gilbert, nos parece más factible suponer que la cuarta especie de tragedia será la del pensamiento, pues es uno de los objetos de la mimesis de la tragedia junto con el carácter y la acción, además de que el mismo Aristóteles señaló que el pensamiento puede determinar la acción positivamente (Cf. 50a 1-3). La tragedia del pensamiento sería ejemplificada según Gilbert por *Prometeo encadenado*,²⁸ y es reconocible por el cuantioso número de reflexiones, por la restricción de la acción a lo que se discute, y no a lo que se puede en efecto hacer. Recuérdese que en *Prometeo* el héroe no puede hacer nada contra su condena, sino solamente apurar en la discusión las conclusiones de la tiranía de Zeus.²⁹

Dicho esto, podemos regresar a la clasificación de las tragedias que nosotros habíamos apuntado en el Intermedio: la que depende de la ironía y la que se juega en el conflicto. Aunque en el texto aristotélico no encontramos una simetría con nuestra propuesta, no parece muy aventurado señalar que la tragedia por la ironía podría vincularse con la nombrada por Aristóteles como “compleja”. Sin embargo, no resulta tan inmediata la identificación de la tragedia por conflicto con alguna de las especies aristotélicas. Si tomamos *Antígona* como modelo, nos parecerá que el conflicto es de carácter, en tanto luchan dos directrices morales opuestas. Pero si ocupamos como modelo *Bacantes*, diremos que la tragedia es patética, pues sobre los actos violentos de Ágave recae gran parte del impacto del drama, y ello desvía la atención del conflicto entre la religiosidad dionisiaca y la medida de Penteo.

Sin embargo, estas clasificaciones no ofrecen una respuesta a lo que buscábamos en el Intermedio. El trabajo de Aristóteles nos permite profundizar en la composición técnica de la tragedia compleja, por el contrario, de las demás especies no poseemos más que la definición de los elementos en tanto componentes de la poética de la tragedia en general. Si bien nos ayuda a reiterar la identificación entre *Antígona*, nuestra tragedia por conflicto y la tragedia de carácter, el caso de *Bacantes* se complica. Por nuestra parte hemos querido explicar el contenido mítico y su dramatización como un efecto del conflicto propiciado por

²⁸ Véase ibíd.

²⁹ Valoramos la tesis de Gilbert porque nos permite analizar en el próximo capítulo la reescritura que Zambrano realiza de *Antígona*. Su versión carece de peripecia y anagnórisis, al contrario, se centra en el dolor y los pensamientos de los personajes del drama.

la religiosidad dionisiaca. No sólo tenemos un choque entre un tirano y una práctica religiosa cualquiera. Penteo no tenía que ser tirano siquiera para temer al desborde dionisiaco, pues la oposición a la falta de límites es la otra cara del dionisismo. Sin embargo, el efecto trágico se logra en el reconocimiento y la peripecia acontecidos cuando Ágave vuelve en sí. Pero tampoco debería subestimarse el gesto irónico del final de Penteo, quien se gana un destino dionisiaco justo por rechazarlo. A nuestro juicio, tendríamos que admitir que *Bacantes* es un ejemplo de tragedia compleja y de carácter, en la que si bien el efecto se logra por los juegos de la trama, estos sólo tienen verdadero peso por el conflicto ético del contenido dionisiaco.³⁰

Sin embargo, esta suma de especies sólo evidencia algo que ya habíamos señalado: considerada formalmente, la trama no puede explicar la tragedia. Si aquí es necesario agregar el contexto ético dionisiaco, es porque sólo así puede subsanarse la formalidad de la definición de la tragedia según la complejidad de la trama. Nos parece que esto lo ve el mismo Aristóteles, aunque el contexto de la investigación y el carácter sucinto de las afirmaciones de *Poética* impiden un desarrollo extenso. Así, cuando el filósofo plantea la construcción excelente de una trama compleja, se ve obligado a ir más allá de los giros de fortuna y la agnición. Tiene que evaluar el carácter de los personajes implicados, y por ello realizará una serie de prescripciones en torno al carácter moral.³¹ Por nuestra parte, habríamos agregado el contenido histórico (mítico y griego) que pudiese contener la supuesta excelencia en carácter.

En lo anterior no somos los primeros e incluso puede decirse que es el resultado de los debates de los filósofos y filólogos en torno al lugar de la *hamartía* en la trama de la tragedia. El sentido de ese término ha presentado grandes problemas para traducirlo, sobre todo porque existe la suposición de que se trata de una pieza clave en la tragedia. La razón se debe a que la crítica, y sobre todo la filosofía trágica, han tendido a reducir el examen aristotélico de la tragedia a las especificaciones en torno a la tragedia compleja compuesta con excelencia. Así, sobrevalúan lo que en el capítulo 13 de *Poética* se dice:

³⁰ Sin embargo, cabe agregar con Lucas, que la categoría así expuesta resulta relativa e inadecuada. Pues no se contaría entre las tragedias complejas aquellas que tienen múltiples cambios de fortuna, acumulación de vicisitudes o lo intrincado de las circunstancias. Por ello es que concluye que los señalamientos de Aristóteles no deberían ser tomados como la explicitación de una categoría, sino como consejos para que, dentro de la misma categoría, se produzca la mejor de las tragedias posibles.

³¹ Ver *supra* nota 26.

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro [*hamartía*], o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor.

La *hamartía* ha sido leída como una falla moral, y en términos cristianos como un pecado o quizá sólo como un signo de la caída original. Así, los dramas shakesperianos estarán compuestos con una “*hamartía psicológica*”, un defecto en el carácter que conduce a quien lo sufre, a la destrucción. Ese es el caso de la falta de asertividad de Hamlet o el de los celos de Otelo. Sin embargo, ese sentido moral-psicológico no corresponde a la tragedia griega, extraña a los dramas de personalidades complejas o pecaminosas.

Los comentaristas como Lucas y Vernant han señalado que la tragedia griega exponía una ambigüedad en la ley; pues aunque se reconocía cierta diferencia entre un crimen y un accidente, los juicios atenienses parecen no haber respetado la intencionalidad del agente para realizar dicha diferencia. De modo que, un Edipo, podía ser sentenciado aun siendo inocente. Bajo esa lectura, la composición de una trama requeriría jugar con un error que, a nuestro juicio, externamente fuese punible, v. gr. asesinar a la persona equivocada. Puede verse que fácilmente entran en juego la peripecia y la agnición. Por su parte, Menke, como ya se ha dicho, descarta completamente que Edipo haya padecido una ceguera peculiar. De hecho, lo peculiar de Edipo, y lo que impide que la sentencia se revoque o aminore, es que no comete error alguno. Al contrario, desempeñando todo correctamente, se ha ganado la desgracia. A su modo de ver, la lectura de Lucas y de Vernant sería arcaizante.

Por nuestra parte, y sin descartar la relevancia de la *hamartía*, hemos citado ya otros ejemplos de tragedia en Aristóteles que minimizarían su centralidad. Ya sea que entendamos que la *hamartía* es un yerro moral o una equivocación, una equivocación en la apreciación de las circunstancias, una caída o ceguera original, etc., podría replicarse que hay tragedias que no funcionan gracias a la *hamartía*. De nuevo regresamos a *Antígona*; la hija de Edipo, en quien recae la acción y el cambio de fortuna, entierra a su hermano a sabiendas de que será condenada. Sólo el cambio de la suerte de Creonte requiere una cierta ceguera: no suponer que al aplicar su ley tiránica desataría una serie de sucesos que culminarían con el suicidio de su hijo.

3. *La trama de la tragedia*

Para defender la primacía de la trama entre los elementos propios de la tragedia tenemos que tomar en consideración principalmente tres momentos en la argumentación de Aristóteles: la superioridad de la acción frente a los caracteres, la definición de mimesis y, finalmente, la responsabilidad con la que debe de poder cargar la sola trama para producir el efecto trágico. Respecto del primero de estos puntos Aristóteles dice abiertamente:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula [trama] son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo. (50a 15-25)

En su definición de tragedia Aristóteles ha especificado que el objeto propio de la mimesis de la tragedia es “una acción esforzada y completa de cierta amplitud”.³² En la cita anterior defiende esa afirmación, y a la par explicita una de las razones que colocan a la trama como el elemento preminente de la tragedia. La defensa se realiza con la crítica a las posturas alternativas: la mimesis de la persona, de la fortuna o del carácter. Y la relevancia de la trama se explica desde la causa final de la técnica poética.

En la cita Aristóteles señala, como si ya conociese la recriminación, que la malaventura y la buenaventura son asuntos de acción, y no producto de un padecer. Esta tesis, como nos recuerda García Bacca,³³ pertenece a la ética de Aristóteles y aparece en distintos textos. Por ejemplo, cuando investiga el fin del hombre y su perfección en *Ética nicomaquea* (1098a 16), señala que éstos deben encontrarse en una actividad, pues es la actividad de la razón la que distingue la vida humana de los otros tipos de vida, y su virtud, por lo tanto, debe encontrarse en el ejercicio de lo que le es específico. De tal suerte que si alguien pretendiese definir la tragedia como la imitación de estados de ánimo de felicidad y desdicha, así como el devenir uno en otro, tendría que enfrentarse tanto con la definición aristotélica de tragedia como con su comprensión de la virtud y la felicidad.

³² La unidad de la acción y la métrica son las características que permiten distinguir la imitación épica de la trágica, las cuales comparten según Aristóteles un mismo carácter grave. Cf. C. TRUEBA, *Ética y tragedia en Aristóteles*, p. 19.

³³ Ver nota 58 de la traducción de García Bacca en la edición de la UNAM.

Por otro lado, Aristóteles reafirma la jerarquía entre acción y carácter gracias a que, según el filósofo, si bien es imposible encontrar dramas sin acción, de hecho sí hay tragedias sin caracteres, y esto lo ejemplifican las tragedias de sus contemporáneos (50a25-ss). No conservamos obras teatrales del tiempo en el que *Poética* es redactado, pero tampoco Aristóteles guarda en sus notas algún ejemplo que explique su afirmación. Sin embargo, puede suponerse que tampoco resultaba del todo evidente para el auditorio de Aristóteles, pues en lugar de enlistar los escritores que escriben sin diseñar caracteres, los compara con el trabajo de dos pintores: Zeuxis, quien es capaz de representar lo que pinta sin que por ello manifiesten caracteres morales, y Polignoto, quien se habría vuelto famoso precisamente por su capacidad de pintar los distintos *ethe*.³⁴ En palabras de Aristóteles, y volviendo a explicarse mediante la pintura:

La fábula [trama] es, por consiguiente, el principio y como alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco). La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan.

García Bacca considera que las palabras de Aristóteles no deben de ser tomadas “con todo rigor”. Según el traductor, habría que recordar que el Estagirita antes declaró (50a21-22) que las acciones redundan en el carácter, y por ello todo drama generaría *ethe*. Al respecto, Paul Ricoeur prefiere atenuar el privilegio de la acción frente a los caracteres, en principio, y en eso cita a Frank Kermode, porque “para desarrollar un carácter hay que narrar más, y para desarrollar una trama hay que enriquecer un carácter.”³⁵ Es decir, tomando en consideración las prácticas poéticas, resulta difícil jerarquizar entre carácter y acción, en tanto se requieren y determinan mutuamente. En segundo término, la relevancia del carácter, como ya habíamos mencionado antes, es insoslayable en *Poética*, pues en él reposa la distinción entre tragedia y comedia.

³⁴ Al respecto debe considerar las notas que *Poética* guarda respecto del carácter: “Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo.” (50b 8-12). De esa cita, sin embargo, no podemos extraer una afirmación conclusiva respecto de la falta de carácter, pues al definirla según el deseo y el desprecio, no sería capaz de diferenciar la falta de carácter en una tragedia respecto de un carácter abúlico de algún personaje.

³⁵ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 90.

Por su parte, Carmen Trueba³⁶ se apoya en la misma definición aristotélica de tragedia para descalificar la opinión que señala sólo a la trama como esencial a la tragedia. Advierte que en ella se hace referencia, junto a los elementos propios de la estructura causal de la acción, a aquello que pertenecen a la música: la melopeya o la composición del canto (50a 12-14). Asimismo, agrega que Aristóteles no perdió de vista el papel del coro y sus cantos en la conformación del drama.

Esperamos quede claro que aquí no pretendemos anular la relevancia de los demás elementos de la tragedia para componer un drama. Por nuestra parte incluso hemos señalado que el sentido de la tragedia además de rescatar la música y la escenificación, tendría que considerar el evento social del concurso trágico. Sin embargo, las afirmaciones de Aristóteles sobre la trama, nos impiden aceptar que el filósofo considerase por igual los elementos del drama. Como mencionamos en un principio, además de las citas anteriores, tiene que considerarse tanto el sentido de mimesis como la responsabilidad de la trama de poder carga ella sólo con el efecto trágico.

Consideramos que al definir la poesía según el concepto de mimesis, Aristóteles apuntalará la centralidad de la trama, así como el nuevo lugar estético de la tragedia. Esto ocurre así porque la mimesis poética no se identifica con una copia mecánica de un supuesto original. En ello Aristóteles toma distancia respecto de Platón.³⁷ Como han señalado varios comentaristas,³⁸ la clave para entender el sentido de mimesis se encuentra en las fórmulas que Aristóteles ocupa para explicar la trama como *synthesin tōn pragmatōn* (o también *pragmata systasis*), en dónde se hace énfasis en la composición de los sucesos y no en la réplica de los mismos. Como ha señalado Ricoeur, el sentido del término mimesis sólo es explicado en *Poética* contextualmente como mimesis de las acciones;³⁹ y las acciones, como hemos dicho ya, como la trama. Así, mimesis y trama forman una dupla que se explica mutuamente.

Aquí es cuando debemos regresar a la segunda cita que explica la relación de la verdad con la poesía. Recordemos que al pensar la mimesis como copia, Platón podía medir

³⁶ C. TRUEBA, *op. cit.*, p. 47.

³⁷ Lucas estima que el conflicto de la traducción de *mimesis* depende de la ausencia del término *phantasia* en tiempos de Aristóteles. Ese término apunta a la composición creativa de eventos ocurridos o no. Cf. LUCAS, *Apendix I: Mimesis* en *op. cit.*, p. 259.

³⁸ En esta opinión concuerdan tanto Lucas (*op. cit.*, p. 53), como C. Trueba (*op. cit.*, p. 15) y P. Ricoeur (*op. cit.*, p. 82), por mencionar algunos de los autores en los que aquí nos apoyamos.

³⁹ *Ibíd.*, p. 83.

la verdad en la obra: ésta siempre se distinguía del original ideal. Sin embargo, hemos señalado que la mimesis debe ser entendida en Aristóteles como composición de una trama. Esta trama, sin embargo, no puede ser evaluada mediante el establecimiento de parecidos con la secuencia “real” que imita. Esto no sólo porque la poesía puede hacer tramas con el material mitológico, sino porque también las puede inventar. Aristóteles incluso alienta y prefiere las tramas inventadas respecto de las que han sido reelaboradas desde el material aportado por la tradición (Cf. 51b 23-26).

De ser así, parece que no habría relación alguna entre la mimesis aristotélica y la verdad. Sin embargo, en el capítulo VIII, pone las bases para encontrar una cierta verdad en la poesía. Ahí se señala que la unidad de una trama no depende de que se hable de un solo personaje, sino de la unidad de la acción:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.

Al final de la cita se dice tácitamente que la trama debe ser juzgada por su consistencia interna, y no por el parecido de lo mimetizado con un original. Eso ya se había dicho en la primera de las citas con la que confrontábamos a Paltón con *Poética*, lo que ahora debe agregarse son los parámetros desde los que puede reconocerse la corrección interna de la trama. Eso aparece en el capítulo siguiente:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular. (51a 38-51b-7)

Si bien el contexto de esa frase es la diferenciación entre la poesía y la historia, Aristóteles introduce como índice de semejanza la filosofía, y, con ello, parece contradecir lo afirmado en la cita anterior respecto de los errores poéticos (60b 15-25). La poesía, al perder su vínculo inmediato con un supuesto original, gana dos características que le corresponden a la especulación filosófica: argumentar según necesidad o verosimilitud. Ambas características son ganadas, según Aristóteles, porque la trama se sostiene en lo general, y no en lo particular. Puesto que la poesía ha quedado liberada de la esclavitud del

modelo, tiene que acudir a las nociones comunes y a lo razonable para justificar el orden que presenta. No hay modo de excusar una resolución de un conflicto en un drama porque así haya ocurrido en efecto, sino que lo ocurrido en escena necesita sostenerse sólo con lo que se puede esperar de las premisas dispuestas en la trama. De lo contrario, la obra será endeble, tendrá contradicciones y, en último término, no podrá provocar su fin: la catarsis.

Trueba recupera el debate en torno al sentido de la afirmación de Aristóteles. En el recuento aparecen la postura intelectualista de Golden y Donini, según la cual la frase aristotélica debería leerse desde 48b 5-s., en donde se señala el placer por el aprendizaje mediante la mimesis. La autora rechaza estas posturas junto con las lecturas aún más radicales; le parecen injustificado suponer que Aristóteles en esa líneas concede a la tragedia un valor cognitivo y filosófico. La tragedia, nos dice Trueba, no es una puesta en escena de la “condición humana”, ni tampoco guardan un “comprensión profunda” sobre la moral. Estas interpretaciones, concluye Trueba, no hacen más que reducir la riqueza de la tragedia a esquemas y patrones comunes, pues quieren rescatar de las obras sólo lo que puede ser universal, es decir, filosófico.⁴⁰

La cita de *Poética* ha generado un debate inagotable aquí. Quienes han querido rescatar una verdad en el arte, no han dejado de cobijarse bajo su ambigüedad, ¿acaso es una inversión del esquema platónico? ¿Es posible que la mirada atenta de Aristóteles y su gusto por la tragedia le permitieran liberar a la poesía de la Caverna? Sin embargo, aunque no hay una mirada despectiva sobre las artes, el texto aristotélico nos obliga a desconfiar de una interpretación que pretenda encontrar ahí una clara tesis de ontología estética.

Aun así, y aunque reconociésemos una cercanía de la poesía con la filosofía, tendríamos problemas para enfocar qué de la tragedia es lo filosófico. Las alternativas son variadas, pero a nuestro juicio ninguna es convincente. Si se pretendiese, por ejemplo, señalar que Edipo encarna la condición humana, replicaríamos que eso sólo nos llevaría al mito, pero no necesariamente a la tragedia. Entonces la posible especificación consecuente sería que se habla no del Edipo mítico, sino del Edipo de la trama de Sófocles, ese que es autor, por ironía, de su propia desgracia. Sin embargo, aquí opera en contra la definición de

⁴⁰ Cf. C. Trueba, *op. cit.*, pp. 84-87. También critica la tesis de Schopenhauer y Nietzsche sobre el valor cognitivo del dolor, la cual se debe en gran medida a la famosa afirmación *pathei mathos*. Trueba replica que uno de los mayores inconvenientes de esa postura es el reduccionismo con el que se querría entender la complejidad del dolor y la disparidad de respuestas que suscita. *Ibíd.*, p. 89.

tragedia de Aristóteles. En efecto, la tragedia ha sido definida por la trama, sin embargo, en el momento en el que pretendemos discernir la posible verdad filosófica de la poesía respecto de la supuesta verdad filosófica de la poesía, notamos que la trama entorpece la investigación.

La trama no es el poema, ni las palabras, ni propiamente la pieza resultante; es la composición de los acontecimientos. De modo que si quisiésemos continuar con el argumento estético-ontológico usando la definición de tragedia de Aristóteles, correríamos el peligro de caer en la llamada interpretación intelectualista del arte. Es decir, ya que no estamos recobrando ni la representación, ni el texto mismo con sus imágenes, su ritmo y sonoridad, sólo estaríamos considerando de la obra aquello que puede ser glosado y esquematizado en pocas palabras. Nos recuerda aquí los problemas que presenta la lectura de *Las lecciones de la filosofía del Arte* de Hegel propiciada por la edición de Hotho, en la que se olvida la relevancia de la apariencia sensible en el arte, y sólo se considera el contenido verdadero de la obra, así como su asimilación por el espíritu y su historia. Del mismo modo, una filosofía trágica nacida de la teoría aristotélica de la tragedia, correría el riesgo de olvidar la presentación escénica y la musicalidad de la palabra, ambos irreductibles a la trama. Parece que de nuevo caeríamos en el nivel discursivo del arte, y se olvidaría la presencia y la sensibilidad.

Lo dicho arriba, no afecta sin embargo a la propuesta narrativa de Paul Ricoeur derivada de la interpretación de la *mímesis* y la *diégesis* aristotélica. Sobre todo no la afecta, porque el filósofo francés no está buscando una filosofía trágica. La propuesta de *Tiempo y narración*, si se me permite la síntesis, tiene que ver con las estructuras discursivas y narrativas que nos permiten articular la temporalidad de identidades, épocas e historias. Él mismo señala que podría ser criticado por descontextualizar las afirmaciones aristotélicas entorno a la tragedia. No obstante, aunque la definición aristotélica resulta demasiado rígida por ser relativa sólo a la tragedia excelente, la centralidad de la trama, según Ricoeur,⁴¹ es propicia para luego pensar en contraposición tipos de diégesis mucho más flexibles: novela, historia, recuerdo, etc. Es decir, si Ricoeur logra su cometido, entonces habrá logrado restringir las limitaciones de la tragedia en el concepto de trama. Por ello la propuesta del filósofo no es una filosofía trágica, sino narrativa.

⁴¹ Cf. P. RICOEUR, *op. cit.*, pp. 80 y 91.

Los fines de la búsqueda de Ricoeur son opuestos a los de la presente investigación. Mientras que al filósofo francés le viene bien la definición aristotélica de la tragedia para proponer un modelo narrativo (*diégesis mimética*), a nosotros nos impide asegurar una filosofía trágica, en la que el término “trágica” realmente hable del drama y no sea una adjetivación carente de sentido. En nuestro caso, el problema de la definición de Aristóteles no es que sea restrictiva, sino que es incapaz de focalizar aquello que la filosofía trágica desea para sí, sin que con ello se pierda el mismo drama griego.

La salvedad que no debemos olvidar es la clausula de la definición de tragedia acerca de la catarsis así como que en el recuento de los elementos de la tragedia están la música y la escena. Como bien ha señalado Gadamer,⁴² la propuesta de Aristóteles no olvida el efecto de la obra en el espectador. El Estagirita intuyó la importancia de la presencia en el arte⁴³. Sin embargo, no fue en ella en donde depositó la importancia de la poesía, pues antes de pensarla como presentación, la entendió como reproducción.⁴⁴

Para hacer más claro lo que aquí pretendemos especificar de la teoría aristotélica, es importante tener en mente una mirada retrospectiva desde las producciones escénicas “dionisiacas” contemporáneas. Considérese el abismo crítico que se abre con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y las acciones del teatro del misterio de Herman Nitsch frente al teatro aristotélico. Estos artistas van más allá de la confrontación con el paradigma teatral de *Poética*. No se trata solamente de criticar la unidad de la acción y ni romper el tono trágico con escenas cómicas. Por más que se insista que Aristóteles dio un lugar a la música, su propuesta no es equiparable a la crítica al logocentrismo en el teatro de Artaud; el rechazo al texto y, consecuentemente, a la trama rompe definitivamente con la definición aristotélica. Asimismo, las acciones comunales de Nitsch en las que, intentando revivir los ritos dionisiacos, se pisan uvas y se lanza sangre buscan una experiencia catártica sin trama ni discurso. Si bien es difícil considerar estos productos teatrales como tragedias, me parece que plantean el otro extremo de la tesis de Aristóteles, y con ello hacen patente uno de los

⁴² Véase, H. G. GADAMER, *Verdad y método*, p. 175.

⁴³ Así como Platón supuso una presencia perniciosa de las artes, Aristóteles en *Política* VIII realizó una clasificación de los efectos de la música en éticas, prácticas y catárticas. Véase el comentario al respecto en C. TRUEBA, *op. cit.*, pp. 47-8.

⁴⁴ No debe perderse de vista esta diferencia que los hermeneutas han querido suprimir en sus propias propuestas. Por ejemplo, Gadamer identificará la lectura con la representación y la interpretación de la mimesis, pues considera que no hay obra si no es en su representación: el sentido del poema pertenece a su presentación y recepción.

elementos que debió formar parte de las fiestas dionisiacas y del teatro trágico. No ignoramos aquí el lugar de la poesía y la discursividad en la tragedia, lo que sí hacemos es apuntar que la filosofía trágica pierde de vista el drama griego cuando enfoca el carácter trágico en la trama compuesta por los tragediógrafos.

La pregunta por la actualidad de la filosofía trágica

*Tampoco los dioses a los que llamamos sabios
son más veraces que los fugaces sueños. Hay una
gran confusión tanto en el mundo divino como en
el humano.*

–Eurípides, *Ifigenia en Táuride*¹

En el capítulo anterior discutimos los beneficios de una poética para pensar la tragicidad del drama griego, así como las dificultades que la misma presentaría para explicar a cabalidad el acontecer y representación de las tragedias griegas. De tal suerte que, si bien las filosofías que apostaron por el mito trágico nos parecieron carentes de justificación, la poética nos aporta una línea de estudio problemática para los fines de una filosofía trágica.

En efecto, la filosofía del mito trágico requería estrategias interpretativas del mito y el ritual difíciles de convalidar con los estudios filológicos y arqueológicos actuales. Por otro lado, somos conscientes de que una crítica de este estilo, no es concluyente respecto de las tesis y supuestos de un libro como *El nacimiento de la tragedia*. El texto de Nietzsche no es refutable por la atribución de pruebas científicas y precisiones lingüísticas (v. gr. el ataque de von Wilamowitz-Möllendorff), puesto que lo que se pone en juego es una crítica a la investigación e interpretación modernas. Sin embargo, como ya se mencionó, el mismo Nietzsche se encargó de criticar las estrategias, fines y valores propios de la interpretación de su primer libro.

Finalmente, descubrimos que el estudio de Aristóteles, al concentrarse en la técnica del poeta, plantea un horizonte tenso que dificulta el reconocimiento del lugar en el que una filosofía trágica podría levantarse. La tensión a la que nos hemos referido es aquella que

¹ Dicho por Orestes (570-sigs.).

surge entre el establecimiento de un espacio propio de la creación poética y su posible valor cognitivo. Asimismo, señalamos que la preferencia de la trama en el texto aristotélico nos conduce a una reducción intelectualista de la representación escénica. Lo anterior, sin embargo, podría ser refutado en parte si se considera la clausula sobre la catarsis en la definición de tragedia. Sin embargo, aunque la catarsis y las emociones producidas garantizan el éxito del poeta que ha compuesto un poema dramático, no aseguran un placer cognitivo, y mucho menos una revelación de la condición humana o una suerte de experiencia de verdad en el sentido del dionisismo de Nietzsche. Por último, si se considerase que la verdad de la tragedia está en la construcción de tramas –con independencia del efecto catártico–, tendremos ahora la dificultad de distinguir aquello particular de la trama trágica de cualquier otra composición. Esta indiferencia, hay que recordarlo, es lo que busca P. Ricoeur.

Nos queda una última estación en nuestro mapa de las relaciones entre filosofía y tragedia. Podemos llamarla la postulación de una “tragedia hiperbólica”, la cual consiste en entender la historia en un nivel ontológico *sub specie tragoediae*. Nos parece que las filosofías que se agrupan bajo esta lectura del drama griego, son las que pretenden afirmar de modo radical un pensamiento trágico. No sólo mantienen temas afines, o afirmaciones que podrían ser congruentes con los contenidos del drama griego (*v. gr.* la sabiduría griega según Colli). Más allá de las afinidades, estas lecturas creen poder asegurar que la tragedia griega es la cifra que permite comprender el decurso de la humanidad en su relación con la verdad y la eticidad. Con ello, además de suponer una verdad en la tragedia, se entiende que hay un tiempo de la tragedia; una época que fluye bajo su sino. La tragedia se apoderaría de la moral, el conocimiento y, en general, de la acción en el mundo.

La legitimidad de una interpretación así de la tragedia está en ciernes. Consideramos que hasta ahora hemos logrado establecer algunas dudas sobre el contenido de trágico de la filosofía trágica, o mejor dicho, ahora tenemos varias razones para suponer cierta vacuidad en el adjetivo “trágica”. Por ello, una filosofía que no solamente suponga una verdad trágica, sino que además postule una “tragicidad epocal”, nos parece del todo sospechosa. En el presente capítulo analizaremos la disputa entre Hegel y Zambrano en torno al cuerpo de la Antígona de Sófocles. Nuestro horizonte es la tesis de Menke sobre la actualidad de la

tragedia y el supuesto proceso por el que el drama trágico se supera y da paso a un tiempo no trágico.

1. *Los tiempos de la tragedia*

A veces lo central se vuelve periférico sin haber existido una oposición consciente contra su hegemonía. Así es como uno de los más importantes gestos del pensamiento decimonónico y de principios del siglo XX parece deslizarse desde su puesto privilegiado hacia la anécdota o referencia inevitable que redundante, en muchos casos, en lo superficial. Hablo aquí de la filosofía trágica, sobre la cual parece en cada caso necesitarse una explicación adyacente incluso para saber a quiénes podría incluirse bajo este título. Aunque la mayoría asentiría fácil y reconocería en una breve lista de nombres algunas señas generales, es posible que esto no condujese a la elaboración de un mapa de influencias y diferencias entre los autores citados.

Resulta aún más difícil reunir la filosofía trágica desde una definición única de lo trágico; mientras unos privilegian la ironía, otros conservan sólo la figura mítica-teológica de la caída, y están aquellos que señalan a la contradicción y el conflicto insoluble como la esencia del drama ático. El destino, la *hybris*, la locura, los juegos del reconocimiento, el *pathei matos* e incluso el poder catártico del drama son conceptos claves para rastrear las investigaciones sobre la tragedia. Todos ellos, sin embargo, pueden ser retrotraídos, hasta cierto punto, hasta la definición de tragedia dada por Aristóteles en *Poética*. Esta mediación del texto aristotélico puede devenir también una pantalla que en todo caso no debería engañarnos. Es decir, no sólo debe señalarse la pluralidad de definiciones de lo trágico en la filosofía, sino que además es preciso contemplar hasta qué punto estas definiciones son cegadas por la recepción de las poéticas y hasta qué punto han nacido del corpus disímil de dramas trágicos. Tenemos aquí un difícil triángulo que no debe perderse de vista: la filosofía trágica, las poéticas y los dramas. ¿Hacia dónde debemos de mirar para preguntarnos por la verdadera actualidad de la filosofía trágica? ¿Es preciso constreñirnos a

la tradición filosófica, o debemos evaluarla desde sus usos poco críticos o inadecuadas fuentes?

Aún representa mayor dificultad el entendimiento de las relaciones que pudiese tener el espectro sin forma de la filosofía trágica con el debate contemporáneo iniciado desde las críticas al sujeto y la apuesta por el giro lingüístico. ¿Cuál es la actualidad de sus textos en lo que respecta a su lectura de lo trágico? ¿Es posible que su apego a la tragedia los volviese dogmáticos o quizá “demasiado románticos”? Al referir los nombres de Schelling, de Goethe y de Hölderlin, de Nietzsche y de Unamuno es posible establecer puentes y debates con las líneas de pensamiento actuales. No obstante, estos puentes difícilmente partirían de su interpretación de la tragedia, y mucho menos debería esperarse una comprensión unitaria de lo trágico en la obra de todos esos autores.

Tomemos como ejemplo a Nietzsche, a quien se le concede un lugar especial en los discursos teóricos contemporáneos. La ontología de Heidegger depende de su confrontación con las tesis del borrador *Voluntad de poder*, y parece eludir el tema de la tragedia y los primeros desarrollos de Nietzsche. Gadamer, por otro lado, se apropia del eterno retorno como determinación fundamental de la interpretación, pero en *Verdad y método* toda experiencia se mantiene en los límites del sentido; no hay lugar para lo dionisiaco y lo absurdo en la hermenéutica. Foucault se apropiará del método genealógico, pero no de la metafísica del artista. Quizá sólo Deleuze rehabilitará el concepto de fuerza propio de la voluntad de poder y Colli propone el concepto de “sabiduría griega”.

Ya hemos dicho que este sesgo interpretativo de la obra nietzscheana se debe en gran medida al estudio de autocritica. Al mismo autor le parece que *El nacimiento de la tragedia* debe ser colocado entre los textos que se arrojan al consuelo metafísico. Rechaza la tesis central de su lectura de la tragedia, es decir, que “sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo”.² El Nietzsche posterior afirmará que a esta sentencia subyace la misma lógica que la ilustración y moralización griegas, que son objeto de todo tipo de vituperios en la obra nietzscheana.

La lógica del consuelo metafísico había sido identificada en *El nacimiento...* con la aparición del pensamiento socrático-platónico; ese era el antecedente del racionalismo moderno y una de las raíces filosóficas del cristianismo. En todos esos casos, el problema

² NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*, § 24, p. 198.

es el mismo: se pretende curar con filosofía y moral “la herida eterna del existir”³ sustituyéndola con el concepto o, mejor dicho, con una representación racional y justa de la vida.⁴ Por ello es que la figura de Sócrates no puede ser vista por Nietzsche como un progreso o liberación de la razón mitológica-sacrificial. Al contrario, el autor considera “al hombre más sabio de la Hélade” como el síntoma de la decadencia griega. La necesidad de las razones y las valoraciones morales señalan el debilitamiento del espíritu griego frente a la vitalidad trágica de la pareja Dioniso-Apolo. Sin embargo, la ilusión del hombre teórico no se distingue cabalmente de la ilusión del “artista dionisiaco”. El artista justificaría su existencia asumiéndola como una apariencia que debe ser destruida para mantener la vida por sí misma como unidad fundamental.⁵ Es del mismo modo una mentira (creación poética) que tranquiliza a los hombres; un espejismo que evita la verdadera reconciliación con las apariencias y su labilidad insuperable de la vida.

Debe añadirse que una de las pretensiones de la obra posterior del filósofo es la reformulación de las tesis sobre el arte y lo dionisiaco, teniendo siempre en mente el peligro de la recaída en la tesis de la metafísica platónica y la moral cristiana.⁶

Puede decirse, entonces, que el rechazo al romanticismo de *El nacimiento de la tragedia*, no conduce al abandono de la tragedia en la obra de Nietzsche, ni bastaría para justificar la marginalidad de la filosofía trágica hoy en día. Nietzsche deja muy claro que el error de su libro no se encuentra en la investigación de la tragedia, ni siquiera en su búsqueda de lo dionisiaco. Al contrario, el problema le parece que fue la mínima cautela con la que se acercó al problema. “[M]ientras no tengamos, dice Nietzsche, una respuesta a la pregunta de «¿qué es lo dionisiaco?»», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...”⁷

³ *Ibíd.*, § 18, p. 154.

⁴ Aquí es en donde Nietzsche inserta el diagnóstico del fin a manos del drama de Eurípides; quien pone en escena la claridad socrática y despide el carácter dionisiaco de la tragedia. Ver *Ibíd.*, § 17, p. 151.

⁵ “[...] es justo el mito trágico [en su representación dramática] el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer.” *Ibíd.*, § 24, p. 198.

⁶ En el ensayo de autocrítica se confrontarán el pesado espíritu de *El nacimiento de la tragedia* que busca el Uno primordial con la ligereza y la alegría de abandonar toda perspectiva transmunda, propias de su Zarathustra. Ver. *Ibíd.*, VII, p. 37.

⁷ *Ibíd.*, p. 29

Pero el problema no se limita a la historiografía de la Antigüedad. La teoría de la tragedia y los movimientos de lo dionisiaco implican una teoría de la Modernidad, de la ciencia y de la reflexividad. Para mostrar este punto basta recordar el siguiente pasaje:

Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre *la consideración teórica y la consideración trágica del mundo*; y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta el límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de sus límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia...⁸

Asimismo, vale la pena recordar que él mismo se nombra “el último discípulo del filósofo Dioniso”⁹ e incluso, y de modo más radical, “el primer *filósofo trágico*”, “[a]ntes de mí –agrega Nietzsche– no existe esta transposición de lo dionisiaco a un *pathos* filosófico: falta la *sabiduría trágica*; en vano he buscado indicios de ella incluso en los *grandes* griegos de la filosofía, los de los dos siglos *anteriores* a Sócrates.”¹⁰ Dejando de un lado que sea el primero o el último, cuestión que aquí no nos interesa, queda claro que la centralidad de la tragedia se sostuvo a lo largo de su obra. De modo que si en *El nacimiento de la tragedia* suscribió la tesis de la muerte de la tragedia por el advenimiento del racionalismo griego¹¹, éste terminaría con la filosofía anunciada por él.

2. *El proceso de la tragedia*

¿Qué es entonces lo que podría hacer de Nietzsche un detractor de la tragedia? La respuesta a esta pregunta se la debemos a Christoph Menke.¹² Para explicarlo en pocas palabras, Menke señala que la filosofía de la tragedia de Nietzsche parte de una interpretación del drama ático como un proceso teleológico cuyo culmen es la superación de las condiciones que producen toda situación trágica. Esta superación es ejecutada por la tragedia misma en tanto representación estética; en ella los conflictos irreconciliables entre los valores –

⁸ *Ibíd.*, pp. 148-149.

⁹ F. NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, “Lo que yo debo a los antiguos”, 5, p. 144.

¹⁰ F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, “El nacimiento de la tragedia”, III.

¹¹ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 104.

¹² C. MENKE, “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche” en Enrahonar, 32/33, 2001, *passim*.

colisiones trágicas— son sustituidos por valores estéticos, los cuales no se encuentran esencialmente contrapuestos.

Si seguimos la tesis de Menke, misma que explicaremos a continuación, se podrá ver cómo es que Nietzsche no sólo resulta ejemplar para quienes buscan una filosofía trágica, sino para todos aquellos que han pretendido una filosofía que supere las condiciones trágicas del pensamiento y la vida. La empresa no es sólo una lectura de Menke, sino que conscientemente la inició Nietzsche mismo con la afirmación de una filosofía ligera o jovial que tomase verdadera distancia del pesimismo schopenhaueriano y de esa sabiduría de Sileno que no le deja al hombre otra salida que le muerte temprana.¹³

El análisis de Menke está centrado en *Gaya scienza*, y depende, en principio, del establecimiento de una diferencia en el modo en el que se ha asimilado la tragedia. Para él, este libro de Nietzsche pertenece a una amplia tradición de lecturas filosóficas de la tragedia iniciadas con la Ilustración. Se trata de la interpretación “romántica”, la cual se contrapone con aquella otra que llama “mítica”.¹⁴ Estos títulos no están directamente vinculados con lo que el mismo Nietzsche llama “romántico” o “mítico”. La diferencia establecida por Menke no se encuentra en el grado de consuelo metafísico que comportan, sino en el tipo de tesis sobre la Modernidad que conllevan. En palabras del filósofo alemán:

En ambos paradigmas, tanto el romántico como el mítico, la relación de la modernidad con la tragedia tiene una significación central y una constitución negativa. En ambos paradigmas se realizan las determinaciones de la modernidad y de la tragedia de *una vez*, aunque a la *contra*: hay modernidad para ellos donde no hay tragedia. Pero por lo demás los paradigmas romántico y mítico son estrictamente distintos: en el paradigma romántico la tragedia es la figura del comienzo de la modernidad, en el mítico el de su fin. Así, en el modelo mítico, la tragedia —como afirman Weber y Schmitt, y como critican Rosenzweig y Benjamin— designa la situación de luchas inconciliables en las que la modernidad, en el desmoronamiento de sus esperanzas de redención inspiradas por el monoteísmo, tiene que disolverse en el concepto. Al final de la modernidad, según la famosa imagen de Max Weber, es de nuevo «como en el viejo mundo, todavía no desencantado con sus dioses y demonios»: «Los viejos dioses, encantados y por ello

¹³ “La tragedia —afirma Nietzsche años después— está tan lejos de ser una prueba del pesimismo de los helenos en el sentido de Schopenhauer, que ha de ser considerada, antes bien, como un rechazo y una *contra-instancia* decisivos de aquél. El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más altos, —a eso fue a lo que yo llamé dionisíaco, *eso* fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. *No* para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles—: sino para, más allá del espanto y la compasión, *ser nosotros mismos el eterno placer del devenir*, ese placer que incluye en sí también el *placer del destruir...*, F. NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, “Lo que yo debo a los antiguos”, 5, p. 144.

¹⁴ C. MENKE, *op. cit.*, p. 205.

en forma de potencias impersonales, se levantan de sus tumbas, aspiran a dominar sobre nuestras vidas y comienzan de nuevo su lucha eterna»². En el paradigma mítico la tragedia encarna la formación a la que la modernidad retrocede. Por el contrario, en el primer modelo, en el romántico, la tragedia representa —según lo ven autores tan diferentes como Schlegel, Schelling y Hegel, e incluso Nietzsche (en su periodo medio)— el mundo del que proviene la modernidad a través de su superación. Aquí la modernidad es la formación tras la tragedia y no la tragedia, como en el paradigma mítico, tras la modernidad, sino premoderna: «Tres tipos de poesía dominantes», escribe Schlegel en unos apuntes: «1) *Tragedia* en los griegos. 2) *Sátira* en los romanos. 3) *Novela* en los modernos»³. Si el concepto de tragedia mítica formula una teoría del desmoronamiento de la modernidad, el concepto romántico formula el de su progreso más allá de la tragedia.¹⁵

En ambos casos, la tragedia es uno de los criterios para evaluar el éxito del proyecto moderno,¹⁶ es decir, en donde es posible la tragedia, la reflexividad y el uso autónomo de la razón han fracasado. Aquellos que suscriben la lectura “mítica”, diagnostican un desarrollo irónico en la Modernidad, en tanto contiene el principio de su propia destrucción: la recaída en la barbarie, la supervivencia o perpetración de estructuras de poder y violencia que se creyeron propias sólo de las sociedades legisladas por el mito y el sacrificio.¹⁷ Por otro lado, y desde la comprensión “romántica” de la tragedia, se sostiene que el drama ático está íntimamente vinculado con el cambio epocal entre la Antigüedad y la Modernidad. Las condiciones que permiten la tragedia pertenecen a un tiempo que ya ha pasado. Sea por sí misma o por algún factor externo,¹⁸ el drama ático deja de ser vigente, o mejor dicho, sólo conserva una vigencia estética marginal o, en mejor de los casos, se mantiene como la obra de arte por excelencia, como lo fue para Nietzsche y para Hegel. Para ambos autores, la cúspide alcanzada por la tragedia se abandona; el arte posterior apenas es una sombra de lo que llegó a ser ella.

La decadencia de la tragedia, y del arte en general, no está señalada desde las capacidades poéticas. No significa que los dramaturgos posteriores carezcan de maestría;

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Cabe destacar que la tesis de Menke supone que ambos paradigmas teóricos minimizan las distinciones entre los distintos dramas. Podría decirse que incluso toman el drama de caracteres o de conflicto como el todo de la producción dramática. Así, podemos adelantar ya una de nuestras conclusiones: la filosofía trágica parte de una metonimia sobre las especies de tragedia y culmina con una tragedia hiperbólica.

¹⁷ Además de tener en cuenta los nombres citados en el fragmento anterior, para fines del presente trabajo debe señalarse que la propia María Zambrano se inscribiría dentro de la línea mítica.

¹⁸ Al respecto ya hemos mencionado el papel que Nietzsche concede al Eurípides socrático en el fin de la tragedia. Frente a esta línea que atribuiría a la tragedia su propio fin, se encuentran los estudios de Jean Paul Vernant y los de Girard. Cada uno por su lado pretenden descubrir los elementos sociales que permitieron la emergencia de la tragedia, mismos que, catalizados o no por la tragedia misma, terminan y dan paso a una sociedad fundada en un derecho cada vez más positivo y racional. Ver bibliografía.

no hay competencia entre *Prometeo encadenado* y *Hamlet*. La comparación del arte trágico y aquél que le sucedió se realiza desde la función y el lugar que ocupan en su horizonte histórico. Para los atenienses la tragedia no significaba lo mismo que para nosotros, ni tampoco existe otra puesta en escena en la que se ponga en juego lo mismo. Para quienes sostienen una tesis romántica de la tragedia, el ateniense encontró en el teatro la totalidad de su conflicto; la tragedia es el lugar preclaro en el que la existencia mundana y su dimensión ontológica (el conflicto con lo divino) logran hacerse inteligibles. No hay una apreciación desinteresada, sino un verdadero interés. En la tragedia le iba al ateniense su propia existencia.

Con ello no sólo se quiere llamar la atención sobre un fenómeno de identificación con los personajes, o una apropiación del poema dramático en la vida cotidiana. Antes que interpelación del espectador por la obra, estaríamos hablando de una correcta expresión de *él mismo* en el drama. La relación entre tragedia y sus contemporáneos sería esencial. No se trata sólo de que los griegos reciban una composición trágica. Ellos son los trágicos, los que viven dentro de las premisas del drama, y a los que les interesa el desarrollo y solución del conflicto escenificado.

Esta interpretación existencial sobre el lugar céntrico que la tragedia pudo ocupar en el imaginario griego debería ser probada con detenimiento. Sin embargo, aun con las reservas que podría despertarnos –sobre todo en los términos en los que lo hace Hegel–, tenemos claros indicios de que existe una diferencia entre aquello que llamamos arte antiguo y lo que se llamó a sí mismo arte después de la fundación del reino de las Bellas Artes. Esta ruptura en el discurso artístico no está cifrada en la emancipación de las fórmulas clásicas o de las formas bellas. Aunque la apariencia pueda y en efecto se vea modificada, lo esencial se encuentra en el contenido de la representación y las funciones inmediatas que le son exigidas a la representación. Las Bellas Artes no están comprometidas inicialmente con religión o divinidad alguna, y, por ello, no asumen una vinculación necesaria con las fuerzas o poderes determinantes de lo ente. A diferencia de la escultura del templo y el ídolo de la iglesia, la creación artística no se sitúa en el entrecruce de lo divino y lo mortal. Los dioses, los que sean, son ahora pre-texto para la obra, es decir, como excusas y como reservorio de la creación. Ya no se representa a Dioniso como parte

de un ritual, sino que se usa como tema que permite representar una escena agreste y sensual, desbordada en colores y formas.

Lo mismo puede decirse de la tragedia. A pesar del proceso de secularización de la Grecia clásica, las representaciones dramáticas estuvieron normadas por prácticas rituales y cívico-religiosas. La representación de las tragedias estuvo restringida a las fiestas dionisiacas de las Leneas y de las Antesterias o Grandes dionisiacas. Nada de esto está presente cuando Occidente revitaliza la tradición dramática griega. La discusión acerca de la creación de los personajes y la composición de la trama, aquella que suscitaban los bandos de Racine y Shakespeare, dependía de las normas derivadas del estudio de Aristóteles en la *Poética*. ¿Cómo se lograría una representación bella? Esa era la pregunta; ¿podía representarse caracteres despreciables y aún conservar el gusto?, ¿debería mantenerse un solo tono, o podría este cambiar u oscilar entre la tragedia y la comedia?, ¿los personajes podían ser realmente cualquier persona o sólo tipos psicológicos destacados? No hay honor para los dioses, sino esclavitud a la representación.

La vinculación del arte griego con la religión y el espacio político es uno de los elementos que tuvieron que suprimirse cuando se conquistó la autonomía estética. Una obra debería juzgarse por sus atributos estéticos y no por los conflictos morales en los que pueda inscribirse. No tiene ya la evidencia con la que Platón consideró que existiría un problema de representarse algo que al mismo tiempo fuese bello y malévolos; el goce en el espectáculo de la maldad no implica para los modernos alguna debilidad moral de parte del espectador. El disfrute se encuentra en los atributos estéticos,¹⁹ y no en la rectitud del mensaje expuesto.

Para dar fuerza a lo que se acaba de decir, tenemos la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, la cual funciona como uno de los mejores índices de la construcción de un reino estético. La obra de arte y la belleza en general, aunque pueda presentarse como símbolo de la moral en tanto se presentan como sí armonizaran la voluntad autodeterminada (bien) y la apariencia sensible (fenómeno), ninguna de las dos debería realmente confundirse no con el verdadero bien ni con la realidad objetiva. La definición de belleza aportada por Kant (“el

¹⁹ Debemos llamar atención en la circularidad con la que los atributos estéticos son definidos. Por nuestra parte consideramos que la armonía, la elegancia, la gracia, el ritmo, entre otras, son categorías impregnadas no sólo de visos morales, sino sociales. El gusto no está escindido de las prácticas cotidianas, sino que se encuentra en una relación de mutua determinación. Véase la crítica de Gadamer a la conciencia estética en *Verdad y método*, pp. 129-s.

libre juego de las facultades subjetivas”), pretende terminar de una vez por todas con la supuesta confusión ocurrida en el arte. La ofuscación de Paltón estaría resuelta; los efectos del arte pueden ser distinguidos de la realidad en tanto son concebidos como simulacros, y no como discursos de lo verdadero. Como ya lo mencionado, la primera batalla contra el arte la había ganado Aristóteles con *Poética*.

Sin embargo –y para regresar a la lectura que Menke hace de Nietzsche–, la tesis romántica señala que la ruptura entre el arte antiguo (la tragedia) y el moderno germina desde el inicio. En efecto la tesis romántica localiza el declive de la tragedia en ella misma. El espectador de la tragedia, tan comprometido como esté con el drama, ya no está en escena, ni tampoco forma parte del coro en la orquesta. La representación ha ejecutado una primera enajenación que, en último término, permite disfrutar del horror y el conflicto irresoluble sin por ello romper la pared del goce estético que el mismo Aristóteles detectó. Se abre así un hiato entre el ritual dionisiaco y la escena trágica.

Ya hemos hablado del papel metafísico que Nietzsche concedió al arte, y que este gran consuelo no lo alcanza a dar ninguna obra, pues todas las posteriores a Eurípides, tienen en común el abandono de la experiencia dionisiaca. Para Hegel, por su parte, el tema está entrelazado con el mismo proceso histórico del arte. No sólo las obras maestras posteriores serán incapaces de convocar las potencias que se encuentran en la tragedia, sino que el arte mismo terminará por disolverse, por dejar de ser lo que le otorga su dignidad, para convertirse solamente en un objeto estético, es decir, una pieza para reflexión, crítica y gozo. Lo que se encuentra ausente es el conflicto esencial de la existencia, mismo que no sólo es representado en el drama, sino que logra por primera vez claridad y solución. Adelantando un poco lo que se explicará después, Hegel considera que el arte es una manifestación privilegiada de la esencia de la totalidad, pues la producción artística fija el poder mismo de aquello que determina lo ente, a saber, el espíritu mismo. Pero este reflejo de sí, culmina, por la misma estructura, en el reconocimiento reflexivo de ese reflejo. Es decir, si el arte presenta sensiblemente esa fuerza, significa que se le da al espíritu un momento en el que puede verse cómo actúa, sabe de sí, y no del arte. La verdad del arte no está en él, sino en la fuerza que lo produce.

En este punto es en donde Menke señala cómo es que la teoría romántica de la tragedia se engarza con la teoría de la modernidad. Pueden señalarse, desde lo dicho antes,

dos rubros en los que ocurre este engarce: a) la fundación de un espectro estético, b) la estructura reflexiva y subjetiva. Ambos elementos, como insiste Menke, están íntimamente vinculados. La inmediatez de la obra de arte en tiempos antiguos es sustituida por una mediación reflexiva, gracias a la cual se puede diferenciar el conflicto histórico-existencial, del modo en el que se representa. Al respecto es ejemplar la taxonomía de Schiller entre poesía ingenua y poesía sentimental o moderna intimista.

Aún con mayor precisión Menke distingue ambos rubros con sendas teorías: la teoría de la representación estética y la teoría del conflicto. La primera refiere a la fundación del espacio estético al identificarlo con el juego en el que lo representado es presentado sólo como posibles partidas; como posibilidades puestas en juego para la coherencia de la obra compuesta. El arte, en este sentido, se despega de los conflictos fácticos y los presenta tal cual le “conviene” al juego mismo de la obra de arte. Adjudica la formulación clásica de esta propuesta al estructuralismo de Barthes. Por el otro lado, la teoría del conflicto refiere a las condiciones que permiten una experiencia trágica. Ésta supone que ahí donde la reflexividad subjetiva reina, se inhibe la posibilidad de conflictos irresolubles, en tanto se poseen estrategias discursivas y dialógicas para dirimir los fanatismos y debilitar la fuerza de los valores absolutos. Estas serían las características de una postura como la de Habermas ante los conflictos políticos y hermenéuticos.

Puesto que la tragedia pone en obra un conflicto irresoluble, en ella acontecería una tensión entre la representación lúdica y disolvente de los conflictos fácticos y la experiencia de un conflicto “prerreflexivo”. La tesis romántica indicaría que esta tensión se decantaría, gracias al juego estético, hacia una disolución del conflicto. Asimismo, la reflexividad advendría después de la disolución estética de los conflictos fácticos.

En el caso de Nietzsche, como señala Menke,²⁰ el proceso de superación de la tragedia tiene en *Gaya scienza* una mediación reflexiva en la representación. Es decir, la reflexividad se logra gracias a la estética. El conflicto entre valores morales, al ser representados, son transvalorados por una perspectiva que asume la superioridad de los valores estéticos. Esta superioridad hace superfluo lo que antes se vio esencialmente trabado. Si seguimos el argumento de Menke, podemos ver que la lectura romántica es uno de los principales supuestos que impedirían la actualización de la tragedia. En todo caso, su

²⁰ MENKE, Ch., *op. cit.*, p. 210.

única actualidad es la estética en tanto se la sigue apreciando como una obra del arte poético. Sin embargo en un punto es que la tragedia pierde su verosimilitud actualmente y lo que limita el espectro en el que nos interpela: los espectadores modernos cuentan con estructuras reflexivas complejas que impiden que aquello que aparece en la escena trágica, pueda reproducirse en su experiencia cotidiana. En otras palabras, el mundo fáctico atravesado por la ilustración en todos sus niveles choca de frente con el espectáculo de conflictos morales, políticos y religiosos irresolubles.

En contraposición, la lectura mítica de la tragedia pretende señalar una continuidad con el pasado sacrificial o su elaboración en la tragedia. Para los que sostienen esta tesis, no hay una verdadera ruptura con el tiempo trágico. El drama vive y se reproduce en la violencia, en los conflictos morales, en general, el inevitable peso de la existencia. Sin ser uno de los ejemplos de Menke, consideramos que Zambrano representa muy bien este modo de leer la tragedia. De ello tenemos registro no sólo en sus reescrituras de *Antígona*, sino también en *La agonía de Europa* y el *Persona y democracia*. Para la filósofa malacitana, la historia está transida por la estructura del sacrificio,²¹ por la necesidad del despojo y el crimen. La labor del pensamiento es la superación de la “idolatría” que implican las leyes del sacrificio o, como la misma Zambrano especifica, la superación del “sacrificio sin ley”.²²

Por su parte, Menke no comparte ninguna de estas posturas, aunque no por ello rechaza la actualidad de la tragedia. Sin afirmar una lectura mítica, intentará probar en *La actualidad de la tragedia* cómo es que la ironía trágica que propicia la condena de Edipo sigue activa dentro de las formas legales contemporáneas. Asimismo, en el artículo que aquí hemos citado, Menke rechaza la mutua exclusión entre Modernidad y tragedia. Al contrario, asume que la composición irónica en las tragedias (las partes en conflicto conforman una unidad dialéctica) brinda un momento de reflexividad estética acorde con las exigencias actuales.

Además considera que la lectura romántica se sostiene en argumentos problemáticos. La cuestión la enfoca desde las supuestas relaciones de superación entre la estética y la ética. Así, cuando Nietzsche afirma que los valores estéticos superarán la

²¹ Cf. ZAMBRANO, M., *Persona y democracia*, p. 56.

²² Ídem.

pesadez ética, Menke señala que no hay modo en el que este cambio sea garantizado, a menos que de entrada se afirme la superioridad de los valores estéticos, o que se deduzca, contradictoriamente, que la superioridad de la estética se funda en la ética. En cuanto a Hegel, señala que la superación ética mediante la obra trágica implica una contradicción respecto de lo que él mismo ha entendido como arte y comedia. Para Hegel, la seriedad de la representación trágica se disuelve en el libre juego del arte gracias a la comedia. Sin embargo, al mismo tiempo supone que la obra de arte sigue siendo símbolo de una eticidad superior ya no expuesta en el arte. Menke apunta que si el arte sigue siendo símbolo, no podría en efecto disolverse como libre juego.²³

Las críticas de Menke nos marcan la pauta para pensar las relaciones entre Modernidad y tragedia. Rechazamos por eso una linealidad epocal que nos conduzca desde un tiempo premoderno y trágico a uno reflexivo y “cómico-disolvente”²⁴. En los apartados siguientes examinaremos a detalle tanto la postura romántica de Hegel como la mítica de Zambrano. Ambas lecturas pretenden ser interpretaciones de *Antígona*, y no sólo de la tragedia en abstracto. Por nuestra parte, subrayaremos no sólo los puntos de desencuentro sobre la tragedia, la poesía y el sentido de *Antígona*, sino que también haremos notar en qué momentos sus interpretaciones tuercen o toman distancia respecto del texto de Sófocles.

3. *Antígona reescrita*

La filosofía de Zambrano es incomprensible sin la tragedia griega. Las menciones al drama ático aparecen desde sus primeros textos hasta aquellos dictados a sus secretarios, cuando le

²³ Cf. MENKE, *op. cit.*, p. 213.

²⁴ La conclusión de Menke es que la negación de la actualidad de la tragedia “significa describir la reflexividad de la modernidad de modo tal que se pueda disolver o controlar la facticidad de sus diferencias previamente ordenadas: en un juego estético sin límite que disuelve su diferencia con la perspectiva ética, o en un sujeto autónomo racional que controla las diferencias entre sus puntos de vista evaluativos éticos.” Por otro lado, afirmar la actualidad “significa describir la reflexividad de la modernidad de modo tal que esté subordinada a la facticidad de diferencias ordenadas previamente, pues ello convierte a la tragedia en algo tan necesario como posible. Convierte a la tragedia en necesaria porque una reflexión ética fácticamente limitada se enreda una y otra vez en conflictos trágicos insolubles. Y convierte a la tragedia en posible porque una reflexión estética limitada fácticamente revela estructuras que pueden leerse una y otra vez como exposiciones de conflictos éticos. La tragedia no se disuelve por medio de la reflexión moderna, sino que es restituida de un modo nuevo e imprevisto. Ésta es la actualidad de la tragedia en la modernidad: que es tragedia de la reflexión” Ídem., p. 221-2.

era imposible lograr salir de su apartamento. Es relevante señalar, sin embargo, el uso no riguroso que en ocasiones hizo del mote “trágico”. Esto hace fútil un estudio filológico que dé cuenta de cada una de las menciones de los términos relacionados con la tragedia. Se suma a este límite en la lectura el problema que representa el establecimiento de una filosofía zambraniana.

El intérprete de la obra de Zambrano no se topa con una filosofía que se critique constantemente, y que, en consecuencia, tenga que señalar las fases de un pensamiento que claramente distingue de sí mismo a través de los años. Por el contrario, la autora, decide por el trabajo en ensayos, elabora intuiciones sin preocuparse por señalar los vínculos con su producción anterior. Si de algo es enemiga la obra de Zambrano es de la disección, del esquema y el establecimiento de niveles. El caso de su interpretación del personaje Antígona, sin embargo, ha sido rastreado e incluso la autora documenta cómo es que llegó a volverse un tema para ella. Después de su acercamiento vivencial con la figura, aborda la tragedia e incluso la reescribe en dos ocasiones: *Delirio de Antígona* (1948), “El personaje autor, Antígona” (1965), el apartado de “La hermana” en *Delirio y destino* (1952) y, finalmente, *La tumba de Antígona* (1967). Aquí, sin embargo, sólo se hablará de este último texto, ya que el amplio prólogo que lo acompaña tiene como una dedicatoria tácita a Hegel.

Para comenzar, respecto a *La tumba de Antígona* es preciso aclarar que, a diferencia de otras reconstrucciones de la tragedia, en las que se presenta la colisión entre la heroína y el tirano, la versión de Zambrano sólo es la dramatización del delirio de Antígona cuando se desliza hacia la muerte. Zambrano poetiza la condena siguiendo las líneas del diálogo que el personaje de Sófocles llora; cuando le dice al coro que su destino es como el de Níobe, quien condenada a ser de roca, continúa viva en su dolor. Exclama la Antígona griega: “¡Ay de mí, desdichada, que no pertenezco a los mortales no soy una más entre los difuntos, que ni estoy con los vivos ni con los muertos!”²⁵

No debe pensarse que Zambrano compusiera su texto como quien escribe la secuela, o una última tragedia como añadidura a la trilogía clásica. La tesis de la filósofa española –

²⁵ *Antígona*, 850. Otra gran diferencia que no debe ser pasada por alto, aunque aquí no será estudiada a fondo, es la renuencia de Zambrano a que Antígona cometa suicidio. Aunque ya el mismo Eurípides la había hecho sobrevivir y casarse con Hemón, el tema aquí no es procurar un final feliz. La muerte que Zambrano le da a su personaje es relativa a las palabras de Sófocles recién citadas, es decir, Antígona no morirá de golpe, sino que eternamente se le irá escapando la vida.

si es que detrás del poema hay una tesis— es que la condena de ser enterrada vivía no es externa al drama. Todo lo contrario, se trata de la esencia de un personaje como Antígona: “Y el suplicio al que Antígona fue condenada parece dado adrede para que tenga tiempo, un tiempo indefinido para vivir su muerte, para apurarla apurando al par su vida, su vida no vivida y con ella, al par de ella, el proceso trágico de su familia y de su ciudad.”²⁶ En este sentido, la clase de Antígona es, para Zambrano, la de las jóvenes vírgenes que son sacrificadas, de aquellas sacrificadas que se encuentran a la base de toda ciudad.²⁷ Sin embargo, puntualiza la autora, el sacrificio de Antígona no es fundacional de Tebas, sino de una Ley aún no acontecida: es el despojo de su vida, aquello que le permite ver la complicidad mundana con la llamada “Ley del Sol”, es decir, la que lo escinde todo, y que se identifica finalmente con la racionalidad instrumental.²⁸ Esto no significa que con su muerte acontezca esa Ley que Zambrano no acaba de caracterizar, aunque esboza mediante el Amor total de Antígona. La muerte de la heroína está abierta, y esa nueva ley se extiende como esperanza, hacia a un futuro que no logra identificarse con el cierre de la tragedia.

Esta esperanza, para Zambrano, sólo puede nacer en un arrebato dentro la tumba; enterrada viva, Antígona se desespera y delira, y su delirio se identifica con la conciencia que le hacía falta al nudo trágico. Como la autora había mencionado ya en otro texto: “En el principio era el delirio.”²⁹ En su morir, afirma Zambrano, Antígona es “una figura de la aurora de la conciencia.”³⁰ Esta luz de la conciencia —para preparar la confrontación con Hegel— no es una concreción del Yo como autoconciencia. Es una visión que no se ve, que no se atreve a mirarse. No genera escisiones como todo mirar que se identifica con el sujeto.³¹ Es el símbolo de una conciencia “inocente”, diríase que mínima o quizá

²⁶ M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p. 205

²⁷ Es la doncella sacrificada a los “ínferos” sobre los que se alza la ciudad. (202) “Pues que los antiguos no ignoraban que toda ciudad está sostenida sobre el abismo, y rodeada de algo muy semejante al caos.” La ciudad, según Zambrano, se sostiene entre tres mundos: el superior o de los dioses, el terrestre y el de los abismos infernales. (*Antígona*, 203)

²⁸ Véase M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p. 241.

²⁹ M. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, p. 31.

³⁰ M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p. 205.

³¹ Cf. *Ibíd.*, 218. Esta conciencia inocente es descrita en otro texto por la autora con las siguientes palabras: “Pues que el despertar de la inocencia produce de inmediato la absoluta entrega. La conciencia deja entonces de discernir como hace de continuo, tal como si el discernir fuera su única función y no lo fuese la de reflejar, por ejemplo, que es acción o estado en el que entra la luz y con ella la llamada a la visión. [...] Mas en seguida la ‘realidad’ y la inercia misma del sujeto cae en el discernir encadenado por la realidad sólo entrevista. Únicamente la realidad total mantiene el despertar de esa inocencia escondida, casi sepultada en

máximamente práctica, pues se dirige en el mundo sin desgajarlo, tomándolo todo completo, sin distinguir ni condenar. Se trata de un habitar que supera la ley del sacrificio, mejor dicho, la necesidad del sacrificio que, como dice Zambrano, “sigue siendo el fondo último de la historia, su secreto resorte. Ningún intento de eliminar el sacrificio, sustituyéndolo por la razón en cualquiera de sus formas, ha logrado hasta ahora establecerse.”³²

El texto comienza con la despedida de toda razón cómplice del sacrificio. Se despide del Sol,³³ que no simboliza a Creón y sus decretos, sino la Ley que sustenta la posibilidad de un gobierno semejante, que para Zambrano no sólo es tiránico, sino que está emparentado con el ejercicio del poder en el Estado moderno y particularmente con el franquista.³⁴ Paralelamente, el inicio del discurso de Antígona es un llamado a otra luz, que más adelante será señalada como aquella que sólo se alcanza en la penumbra, en el despojo total del condenado: “Sí; una luz sin ocaso en el centro de la eterna noche.”³⁵

Sigue a la primera escena –si es justo dividir de este modo la obra, aún a pesar de su mínima estructura teatral– el encuentro de Antígona con la Noche. Frente a ella reitera su profunda soledad al haber sufrido el abandono por parte de hombres y de dioses.³⁶ Luego continúan con el sueño de la Hermana,³⁷ y las sombras de Edipo, de su nodriza Ana y de su madre; cada una de ellas le va dando un poco más de claridad, de visión sobre el nudo que

cierto arder de resurrección.” M. ZAMBRANO, “La experiencia de la historia (Después de entonces)” en *Senderos*, p. 19.

³² *Ibíd.*, p. 203. La tesis de la historia sacrificial es expuesta en extenso en *Persona y democracia*, pero en “La experiencia de la historia” logra sintetizarlo de este modo: la historia sacrificial es la exigencia de tener que matar para poder vivir; no sólo es ir a morir, sino *tener que matar*. M. ZAMBRANO, *Senderos*, p.20.

³³ Cf. *Antígona*, 810, donde la heroína también le dedica un último adiós al Sol antes de bajar a su tumba.

³⁴ Esta y otras referencias a la Guerra Civil, que aparecen en la obra, han sido señaladas ya por los comentaristas. No significa, sin embargo, que Creón –según el nombre usado por la autora– sea el espejo de Franco. El tirano de Tebas es sólo una máscara más de la mecánica de la Ley a la que Zambrano-Antígona se oponen.

Es importante señalar que el entierro de la heroína será tratado en términos análogos a como la filósofa comprendió su exilio, es decir, no sólo como un asunto político, sino como una condición que, en su profunda oscuridad, permitía nacer la claridad sobre la existencia, en tanto apunta a ese otro exilio que el hombre sufre ya siempre con tan sólo existir.

³⁵ M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p258.

³⁶ Cf. *Antígona*, 880, cuando la heroína de Sófocles se queja de que la ciudad entera le dé la espalda, y que su destino no sea llorado por nadie. También ha sido señalado por los estudiosos el caso único de Antígona, quien en lugar de ser acompañada por un coro femenino que la despida, es escoltada por un grupo de ancianos temerosos a Creonte.

³⁷ En “El sueño de la Hermana” Zambrano expone también sus tesis acerca del peso de la historia por estar fundada en el crimen, y la necesidad simbólica de hacer fluir la sangre seca de los cuerpos. Cf. *Antígona*, 1065 en donde las aves son manchadas por haber bebido la sangre de Polinices, y ahora contaminan toda Tebas.

la condena: con Edipo se apunta el crimen de tener que ser y ver, sin siquiera haber nacido aún (la condena en toda existencia); la nodriza es la memoria y el olvido inicial, es quien trae el saber sobre la necesidad de la condena; Yocasta es la representación del origen del conflicto por ser cómplice de la ley de la escisión.³⁸

Después se le presenta una harpía a Antígona, símbolo de una razón que enreda y sospecha. La muchacha se le enfrenta, a la vez que se resiste a sus sofismas que pretenden ensuciar su pureza al acusarla de cobarde, de que huyó al matrimonio y de no haber querido salvarse. En otras palabras, le imputa no ser una inocente condenada.³⁹

Tras la retirada de la harpía, prosigue un ciclo de tres visitaciones: la de los hermanos, la de Hemón y la de Creón.⁴⁰ En estos tres encuentros se desarrolla el núcleo de la condena de Antígona, a saber, la confrontación entre la Ley del Terror y la del Amor. Paso a paso, la muchacha va donando conciencia a los personajes de su pertenencia última a la estructura de esa ley que no puede poseer nada sin escindirlo, que sustenta la vida del hombre a costa de la muerte de su hermano, que hace suponer a los hombres “que matando van a ser los Señores de la muerte”.⁴¹ Respecto a la esperanza del acontecer de la Ley del Amor, Antígona habla en el apartado que sigue a estos tres. La considera, en comparación con la norma vigente, como uno de esos sueños, que alumbran la vida desde adentro, “que guían los pasos del hombre, siempre errante sobre la Tierra.”⁴²

El texto cierra con “Los desconocidos”, en donde dos voces representan por una parte al ejecutor de la razón poética –Zambrano misma–, que se acerca a la tumba sin saber qué escuchará, y la muerte, quien termina por llevarse a la muchacha. El primero de ellos le pide al otro que le deje rescatar a la víctima y saber la palabra de aquella que sufre enterrada viva; el otro, después de resistirse y reconocer que su dialogante no es uno de los

³⁸ Sobre la sombra de la madre encontramos dos lecturas distintas. Ana Bungård, quien hace referencia al estudio de Monique Dorang, afirma que Yocasta es símbolo de la causa “enigmática” del conflicto del pueblo español, véase Ana BUNGÅRD, *Más allá de la filosofía*, p. 301. Por otro lado, y desde una óptica de género, Laurenzi apunta que la madre representa la complicidad femenina en la ley que despoja a la mujer y sustenta el ejercicio del poder, véase E. LAURENZI, *op. cit.*, p. 61.

³⁹ La sugerencia de la harpía de que Antígona debió haber llorado en su juicio, y rogado por su vida, mantiene el paralelo que tanto Zambrano como Hegel hacen entre la joven y Sócrates, quien por su parte en *Apología y Critón* tuvo que rechazar las alternativas de rogar o huir de su condena.

⁴⁰ En la versión de Zambrano, aún sin haber terminado el primer día de encierro, Creón abre la tumba y la encuentra aún viva, le ofrece clemencia. Ella rechaza su perdón, y se muestra ante el tirano aún más magnánima que en la tragedia de Sófocles, como quien ya ha madurado y aceptado vivir su destino.

⁴¹ M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p. 246.

⁴² *Ibíd.*, p. 258.

tebanos arrepentidos, le dice que Antígona no puede ser salvada, que ella tiene que seguir hablando muerta, agonizante.⁴³

A pesar de todas estas figuras, que en ocasiones dialogan, la obra de Zambrano difícilmente puede ser tratada como un drama. Como afirma tajantemente Ana Bungård,⁴⁴ es prosa que escinde las posturas en personajes. Son ideas en decurso antes que la representación de la acción viva. Se tendría que preguntar, por ello, si acaso no le estorba la forma poética. En términos de Hegel, tendría que cuestionarse si la estructura dialógica no le es “exterior”. Mostrar esto en Zambrano tendría como consecuencia ganar terreno contra una detractora de la tesis del “fin del arte”. Es decir, si tomamos en cuenta que la apuesta de la pensadora española suscribe la posibilidad de dar un nuevo nacimiento a la filosofía en crisis desde la poesía, argumentar que lo poético en su escritura es exterior, implicaría la confirmación parcial de la tesis hegeliana. Por lo menos, y de modo más humilde, se caracterizaría la obra de Zambrano como un producto más de las artes románticas –aunque ésta no se acerque a las obras ejemplares –, que particularmente se resiste a transitar al círculo de la religión y la filosofía.

Una alternativa a este conflicto sería juzgar *La tumba de Antígona* como un escrito mal logrado. La lectura detenida que requiere el texto para su comprensión es señal de lo abstruso que se volvería al ser escenificado, por otro lado, los extensos monólogos de Antígona y la mínima acción supuesta, lo vuelven tedioso para el teatro. Sin embargo, tomando distancia de la forma dramática, no puede negarse que los discursos están plagados de figuras poéticas bien logradas,⁴⁵ e incluso de diálogos que encierran una

⁴³ Esta despedida señala conscientemente tanto a Perséfone como a Eurídice. Ambas figuras pertenecen a la filosofía de Zambrano y expresamente a la composición de *La tumba de Antígona* y a *Delirio de Antígona*. Lo cual constatarse en el prólogo a ambos textos.

Brevemente debe decirse que estos personajes caracterizan lo que Zambra llama “el descenso a los ínferos”, es decir, el pensamiento que no se entiende como acción de discernimiento y cálculo, sino que rechaza la claridad del concepto para buscar los modos de decir aquello que es previo a las divisiones, como si se tratase de una “memoria” ontológica.

Sobra decir que el proyecto raciopoético de Zambrano es visto por Pérez-Borbujo como un camino análogo al de Schelling en *Las edades del mundo*, en tanto el filósofo suabo pretende narrar (que no necesariamente poetizar), el momento que antecede a la escisión de las fuerzas que en nuestro mundo aparecen oponiéndose activamente. Cf. F. PÉREZ-BORBUJO Álvarez, “Memoria, libertad y profecía. Un acercamiento a *Las Edades del Mundo* de F. W. J. Schelling”

⁴⁴ A. BUNGÅRD, *Más allá de la filosofía*, p. 298. A este juicio se suma también Luis Miguel PINO CAMPOS en “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: Apuntes en torno a la historia sacrificial”, p. 358.

⁴⁵ Sirva como ejemplo el pasaje sobre cómo lavó el cadáver de Polinices: “La sangre no es para quedarse hecha piedra, atrayendo a los pájaros de mal agüero, auras tñosas que vienen a ensuciarse los picos. La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas,

verdadera contraposición viva entre personajes y no sólo una confrontación de ideas, este es el caso del apartado “Los hermanos”.

A pesar de que eventualmente podríamos criticar el mérito poético del texto de Zambrano, me parece que sus detractores estarán cayendo en un error que ya hemos detectado en el capítulo anterior: restringir la tragedia a las reglas de una poética –o de una poética disfrazada de estética, como en el caso de Hegel–. La equiparación entre una tragedia “excelente” y la producción trágica es falaz y reduccionista.

4. *Límite de la restricciones poéticas*

La siguiente fase del análisis de la reescritura de *Antígona* es la de juzgar si continúa siendo una tragedia, o si en la reconstrucción poética de Zambrano hay una pérdida de lo trágico. Sin embargo, y para decirlo de una buena vez, al no contar con los elementos necesarios para ser un drama, no podría ser para Hegel una tragedia. Esto se debe a dos puntos: a) la comprensión de la lírica como la forma poética que renuncia a salir del sujeto mismo, y que muestra la verdad en la interioridad del Yo mediante la recepción de la totalidad del mundo, y b) la concepción de lo trágico como el enfrentamiento de lo sustancial escindido dialécticamente, es decir, la bifurcación en opuestos de lo divino en el mundo como potencias éticas esenciales. Antes de hacer algunas consideraciones acerca del primer rubro, o intentar refutarlo, hay que aclarar los límites que impone la definición de la tragedia en la *Estética*.

En aquel texto, el drama está definido dentro del sistema de las artes –entendido éste como la manifestación progresiva y sensible de la Idea– como la reconciliación en la obra artística de la acción del sujeto con su mundo, en palabras de Hegel, lo que aparece en el poema dramático es “la individualidad lírica que se exterioriza de tal modo que la exterioridad no es acontecimiento [mera objetividad como en la épica], sino algo querido,

más muertos, todavía más en una procesión sin fin. Eché agua, toda la que pude, para calmar su sed, para darle vida y que corriera viva hasta que se empapara la tierra, hasta embeberse en la tierra.” M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p. 229.

realizado mediante ella.”⁴⁶ Esta síntesis efectiva en lo sensible es el punto más alto alcanzable por las artes, propiamente por las artes de la palabra. Es ésa su verdad última, cuya manifestación para Hegel, sin embargo, no se encuentra en las producciones tardías de la Modernidad, es decir, en el “arte romántico”. La coincidencia se da, en cambio, en el “medio día” de las artes que fue la Grecia clásica y, con mayor precisión, en la tragedia ática. En ésta no sólo ocurre la representación dramática de la acción –lo cual tiene en común con la comedia griega y todo el teatro moderno–. La razón de esta dignidad se encuentra en el contenido de la acción trágica. Ésta no tiene nada de individual, sino que, al ser expresión de una de las potencia éticas esenciales (*pathos*) del mundo, su acto muestra la coincidencia precisa entre la interioridad y uno de los extremos de la sustancialidad. A su vez, la parcialidad de estas potencias éticas es superada por la necesaria disolución de las mismas. Así, la tragedia expresa no sólo el espíritu que, recogiendo en lo sensible, transparenta su movimiento hacia la concesión absoluta. Además señala la reconciliación de la interioridad singular con su sustento universal, a saber, la sustancialidad.⁴⁷

La acción trágica, en este sentido, representa la realización del sujeto en plenitud. Cuestión que la lírica –en tanto retirada a la interioridad– es incapaz de garantizar. Pues sin la acción, no es posible a su vez la mundanización de la autoconciencia, y de ahí que no pueda haber una colisión efectiva en la eticidad. El ensimismamiento de la lírica, sin embargo, es una de las tesis que no tardaron en ser criticadas por el Romanticismo, así como por movimientos más cercanos a Zambrano, como las generaciones del 98, del 27 y los poetas cubanos de la revista *Orígenes*.⁴⁸ La poesía de todos ellos podría tener como

⁴⁶ G. W. F. HEGEL, *Filosofía del Arte o Estética*, p. 513.

⁴⁷ Para Hegel el único camino del autoconocimiento es la acción. De ahí el lugar privilegiado que tiene el drama trágico en la *Fenomenología*, pues aporta las figuras tipo que, mediante su acción, logran la realización de la autoconciencia.

Conjuntamente tiene que advertirse que la primacía de la acción, con sus múltiples dimensiones (política, ética, epistémica y piadosa), es el centro de la reflexión moderna. Así, cuando el Fausto de Goethe –como bien ha apuntado Crescenciano Grave– quiere modernizar el mensaje del Evangelio de san Juan, no encuentra mejor alternativa que decir: “En el principio era la acción.”

⁴⁸ Todos estos movimientos poéticos tienen mayor cercanía con lo que Hegel dice el apartado “El lenguaje poético originario” de *Estética* que con la forma parcial de la lírica, en tanto afirman que la poesía es la recreación, como si fuese por primera vez, del lenguaje. G. W. F. HEGEL, *Filosofía del Arte o Estética*, p.465-ss.

corolario la afirmación de que el “Yo lírico” es posterior al poema mismo, el cual se define por la habitación originaria en el mundo antes que una retirada frente de él.⁴⁹

A pesar de esta definición de poesía, queda aún abierta la pregunta por la posibilidad de la representación de un conflicto verdadero entre potencias éticas en forma no dramática. Esto, a nuestro juicio, resulta imposible, pues el personaje –elemento por definición ausente de la poesía– es el límite literario para expresar un carácter. Es decir, donde no hay personificación, no puede haber un elemento moral dispuesto a luchar contra otro. Lo que sí es posible, sin embargo, es hacer alusión a un conflicto trágico, cuya expresión literaria, podemos suponer intuitivamente, abarcaría los ánimos del desgarramiento y el dolor, propios del poema o prosa que reconocen la distancia que media entre el estado de cosas (la existencia concreta) y el lugar anhelado (la resolución final del conflicto). Este sentimiento, que bien puede llamarse trágico, también impregna algunas obras filosóficas como la de Schelling, la de Unamuno y la de la propia Zambrano.

Por otro lado, y en contra de la visión restringida de lo que la tragedia debe cumplir para ser un drama, debemos recordar las anotaciones del capítulo anterior sobre las especies de tragedia. Coincidimos con el juicio sobre *La tumba de Antígona*; se trata de una obra mínimamente dramática. Sin embargo, el decurso de las ideas, la contraposición de las perspectivas y la exposición de imágenes poéticas ricas en sentidos, nos parece que permitirá colocar el texto de Zambrano bajo la especie de la tragedia del pensamiento.

El problema ahora será justificar que un drama griego originalmente planteado como un conflicto entre caracteres, será traducido a un drama del pensamiento. En último término, ambas pretenden ser tragedias sobre la colisión entrono a las leyes. Sin embargo, el nivel expuesto por Zambrano es reflexivo. Como explicaremos abajo, al interpretar el famoso canto al amor desde el horizonte de la historia sacrificial, podrá extraer un conflicto aún más fundamental del que presentan los personajes de Sófocles.

Asimismo, en el caso concreto de *La tumba de Antígona*, la falta de acción no es accesoria, sino que depende del proyecto que sustenta la obra. Frente al valor central que Hegel da a la acción de Antígona, en tanto escisión efectiva dentro de la eticidad,

⁴⁹ El texto clásico de Albert Béguin *El alma romántica y el sueño* nos permite asegurar que la tematización del sueño por los románticos, como el sustrato absoluto que supera a la persona a la vez que la funda, no sería más que una confirmación de lo que aquí se dice, y no una refutación, por mostrar un movimiento intimista en su poesía.

Zambrano focaliza el momento pasivo del sacrificio; lo importante sería el sufrimiento consecuente de haber entregado su vida. Aunque el entierro de Polinices sea la primera fase del sacrificio, éste sólo es pensado como el elemento necesario para justificar la condena. Mejor dicho, fue la piedad la que mantuvo fiel a Antígona a esa ley que sólo puede entreverse cuando se rechaza toda adherencia a la norma contrapuesta. Sólo cuando la víctima se deslinda de la complicidad inherente al sentido de la existencia que viene dado por esa ley despreciada, puede manifestarse la posibilidad de una existencia distinta.

Frente a un Hegel que colocó todo el peso de la tragedia y su verdad en la acción de los personajes (drama), pues ya no se presentaban como meras esculturas, sino como fuerzas vivas en movimiento, Zambrano descubre la verdad en el padecer. Si se considera aquí la metáfora del exilio –con la que tantas veces se ha presentado la jornada del espíritu en la *Fenomenología*– puede decirse que para Hegel la identificación del sujeto con una potencia ética actuante es la concreción de la esperanza de volver a la patria. El final de la tragedia celebra para Hegel el regreso, la reparación de la caída original del hombre. Zambrano, en cambio, sospecha que la acción por sí misma corre el peligro de reiterar el exilio, de acrecentar las escisiones. Inclusive el exilio de la existencia sólo se patentiza en la condena, cuando se padece el despojo.⁵⁰

Consecuentemente con la falta de acción, en *La tumba de Antígona* no ocurre el desenlace que Hegel exige de la tragedia, a saber, la concreción de lo sustancial mediante la eliminación de las individualidades.⁵¹ No hay justa necesidad ni “final feliz”. Tampoco puede considerarse que culmine con la desazón. El sentimiento que satura *La tumba de Antígona* quizá pueda llamarse dolor; la dolorosa claridad que cada uno de los personajes va ganando, y la dolorosa espera de esa Nueva Ley que no acaba de llegar. A diferencia de

⁵⁰ Nótese cómo Zambrano al tomar distancia de Hegel, también lo estaría haciendo respecto de Aristóteles. En *Poética* además de centralizarse el papel de la acción en la teoría del drama, también se indicó que éste antecedía al padecer: la fortuna (la felicidad y la desgracia) debía ser considerada como una acción antes que como un padecer, pues la felicidad del ser humano se debe a la excelencia y no a la casualidad; y la excelencia se logra por los actos, y no por los dones.

Por otro lado, la postura de Zambrano puede encontrar un parangón en el tema del existencialismo del encontrarse y de la angustia en *Ser y tiempo*. Para Heidegger el estado de angustia, en tanto encontrarse señalado, patentiza la entrega inmediata de la existencia al mundo del “se”; es decir, que la práctica cotidiana reitera constantemente la precomprensión media en la que la existencia (su verdadero ser) se olvida de sí misma. No obstante, hay una diferencia entre el pensador alemán y Zambrano que no puede ser marginada, y refiere al carácter apolítico y amoral en el que la falta de sentido ocurre en la angustia. Por su parte, la experiencia de la condena de Antígona es la esperanza de trascender la misma lógica de la condenación.

⁵¹ HEGEL, *Filosofía del arte*, p. 537.

esa gran caída y reconocimiento del Creonte de Sófocles, ese que pide recibir la muerte,⁵² el Creón de Zambrano, aunque de un ánimo debilitado, se acerca a la tumba sin haber comprendido que lo último que quiere Antígona es su perdón y su ley.

Ahora, para comprender la diferencia entre el final de Sófocles, tan necesario para el argumento de Hegel, y el de *La tumba de Antígona*, tiene que explicitarse el contenido de las potencias concretas éticas que Hegel presupone en la tragedia. Con ello se alcanzará el lugar desde el que se podrá comparar la confrontación supuesta por el pensador alemán con aquella que Zambrano apunta en su texto. El establecimiento de un paralelismo entre ambas interpretaciones permitirá juzgar si la falta de reconciliación en la obra de la española es forzada, o si las potencias éticas en juego carecen esencialmente de reconciliación dialéctica.

5. *La eticidad en colisión*

Aquí no se pretende aplicar la falta de reconciliación a toda tragedia y, mucho menos, reprochar a Hegel una suerte de “optimismo racionalista”. Sobre todo, porque, como apuntan Peter Szondi y Georg Steiner, la dialéctica hegeliana pretende empatar con la colisión en *Antígona*.⁵³ Lo cual en principio nos debe dejar claro que la reconciliación asumida por el filósofo no tiene nada que ver con la “felicidad última” de las partes implicadas. En cambio, nos muestra que se trata de una contradicción activada y fructífera que permite el reconocimiento de la unilateralidad de los partidos, así como la necesaria referencia mutua.

Cabe apuntar también antes de entrar en el asunto, que la interpretación de Hegel de la tragedia se remonta a sus primeros ensayos sobre el cristianismo y el judaísmo, y que por ello sería un error asumir una única teoría sobre lo trágico. En el apartado anterior ya

⁵² *Antígona*, 1325.

⁵³ Véase P. SZONDI, *Tentativa sobre lo trágico*, p. 19, y G. STEINER, *Antígonas*, pp. 36-ss. Por otro lado, debe señalarse que la fundamentación en la tragedia de ciertos momentos de camino del espíritu generó detractores de Hegel, quienes lo acusan de refugiarse en “mitificaciones”, “esteticismos” y perder la cientificidad presupuesta. Sobre esto puede leerse G. LUKÁCS, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, 404, y W. KAUFMANN, *Hegel*, p. 191 y 192.

hemos dado cuenta de su postura “esquemática” en las lecciones sobre Estética, pero aquí es necesario señalar por lo menos dos textos más: el ensayo de juventud sobre el derecho natural, y la *Fenomenología del espíritu*. No obstante, nos concentraremos sólo en las coincidencias de ambos desarrollos.⁵⁴

El recurso a *Antígona*, ya desde el mencionado ensayo, ocurre con miras a resolver el problema del derecho moderno por excelencia: la oposición entre el Estado y el individuo, entre la ley abstracta y la autodeterminación o moralidad singular. En el apartado “La tragedia en la eticidad” del ensayo mencionado, Hegel supone que dicho conflicto, *mutatis mutandis*, se encuentra en *Antígona*. Es aceptable, en principio, la identificación de la ley del gobierno de Creonte –aquella que no distingue entre hombres y mujeres concretos– con la legalidad estatal. Sin embargo, Antígona no puede ser entendida como un ciudadano moderno. La democracia ateniense, obviando el origen tebano de la muchacha, no podía reconocer a una mujer como ciudadana, mucho menos a una menor de edad. Para Hegel –en consideración a estas restricciones– Antígona encarnará una ley aún más fundamental a la del “libre individuo”; una ley en la que los hombres y las mujeres son entendidos desde su singularidad, y no según su generalidad frente al Estado. Esta legalidad está fundada en la estructura natural de los lazos consanguíneos.

La justificación del contenido de las potencias éticas en conflicto la podemos constatar en distintos pasajes de la tragedia.⁵⁵ Por ejemplo, Creonte pregunta a Antígona si sabía del decreto en contra de dar sepultura al invasor Polinices. Ella contesta: “Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era *manifiesto*.”⁵⁶ Hegel saca provecho del adjetivo para determinar la naturaleza de la potencia de Creonte: “la ley manifiesta”, es la que se da a la luz día, que pertenece a los dioses de la ciudad y comparte la naturaleza de Zeus y Apolo,

⁵⁴ Szondi señala que uno de los elementos fundamentales del ensayo sobre el derecho natural eliminados en la *Fenomenología y Estética* es la afirmación de que los dioses (como parte del pensamiento religioso) intervienen activamente en la tragedia. En este sentido, el drama ático no es un ritual religioso, y lo divino que en efecto participa en la acción es la “sustancialidad ética”. P. SZONDI, *Tentativa sobre lo trágico*, p. 93 y 94.

⁵⁵ La distinción entre el personaje de la tragedia clásica y el drama moderno le permite a Hegel, por otro lado, refinar el estudio del teatro y los elementos de la acción. Así, por ejemplo, aunque ambos tipos de personajes objetiven su interioridad en la acción, generando no sólo una contraposición, sino un destino que se vuelve contra ellos, en el caso de los personajes modernos, el desenlace del conflicto y la creación misma del destino son contingentes y no dependen de la identificación con una potencia ética, sino del carácter que el poeta les asigne. Cf. HEGEL, *Filosofía del arte*, p. 539, y C. GRAVE “El conflicto trágico en la *Estética* de Hegel”, p. 65.

⁵⁶ *Antígona*, 448. (La cursiva es mía)

en contraposición a los dioses antiguos y subterráneos. Del otro lado, cuando Antígona explica por qué ha desobedecido, dice:

No fue Zeus el que los ha mandado publicar [los decretos de Creonte], ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno.⁵⁷

Ella confiesa seguir a los dioses del Hades, a los ctonios,⁵⁸ que en la mitología griega son los más antiguos por pertenecer a la primera generación de los titanes. Hegel identifica estos tiempos titánicos con el nivel inferior al Estado, esto es, Naturaleza, la cual tiene como última configuración a la familia (comunidad ética inmediata). Sin embargo, y en esto parece que Hegel es completamente fiel al texto, estas leyes no tienen tiempo, y se mantienen vigentes aún con la llegada del derecho de los hombres o, mejor dicho, de la legalidad auspiciada por las deidades olímpicas.⁵⁹

Los diálogos de Antígona complementan esta piedad a los muertos con la ley del amor. Cuando se le increpa por las razones de no distinguir entre los hermanos, ella afirma: “Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor”.⁶⁰ Hegel entendió esta afirmación como el necesario complemento de la ley de la sangre, bajo la suposición de que el amor de Antígona se restrinja a sus padres y hermanos.⁶¹

Según el texto trágico, y a ello se pliega Hegel, el conflicto entre ambas potencias ocurre en el terreno de la muerte; es sobre el cadáver de Polinices donde se empalman los

⁵⁷ *Antígona*, 450-ss.

⁵⁸ Es paradójico, y de interés de la filología, que Antígona señale en un principio posiblemente al Zeus olímpico, ostentador de la ley suprema, y que luego sea Creonte quien lo invoque como guardián del hogar (485). Sin embargo, el lugar que ocupa junto a los dioses subterráneos en las líneas del diálogo de Antígona, podría remitirnos a la advocación del Zeus Ctonio, regente de los avernos.

⁵⁹ Tómense en consideración no sólo los rituales de la *polis* que pretendían reiterar las estructuras sociales, sino además la mítica donación del areópago descrita en la *Orestíada*.

Steiner señala el error común de confundir este enfrentamiento como un conflicto entre los hombres y su ley (Creonte) y el ancestral mandato divino (Antígona). Contra esta lectura debe recordarse que ambos extremos encarnan lo divino –como intervención del Absoluto en la temporalidad–, y que necesariamente se divide en unilateralidades formalizadas como individuos concretos. G. STEINER, *Antígonas*, pp. 42 y 50.

⁶⁰ *Antígona*, 523.

⁶¹ Sobre este punto podemos adelantar que, a nuestro juicio, Hegel parece haber minimizado el canto al amor que aparece en tercer estásimo. El coro alaba a Eros como regente de todos los seres y causante de la desgracia de Antígona. La poca atención que Hegel parece haber prestado a este amor que se extiende más allá de la familia quizá se deba a que el filósofo no considera al coro como perteneciente a potencia ética alguna, sino como la sustancialidad previa a la escisión. Razón para que éste se postule constantemente en sus intervenciones contra el conflicto y tema la colisión. Cf. HEGEL, *Filosofía del arte*, p. 535, y *Fenomenología del espíritu*, p. 426.

derechos de ambas leyes. Por un lado, el Estado se ve en la necesidad de considerarlo sólo desde su acción como ciudadano, a saber, como traicionero a Tebas. Niega, por tanto, los lazos que lo unen al antiguo rey de la *polis* (Edipo) y a la actual familia real (sobrino de Creonte y futuro cuñado de Hemón). El Estado se ha extendido más allá de los vivos, y rige sobre los muertos: se decreta que el invasor no sea devuelto a la tierra. En contraposición, las leyes de la sangre exigen que el ciudadano les sea entregado en la singularidad del hijo, del hermano o del padre, recepción que, tras la muerte, se da simbólicamente en el entierro, es decir, en el abrazo último del mítico lecho materno.⁶² Dicho de otro modo, la ley abstracta exige el sacrificio de la mismidad (la singularidad biográfica) como posibilidad límite de la defensa del Estado, no obstante, esta entrega tiene la frontera del respeto a la vida resguardada por los lazos familiares. Afirma Hegel que, desatar una oposición sin fin entre la condena de la población y la rebeldía anarquista, se conduciría a la destrucción de ambas potencias. Por ello la reconciliación debe tener lugar, y la tragedia, al mostrar el castigo a la *hybris* en la eticidad, manifiesta los límites tirantes y necesarios que los dos partidos tienen que respetar.

Podemos concentrar las críticas a la lectura hegeliana del personaje Antígona en dos grandes grupos: aquellos que, negando la dialéctica, aplaudirán su desobediencia, y los que atacan la identificación de la joven con la ley de los lazos familiares. Al primer grupo pertenecen los románticos y detractores de la supuesta oda al Estado en la *Fenomenología*, es decir, aquellos que no pudieron aceptar que la muchacha tebana tuviera igual justificación moral que el tirano Creonte. Esta fue la misma recepción entre los revolucionarios franceses, quienes hicieron de su acción una protesta contra el abuso de poder⁶³. No obstante, estas interpretaciones pasarían por alto la prohibición canónica asumida por Hegel, aunque su mención está ya en Aristóteles, de no representar a personajes malos que sufren una condena merecida.⁶⁴

⁶² Puede adivinarse que la dialéctica de las potencias éticas para Hegel es correlativa a la dialéctica de los sexos: la mujer desempeña la ética de la sangre, y el varón la de la ciudadanía. A pesar de la importancia que Hegel da a la sororidad como relación que supera el conflicto entre los géneros, y para ello le sirve la relación entre Antígona y Polinices, no será tratada aquí. Esto no sólo por que la cuestión desviaría el argumento, sino porque, como señala Kaufmann (*op. cit.*, p 198) y Steiner (*op. cit.*, p27-29 y 33), son elementos que, antes que dirigirse a la tragedia, pertenecen al tiempo de la Ilustración, a su comprensión limitada de la lucha de género y a la relación de Hegel con su hermana Christiane.

⁶³ Véase R. ORSI, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, p. 202., y G. STEINER, *op. cit.* 24.

⁶⁴ *Poética*, 1453 a. HEGEL, *Filosofía del arte*, p. 529. De la misma opinión es Schiller en el ensayo “Del arte trágico”, p. 158.

Respecto al segundo grupo, puede señalarse, por ejemplo, la recriminación de fondo que Lukács hace a Hegel. Aquél lo acusa de haber mitificado el conflicto de la individualidad burguesa, y hacerlo un puente entre la Antigüedad y la Modernidad. A esta crítica se deben añadir las interpretaciones que subrayan, que la acción de Antígona supone un ataque no sólo contra el Estado patriarcal, sino contra la estructura misma de la familia.⁶⁵ Para sostener esta lectura tiene que tomarse en cuenta que Antígona no representa la imagen de la femineidad del *oikos* griego. Como apunta Orsi,⁶⁶ es Ismene la que patentizan el papel de la mujer. Aunque puede decirse, y dando apoyo a Hegel, que el carácter de Antígona es un elemento de verosimilitud, y no algo esencial a su acción. Así, una mujer griega –tebana o ateniense– nunca pudo defender su ley en tanto mujer, tendría antes que haber sacrificado su femineidad masculinizándose. Sin embargo, esta paradoja no puede ser obviada, pues si para oponerse al Estado tuvo antes que atacar a la familia, parece dudoso que un acto así pueda considerarse la defensa de los lazos familiares.

A esta última lista de detractores se suma Zambrano, quien explotando las referencias del coro sobre la muerte y el amor, reescribe una Antígona que no enarbola una ley de la sangre, sino del fin del sacrificio.⁶⁷ Como ya se ha explicado, el texto no es propiamente una tragedia en términos de Hegel, y sin embargo, su contenido comparte algunos elementos que el filósofo adjudica al drama ático. Por ejemplo, la interpretación de Zambrano no vuelve a la heroína una mujer moderna, y de eso se defiende constantemente en el prólogo y en sus diálogos. La acción de la joven no es contingente ni depende de un carácter que se sumerja en la duda, características que Hegel atribuye al drama moderno y a la prosa en general.⁶⁸

Asimismo, podemos decir con Hegel, que la Ley del Amor es una potencia ética, cuya esencialidad Zambrano supone a la base de la historia sangrienta de Occidente, en tanto se identifica con la esperanza de trascenderla.⁶⁹ Esta correlación podría despertar quizá la astucia dialéctica, pues supone que la respuesta al “peso de la historia”, es su

⁶⁵ E. LAURENZI, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁶ R. ORSI, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁷ En este sentido su obra se emparenta con la versión de Brecht, quien revive el mito en el contexto Nazi para delatar la complicidad del pueblo alemán con el totalitarismo.

⁶⁸ Por ejemplo, cuando se explica frente a la harpía: “No había nada que hacer, ni yo tenía que hacer nada. El Juez tenía que condenarme pues que su Ley es ésa, condenar. Y yo lo sabía cuando hice lo que hice.” M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, p. 234.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 204.

negación final. Sin embargo, la autora dice, en voz de Antígona, que ser amado y temido no es lo mismo, que “*La Ley del Amor* es muy distinta de la *Ley del Terror* y ni siquiera se puede decir que sean todo lo contrario.”⁷⁰

Para entender la necesidad de distinguir ambas potencias, debe tenerse en mente que la Ley del Terror, no es identificable sin más con el Creonte de Sófocles. Como ya se mencionó, el Estado que Zambrano tiene en mente es aquél que se ha levantado tras la Guerra Civil de España: el franquista. Se señala esto, porque, si bien Creonte escinde lo humano, y al mismo tiempo pretende trascender la frontera de la muerte y es temido por los tebanos, no son lo mismo sus decretos que el combate o eliminación de las poblaciones para afianzar un gobierno en el terror (Guernica). El horizonte trágico planteado por Zambrano supera el nivel trabajado por Hegel. Aunque podamos, con Hegel, afirmar la mutua necesidad de la familia y el Estado se necesitan mutuamente, y que los límites alcanzados por el conflicto trágico evitan la justificación de la destrucción mutua de estas potencias, resulta del todo inverosímil la necesidad de una Ley del Terror, y eso aun cuando la Nueva Ley sí la necesite para anunciarse.

¿Existe algún modo en el que puedan ser entendidas estas Leyes como componentes de una misma eticidad? Aunque de modo extremo pueda afirmarse que se requieren una a la otra para potenciarse, no cabe la posibilidad de entender un momento en el que ambas *deban* convivir para la realización de la existencia. Sobra decir que aquí no caben argumentos utilitarista del bien que un Estado poderoso puede acarrear, esas serían sólo palabras de una harpía hermanada con el deseo del poder.

La oposición irreconciliable de ambas leyes no se debe, sin embargo, a la maldad implícita en una de ellas. En esto Zambrano no deja de ser lectora de Nietzsche, pues no asume una malevolencia esencial a la ley de Creón, que en ocasiones sólo le da el mote de “Ley del Sol”. Con ello hace referencia más a la racionalidad moderna y a la instrumental, que a la concreción del Estado fascista. Del mismo modo, esa Nueva Ley, que finalmente pretende rescatar el concepto de amor cristiano⁷¹ propio de los personalistas (Mounier y

⁷⁰ M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, 241.

⁷¹ Es importante señalar que el mismo Hegel comparó, hasta la blasfemia según Kierkegaard, la figura de Antígona y la de Cristo. Véase G. Steiner, *op. cit.*, p. 57.

Marcel), no debería ser traducida como bondad, sino como la abstracta esperanza de amar sin escindir. Es decir, la esperanza de una inocencia como la de Antígona.⁷²

La Ley del Amor requiere en todo caso de la Ley del Terror como un “pasado” que aún es presente respecto de lo que se espera se concrete. Se trata del dintel que se anuncia traspasar. Esta es la característica que inscribe a Zambrano bajo las lecturas míticas de la tragedia: la tragedia se vincula con la historia de Occidente como si se tratase de un espejo en el que se reconoce el rostro salvaje siempre negado. Es esa la tragedia de base: la ironía de un hacer y pensar que al buscar salir de la barbarie, sólo ha logrado afianzarla de un modo racional. Pero sobre esa se monta la “tragedia del pensar”, aquella que implica la superación del límite, y que hasta ahora hemos evaluado en contraste con la tragedia hegeliana. Ambos momentos del panorama propuesto por Zambrano caen en el doble movimiento que ya habíamos señalado: a) metonimia que reduce tanto el corpus trágico como la representación a un tipo de tragedia, y b) una generalización hiperbólica del resultado de la metonimia.

Es importante, además, señalar dos cosas más sobre esta tragedia del pensamiento. En principio que, si bien esta tragedia se parece formalmente, como hemos mencionado, a ese Prometeo encadenado que anuncia la caída de Zeus, hay una gran diferencia: mientras que en el mito griego son los actos del Crónida y los presagios los que aseguran la trabazón irónica de la caída del dios, la esperanza de Zambrano parece no arraigarse en esa otra ley que busca superar. No hay unidad dialéctica entre ambas leyes, e incluso no puede haber verdadero conflicto frontal entre ellas, puesto que la Ley del Amor ni si quiera es contemporánea a su oponente. En todo caso es el pensar el que lucha consigo mismo para no traicionarse y ser cómplice de la Ley del Terror.

En segundo lugar, la reescritura de *Antígona* por Zambrano conduce a una temática que hasta aquí no ha sido problematizada. Hemos señalado que la interpretación de la tragedia suele caer en el vicio intelectualista de intercambiar tragedia por la glosa de la trama. Incluso añadimos que el doble gesto reduccionista (metonimia-hipérbole) pertenecía al mismo vicio en tanto obviaba la peculiar presencia escénica de la tragedia; su propio aparecer sensible dentro de una comunidad. Sin embargo, estos comentarios no se le

⁷² Dice Zambrano: “Es el futuro el término en el cual el pensamiento situará esa otra vida abandonada, esa vida divina que la esperanza humana encuentra irrenunciable. Y así, no hace sino transferirla en realidad, cuando cree haberla anulado.” *El hombre y lo divino*, p. 20.

pueden hacer con justicia a la filósofa de la razón poética. En efecto, la Antígona de Zambrano no es propiamente una tragedia, pero sí es poesía; su texto se debe no sólo a las argumentaciones sino a la fuerza de sus imágenes y la precisión de sus metáforas. Su reescritura no es una “solidificación” conceptual de la tragedia, sino una nueva vida literaria del texto antiguo desde otras estrategias de composición. La gran apuesta de Zambrano, no debe olvidarse, está en ese pensar en los lindes con la poesía. Quiere hacer suyo ese camino de Antígona que busca y al que se le da –sin escindir entre lo verdadero y lo falso o lo estético y lo teórico– una conciencia de la Ley del Terror para superarla. Esta conciencia no ocurre, nos ha dicho Zambrano, en el concepto, sino en el pensamiento que es poesía.

Si nos atenemos a lo que hasta ahora hemos dicho, no puede ser lo mismo lo poético de *La tumba de Antígona* que lo poético dramático de *Antígona* de Sófocles. La fiesta, el cuerpo, la representación y la acción están ausentes del texto de Zambrano. El sentido de las diferencias entre ambos textos se escapa y supera las posibilidades del presente trabajo. Aún más lejana de nuestros alcances está la evaluación del trabajo de Zambrano respecto de sus mismos propósitos (la superación de la Ley del Terror). Sin embargo, las diferencias entre ambos textos nos regresan al inicio de nuestra investigación. Tenemos que preguntarnos si a pesar de todo el escrito de Zambrano es “trágico”. ¿Qué querríamos decir ahora con este adjetivo? Si hemos hecho un recorrido por varios momentos de la recepción de la tragedia fue para encontrar precisamente el sentido de ese adjetivo. De nada nos serviría ahora aceptar que es trágico sin más, ocupando el adjetivo según el uso corriente y evitando hacernos cuestión por su precisión técnica. Si ahora liberásemos el sentido de “trágico” del seno de la tragedia, se nos volvería de nuevo un adjetivo que, en el mejor de los casos, la filosofía habría generado desde sí misma; es decir, no sería un verdadero regreso hermenéutico sobre la tragedia. Antes que una interpretación de los textos dramáticos, el adjetivo expresaría un deseo: lo que la filosofía quiere ser, y no lo que el drama fue. Es muy probable que esto sea lo “trágico” de la filosofía trágica: un manifiesto de intenciones. Propósitos compuestos a la luz de una racionalidad demasiado platónica, demasiado distante a la existencia, la historia y la vida. La filosofía trágica podría ser acaso sólo el deseo de un pensar rampante, siempre abierto a aceptar contradicciones en lo real y tensiones entre los conceptos. ¿Es la filosofía trágica una salida de la filosofía gracias a la

obra de arte o es un manifiesto de intenciones frente a una filosofía empobrecida por el racionalismo? Hasta ahora sólo apuntamos algunos problemas que deberían tomarse en consideración al momento de contestar esta pregunta.

Conclusiones

Hemos llamado aquí “imposibilidad de la filosofía trágica” a los problemas hermenéuticos que socaban la legitimidad de una propuesta tal como la filosofía trágica o, en el mejor de los casos, presentan retos para dicha finalidad. El enfoque por el que se ha optado es el de la legitimidad o razones para afianzar la posibilidad; de tal suerte que no afirmamos la falsedad, irrelevancia o la imposibilidad de la tragedia en la filosofía, sino de las limitaciones interpretativas que se ha tenido al momento de postular el cruce entre filosofía y tragedia.¹ Por ello podemos decir que hasta este punto hemos realizado una investigación preparatoria que nos advierte sobre una serie de problemáticas que deben ser solventadas antes de asegurar que efectivamente la filosofía se ha plegado a la tragedia.

Al inicio del presente texto señalamos que había dos condiciones que suponíamos fundamentales para pensar la posibilidad de una filosofía trágica. La primera de ellas es la justificación de una filosofía limitada por un ámbito externo (la tragedia), la segunda refiere al examen de las fuentes del concepto de tragedia. A su vez, señalamos que no es posible abordar la problemática sugerida por la primera de estas condiciones, si antes no examinábamos que en efecto la filosofía se dejase decir por ese otro discurso. Hasta este punto sólo hemos alcanzado a plantear dificultades relativas a este último tema, los cuales, y en síntesis, denuncian que las relaciones entre filosofía y tragedia han implicado una lectura reduccionista del drama trágico en varios niveles.

En el primer capítulo nos enfrentamos a dos momentos del pensamiento trágico que, si bien están vinculados en *El nacimiento de la tragedia*, deben ser tratados con independencia. Me refiero al pesimismo griego encarnado en Dioniso y al pesimismo filosófico que se identifica con el corpus trágico (Schopenhauer). Contra la *inmediatez trágica* de Dioniso y su identificación con el pesimismo, hemos disuelto la imagen del dios

¹ Esta tensión resulta ejemplar en la cita que se ha elegido como epígrafe de la presente investigación: Aunque reconocemos la relevancia de la onto-historia para pensar la relación entre tiempo y ser desde un lugar no subjetivo o moderno, la interpretación generalizadora y reduccionista de la tragedia y la filosofía trágica le permiten a Heidegger identificar tragedia, destino del personaje trágico, filosofía trágica como filosofía del destino trágico y filosofía como pensar desde el ocultamiento epocal del envío del ser.

de la locura que nos presenta Nietzsche: frente al dios cuya verdad sería la risa silénica ante el sinsentido, hemos mostrado el rostro misterioso y soteriológico del dios de la Isla de los Bienaventurados.

Por otro lado, y contra la interpretación de la tragedia como un texto pesimista, hemos señalado que esto implica asimilar el tono y el tema de la tragedia a la poesía lírica y a la épica. No obstante, y a pesar de las resonancias, creemos que se trata de una lectura poco detenida y que conduce a una conclusión adversa a sus pretensiones. En principio, al identificar motivos pesimistas en la literatura previa a la tragedia, los nombra “antecedentes de la tragedia”; esta suposición tiene tanto el problema de asumir ya que la tragedia es un texto pesimista como la extraña conclusión de extender por cerca de cuatro siglos bajo el mismo horizonte teológico literario: la labilidad del hombre que está bajo el designio del Destino. Esta lectura resulta, a nuestro modo de ver, arcaizante; no atiende a los cambios de forma y contenidos, y minimiza las transformaciones políticas y religiosas a las que se vio sometido el pensamiento griego en los siglos IV y V antes de nuestra era. Pero ante todo, asume que es suficiente una resonancia para banalizar la teatralidad como parte determinante del sentido de la tragedia.

Asimismo, la lectura pesimista de la tragedia concreta un triple proceso interpretativo que no suscribimos: interpretar el drama de Edipo según Sófocles como un ejemplo más de pesimismo griego; asumir que Edipo es un paradigma de la producción dramática; extender los alcances de ese paradigma a la cultura griega e incluso elevarla a un universal. De la mano de Menke hemos señalado que la obra de Sófocles no necesita los supuestos teológicos pesimistas para desarrollarse como tragedia, sino que opera por la ironía provocada por el mismo actuar (en escena) del mismo Edipo. Por otra parte, las dos últimas fases de este proceso las hemos descrito como la suma entre una metonimia y una hipérbole; ambas operaciones contravienen la fidelidad que se esperaría de una teoría y filosofía de la tragedia que no buscase suplantarla con un concepto general.² Por

² Lo que Menke sí hace extensivo a toda tragedia es la categoría estética de la ironía. Asume que la tragedia depende de la representación estética de una acción que a su vez genera su opuesto (Véase MENKE, C., *Conflicto ético y juego estético*, pp. 217-8). Esto lo entiende como una reflexividad propia del ámbito estético y no una categoría de la existencia desgarrada o de la totalidad de lo ente (metafísica dionisiaca-apolínea). No hay una apropiación de la ironía por parte de una filosofía trágica, sino una meditación y constatación de esta verdad de la tragedia (Cf. MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, p. 86).

consiguiente, una filosofía que siguiese estos pasos, sería, a lo sumo pesimista, pero no trágica.

En el Intermedio hemos dejado un problema abierto. Anotamos que otra posible lectura de filosofía trágica era el establecimiento de un puente entre la filosofía presocrática y la tragedia; esto era posible debido a las consonancias lingüísticas y temáticas entre ambos grupos de textos. Por nuestra parte nos ha sido imposible probar una vinculación sistemática. No obstante, aun así creemos que si la filosofía de Anaximandro y Heráclito pudiesen haber pensado aquello que la filosofía trágica posterior entiende como trágico, tenemos la consecuencia de que el adjetivo “trágica”, bien podría pensarse más como una explicación o introducción que como un acercamiento a la tragedia. La filosofía trágica debería ser primeramente un retorno al pensamiento del logos polémico antiguo y no la exigencia de la mediación del drama trágico en la fundación del pensamiento filosófico.

Los problemas señalados en el Intermedio nos condujeron a preguntarnos por la poética de la tragedia: ¿acaso en la composición de la tragedia podríamos encontrar una articulación peculiar de la existencia fáctica y las afirmaciones ontológicas que pudiese hacer incidir al drama ático en el discurso filosófico comenzado por los presocráticos? Aunque sospechásemos que esto sólo haría de la tragedia un ejemplo y no un límite del pensamiento, nos adentramos en *Poética* de Aristóteles para indagar los modos en los que podrían vincularse filosofía y tragedia.

El paso por Aristóteles afecta de varios modos la presente investigación. En principio, permite reconocer que la filosofía de la tragedia está mediada por los conceptos que el Estagirita formuló para entender la técnica poética, y por ello la crítica a los cruces entre tragedia y filosofía debe tomar en cuenta las implicaciones de la intervención de la poética y las recomendaciones para la composición.

En segundo lugar, advertimos que la relevancia de la acción y la trama en la definición de la tragedia es un punto de inflexión entre las interpretaciones de la tragedia que abre dos posibles lecturas: una que subraya la centralidad de la trama como esencia de la tragedia, y otra que mantiene la importancia de la teatralidad y el acontecer de la representación. Esta tensión la pudimos rescatar gracias a los señalamientos de Carmen Trueba. La autora reprocha a varios teóricos el olvido de los demás elementos de la tragedia al momento de reflexionar en torno al texto aristotélico. Sin embargo, por nuestra parte

reiteramos que tal olvido proviene de la ambigüedad de *Poética* al afirmar que el alma de la tragedia es la trama.

En tercer lugar, la cuádruple distinción aristotélica de los modos de la trama trágica nos alertó de la metonimia que antes habíamos mencionado; de entre las tragedias que Aristóteles distingue, la tradición parece sólo apropiarse de dos: aquella que funciona gracias a la conjunción de peripecia y anagnórisis (compleja), y la que surge por la colisión de caracteres.³

Del análisis de los puntos anteriores concluimos que la intervención de la poética cierra la meditación en torno a la tragedia al canon transmitido por la tradición. Esto no implicaría mayor problema si no interviniese en la transmisión el encasillamiento intelectualista del drama ático en el texto conservado según el parámetro de la esencialidad de la trama. Aquí nos enfrentamos a un problema hermenéutico en el que se cruzan recepción y transmisión del texto trágico. La teoría de la tragedia concreta un parámetro de composición y conservación del texto dramático, así como de evaluación y jerarquización de las piezas conservadas. Así, la tragedia no sería *cualquier* tragedia, sino aquella que concordase o cumplierse con las condiciones sugeridas por Aristóteles. La mediación de *Poética* exige una destrucción hermenéutica del concepto de tragedia para comprender hasta qué punto la filosofía trágica antes que implicar un retorno a la Grecia clásica, se convalidaría con la tradición que asume, apropia y transmite lo que le parece trágico. Es decir, necesitamos advertir las distintas interpretaciones en conflicto desde las que nos ha sido legado el corpus trágico.

Hablar aquí de destrucción no conlleva una expectativa historicista de regresar a la verdadera tragedia; es decir, no pretendemos renunciar a toda mediación de la tradición para llegar a la verdadera tragedia griega. Uso el término en la misma tónica en la que Heidegger inició una destrucción de la metafísica en *Ser y tiempo* y Gadamer de la estética

³ En el último capítulo señalamos, con ayuda de Menke, la unidad de la teoría de la de la tragedia hegeliana gracias a la ironía; esto permite explicar desde un mismo esquema *Antígona* (tragedia de colisión) y *Edipo rey*. En esta lectura nos parece que Hegel identificaría el cambio de fortuna de la definición aristotélica de tragedia con la peripecia compuesta bajo el modo de trabajar de la ironía. Cabe señalar que la unidad de lo trágico en Hegel en *Fenomenología* proviene más del problema de mantener unidad en la sustancia ética que en sostener una tesis estética. Son las potencias éticas las que en su actuar se muestran como oponentes, y las que se reconocen como pertenecientes a la misma sustancias después de haber sufrido la pena por su unilateralidad culposa (suponerse la verdadera sustancia ética).

en *Verdad y método*; como una metodología que pretende desmontar las distintas capas interpretativas que, por su reiteración, han sido pensadas como naturales.

Así, la destrucción de lo trágico buscaría poner de relieve las tradiciones que han engrosado, dificultan o esclarecen la recepción de la tragedia. Ahora, si bien no nos parece un problema reconocer que el retorno a la tragedia es siempre un retorno desde la tradición que la ha conservado, estimamos que de ello se desprenden modificaciones que deberían ser puestas de relieve. Por otro lado, si bien no hemos realizado esta destrucción hermenéutica de modo exhaustivo, nos hemos percatado de uno de los momentos olvidados en la concreción del concepto de tragedia: el acontecer de la representación en sus dimensiones dramática y festiva. En efecto, el parámetro aristotélico que ha guiado la recepción de la tragedia se deriva de lectura que privilegia la trama sobre los demás elementos de la tragedia. A esta mediación de la supremacía de la trama la hemos llamado intelectualista, y la reconocemos en todo lugar en el que se identifica la tragedia sólo con los juegos irónicos de la trama o la contraposición de los personajes. Tómese como ejemplo las interpretaciones y apropiaciones de la trama que Hegel hace de *Edipo rey*, *Los siete contra Tebas* y *Antígona* cuando argumenta los primeros momentos del espíritu en tanto sustancia ética. En esas páginas de la *Fenomenología* las acciones que describen las obras son tomadas sólo como momentos esquemáticos que explicitan la escisión y reconciliación de la sustancia ética. En contraposición, tenemos al mismo Hegel de las *Lecciones de filosofía del arte* recalcando la primacía de la apariencia sensible del arte para su verdad.

Finalmente, hemos resaltado en *Poética* es el problema de la posible verdad en la poesía. Ahí también nos percatamos de la ambigüedad del texto aristotélico, mismo que abre las puertas a la indiferencia de la verdad en la tragedia. Aunque se opone a los reproches platónicos en torno a las mentiras de la poesía, y minimiza la relevancia de la falsedad en el texto poético, afirma que la poesía es más filosófica que las narraciones que pretenden acertar en la descripción de los acontecimientos: La historia es menos filosófica que la poesía, aunque a esta le esté permitido equivocarse y mentir en lo que respecta a las cosas que no sean propiamente “poéticas”. A su vez, eso poético de la poesía parece identificarse por el efecto en el espectador (*v. gr.* horror y compasión). Tendría que preguntarse ahora dónde está lo filosófico en el efecto poético. Asimismo, y desde el texto aristotélico, hace falta cruzar esta pregunta con otra tesis de *Poética*. Después de afirmar

que la poesía es más filosófica de que la historia, justifica esta jerarquía debido a que mientras que la historia dice las cosas como fueron, la poesía dice cómo deberían ser. Esta diferencia modal, sumada al valor de verdad de la sensualidad de la poesía, aún tiene que ser pensada con mayor claridad.

Sin embargo esto supera nuestra investigación. En principio porque Aristóteles no parece reducir su afirmación a la tragedia, y una investigación al respecto nos conduciría, como hemos señalado ya, a una pregunta por la verdad de la poesía o quizá por una filosofía poética. Asimismo, las palabras de *Poética* han sido recibidas ampliamente y se nos exigiría realizar otro mapa de las relaciones entre arte, texto, sensualidad y verdad. Sin embargo, aquí avanzamos un poco al señalar que desde la relación entre experiencia y trágica y filosofía surgen las propuestas nietzscheanas, pero también coadyuvaron a la concreción de la filosofía del arte de Hegel: es este modo peculiar de presentar las cosas y no de imitar mecánicamente el que permite verlas no como son en la vida común, sino como verdaderamente deben ser entendidas. También en esas palabras se reconoce Gadamer y Ricoeur, quienes integran la recepción como parte de la obra de arte. Finalmente, encontramos propuestas como la de Carmen Trueba, quien supone que Aristóteles estaría en dirección de postular la tragedia como una poesía productora de paradigmas para la conducta ética. Aquí la pregunta por la verdad en la poesía tendrá que permanecer abierta.

La reflexión final de ese segundo capítulo fue la necesidad de pensar la tragedia desde su presentación y teatralidad. El concepto de tragedia no sólo debe incluir los giros de la trama, sino la potencia de su escenificación pública y encarnada en cuerpos en acción viva. Esto lo pudimos reconocer gracias a las producciones escénicas del siglo XX; el teatro de la crueldad de Artaud y el del misterio de Nitsch rescatan del olvido la esa espesura de la escena que no puede identificarse con el texto.

Con el reconocimiento de la escena y el teatro, arribamos a lo verdaderamente estético de la tragedia. No nos referimos con ello a la apariencia estetizada, sino a reconocer que la trama no es la obra, sino el *modo* en el que se ejecuta. Por lo tanto, ahora toca el turno del examen de los cruces entre la filosofía, la estética y la tragedia. Sin embargo, descubrimos que esta tríada está cruzada por una teoría de la modernidad, la cual, según Menke, tiene dos grandes vertientes: la romántica y la mítica. La una asume que la

tragedia es un proceso que trasciende el conflicto premoderno de valores, llevándolo a un segundo momento reflexivo. Este segundo momento puede implicar o bien la subversión estética de todos los valores (Nietzsche), o bien una nueva contextura ética mediada por la subjetividad que logra disolver la rigidez de los valores. La otra lectura, la mítica, señala que la tragedia, antes que ser un proceso concluido, es un movimiento abierto: la Modernidad no es la superación de la tragedia, sino el momento de anagnórisis que descubre al racionalismo como un proyecto de barbarie tecnocientífica.

Por su parte el filósofo alemán critica la lectura romántica de la tragedia por oscilar entre la circularidad argumental, la contradicción e incluso la carencia de justificación. No hay razones que apoyen el paso de lo ético a lo estético y su final repercusión en una nueva ética o en la disolución de toda ética. Con él, y con le Nietzsche de *Gaya scienza*, preferimos asumir que el juego estético y su subversión es una tarea que debe ser reiterada cada vez. Asimismo, de esta tesis obtenemos el papel central de la ironía en la tragedia y en general en el arte. Nos parece que aún hace falta trabajar con la ironía y su papel subversivo respecto a los paradigmas morales y, debemos agregar, ontológicos.

La segunda parte del tercer capítulo examina las lecturas de Hegel (romántica) y de Zambrano (mítica). La necesidad de este estudio es la confrontación de las interpretaciones de la tragedia con el texto trágico y su dimensión estética, cuestión que se ha puesto de relieve en el apartado anterior. Consideramos también que este es el último momento del recorrido antes de volver a plantearnos la pregunta por la filosofía trágica: ¿cómo se vinculan la filosofía, la interpretación de la tragedia, la lectura detenida del texto trágico y el modo estético del texto? Estas cuestiones las abordamos al hacer dialogar las posturas de Hegel y Zambrano. Las conclusiones a las que arribamos no favorecieron a ninguno de los dos. Aunque ambos afirman la relevancia de lo estético sensible al momento de pensar la tragedia, la omiten al momento de interpretar el drama de *Antígona*: Hegel se pliega a la trama, y Zambrano compone un texto no dramático. En segundo lugar, la interpretación del personaje de Antígona realizada por Hegel resulta difícil de sostener e incluso sospechosa (*i. e.* superponer el conflicto burgués entre el Estado y el individuo en la Grecia clásica). Respecto a Zambrano, nos pareció que su reconstrucción conducía más a fundar un nuevo discurso trágico que ha regresar a los elementos trágicos del drama ático. Finalmente, y para recapitular las relaciones entre filosofía y tragedia, podemos decir que Hegel acude a

la tragedia en varios niveles: como inspiración (para determinar el proceder dialéctico), como paradigma del pensamiento estético-religioso griego, como obra de arte ejemplar y como reservorio de los conflictos esenciales de la sustancia ética. De tal suerte que podemos concluir que en Hegel antes que haber una filosofía trágica, hay una filosofía *con* la tragedia. En el caso de Zambrano, los usos del término trágico, como anunciamos desde el inicio, no son sistemáticos. Esta ruptura con el texto antiguo, sin embargo, no se debe sólo a los múltiples usos que hace de él, además depende de la concreción de una tragedia nueva, o mejor dicho, del diagnóstico de una tragedia jamás contada en la Antigüedad: la tragedia de la filosofía.

De la mano de María Zambrano regresamos a la problemática que dio comienzo a la presente investigación: los problemas de una filosofía que busca volver a pensarse, salir de sí y encontrar nuevos modos de comprender lo ente. La cuestión aún nos parece relevante, y de hecho creemos con la autora que los viejos modos racionalistas de la razón no solamente implican modelos rígidos de pensamiento, sino que además conllevan prácticas violentas de escisión y desprecio. Sin embargo, o precisamente por ello, el apremio por cuestionar la fría razón, la Metafísica y la visión instrumental de lo ente exige que seamos precavidos con las propuestas alternas. Ante todo hemos querido llamar aquí la atención sobre un vicio argumental de las propuestas antimetafísicas que buscan orientarse en el arte: éstas suelen abandonarse a generalidades o conceptos ahistóricos. ¿Cómo criticar a la Metafísica por interponer un esquema abstracto entre lo ente y el pensamiento si se postula a la vez, y como estrategia alternativa, el concepto universal de “arte”? Eso es lo que hemos denunciado aquí: los momentos en los que la interpretación de la tragedia conduce a reduccionismos no pueden ser el origen de ese “otro pensar”. En contraposición, hemos sugerido leer la tragedia procurando advertir la diversidad de los dramas, exigiendo que su conceptualización considere la presentación escénica y que aproveche los giros específicos del texto dramático. Esta es nuestra contribución a la filosofía que quiere dejarse guiar por la verdad en la obra de arte.

Bibliografía

- A. A. V. V. *Actas del Congreso internacional del Centenario de María Zambrano. II. Crisis y Metamorfosis de la Razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 2005. (2 Vols.)
- A. A. V. V. *Actas del Congreso internacional del Centenario de María Zambrano. II. Crisis y Metamorfosis de la Razón, Vélez-Málaga 2004*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 2005.
- A. A. V. V. *Actas. II Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 1998.
- A. A. V. V., *Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro*, trad. Fernando Segundo Brieva y Salvatierra, Jasé Alemany Bolufer, et. al. EDAF, Madrid, 1962.
- Arendt, H., “Las perplejidades de los derechos humanos” en *Los orígenes del totalitarismo*, trad. Guillermo Solana. Ed. Taurus, Madrid, 1974, pp. 368-382.
- Aristóteles, *Física*, intr. trad. y notas Guillermo R. de Echandia. Ed. Gredos, Madrid, 1995.
- *Metafísica*, ed. trilingüe, trad. Valentín García Yebra. Ed. Gredos, Madrid, 1982
- *Poética*, intro., trad. y notas de Juan David García Bacca. UNAM, México, D. F., 2000.
- *Poética*, ed. trilingüe, trad. Valentín García Yebra. Ed. Gredos, Madrid, 19474.
- *Poetics*, ed, intro y notas D. W. Lucas. Ed. Clarendon, Oxford, 1968.
- Barthes, R., *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1987.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, revisada Antonio y Margit Alatorre. FCE, México, 1954.
- Bejamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intro. Bolivar Echeverría. Ed. Ítaca, México, 2003.
- “Para la crítica de la violencia” en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena. Ed. Coyocán, México, 2001, pp. 109-129
- Bernárdez, Mariana, *María Zambrano: acercamiento a una poética de la aurora*, Universidad Iberoamericana, México, 2004.
- Bungård, Ana, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Ed. Trotta, Madrid, 2000.
- Bürger, Peter, *Crítica a la estética idealista*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Ed. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996.
- Castello, L. A. “La tragedia antes de la tragedia: Los antecedentes homéricos” en V. Juliá (ed.) *La tragedia griega. Το πάθει μάθος*. Ed. Azul, Buenos Aires, 2006
- Cerezo, Pedro (ed.), *Filosofía y Literatura en María Zambrano*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

- Cragolini, Mónica B. (comp.), *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*. Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2005.
- Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*, Carmen Artal. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.
- *El nacimiento de la filosofía*. Tusquets, Barcelona, 1977.
- *La sabiduría griega*. Trotta, Madrid, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Ed. Anagrama, Barcelona, 1998.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- Detienne, Marcel, *Dionisio a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno*, trad. Mizraji. Gedisa, Barcelona, 2003.
- Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*, trad. María Araujo. Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- Düring, Ingemar, *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. Bernabé Navarro. UNAM, IIF, México, 1987.
- Eguizábal, José Ignacio *La huida de Perséfone*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Eliada, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya. Alianza, Madrid, 2002.
- Eurípides. *Tragedias* (vol. III), trad., intro. y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Ed. Gredos, Madrid, 2008.
- Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique*, livbres II-III, intro, texto griego, trad. y notas Eduard des Places. Les Éditions du Cerf, Paris, 1976.
- Finkielkraut, Alain, *La derrota del pensamiento*, trad. Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 2004.
- Flores Farfán, Leticia, *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*. FFyL, UNAM, México, 2006.
- Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*. Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1970.
- *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vazquez Pérez. Ed. Pre-textos, Valencia, España, 1997.
- Gadamer, H-G., *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Ed. Sígueme, Salamanca, 2003.
- García Marruz, Fina, *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- Gilbert, A. H. “Aristotle's Four Species of Tragedy (Poetics 18) and Their Importance for Dramatic Criticism” en *The American Journal of Philology*, Vol. 68, No. 4, 1947, pp. 363-381.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá. Ed. Anagrama, Barcelona, 2005.
- Grave Tirado, C., “El conflicto trágico en la Estética de Hegel” en *Ideas y valores: Revista Colombiana de Filosofía*, N°. 133, 2007, pp. 57-78
- *Metafísica y tragedia. Un ensayo sobre Schelling*. Ediciones Sin Nombre, México, 2008.
- *Verdad y belleza*. UNAM, México, 2002.
- Guthrie, W. K., *Orfeo y la religión griega*, prefacio de Larry J. Aldernik. Trad. Juan Valmard. Madrid, Ed. Siruela, 2003
- Harrison, Jane Ellen, *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*. Ed. Merlin, Londres, 1980.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces. FCE, México, 1973

- *Filosofía del Arte o Estética (verano de 1826)*, ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Pltnikov, trad. Domingo Hernández Sánchez. Adaba editors/UAM, Ediciones, Madrid, 2006.
- Heidegger, *Caminos de Bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza, Madrid, 2003.
- *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos. FCE, México, 2002.
- *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza, Madrid, 2000.
- *Meditación*, trad. Dina V. Picotti. Ed. Biblos, Buenos Aires, 2006.
- Homero, *Ilíada*, trad. Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 2005.
- *Odisea*, trad. Carlos García Gual. Alianza, Madrid, 2005.
- Hülsz Piccone, Enrique y Ulacia (ed.), Manuel, *Más allá del litoral*. UNAM, F. F. y L., 1994.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. FCE, México, 2002.
- Kaufmann, W., *Hegel*, trad. Víctor Sánchez Zabala. Ed. Alinaza, Madrid, 1968.
- Kerényi, Karl, *Los dioses de los griegos*, trad. Jaime López-Sanz. Ed. Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1991.
- Kirk, G. S. y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández. Ed. Gredos, Madrid, 1981.
- Kitto, H. D. F., *Greek tragedy*. Ed. Methuen, London, 1978.
- Laurenzi, E. *María Zambrano. Nacer por sí misma*. Ed. Cuadernos inacabados, Madrid, 2004.
- Lían Entralgo, Pedro, *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (Col. "Austral" núm. 784).
- Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, prol. y trad. Manuel E. Vázquez. Editorial Síntesis, Madrid, 2005.
- Loisy, Alfred, *Los misterios paganos y el misterio cristiano*, trad. Ana P. de Goldar. Ed. Paidós, Barcelona, 1990.
- Lukács, G., *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, trad. Manuel Sacristán. Ed. Grijalbo, México, 1963.
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Ed. Anthropos. Editorial del hombre, Barcelona, 1992.
- Maillard, María Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Edicions de la Universitat de Lleida, 1997.
- Maistre, Joseph de, *Tratado sobre los sacrificios*, trad. María Tabuyo y Agustín López. Ed. Sexto piso, Madrid, 2009.
- Marcel, Gabriel, *Homo Viator*, trad. María José de Torres. Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 2005.
- Menke, Christoph, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, trad. Remei Capdevila Werning. Ed. A. Machado Libros, La balsa de la medusa, Madrid, 2008.
- "Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche", trad. Gerard Vilar. Enrahonar 32/33, 2001, pp. 203-222.
- Mondolfo, Rodolfo, *El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales*, trad. Ducezio Licitra. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, Argentina, 1943.

- Mora García José Luis y Moreno Yuste, Juan Manuel (eds.), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991)*. Junta de Castilla y León, 2005.
- Mudroch, Iris, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, trad. Pablo Rosenblueth. FCE, México, 1982 (“Breviarios” núm. 230).
- Nietzsche, Friedrich W., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad, intro. y notas Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2004.
- *Crepúsculo de los ídolos*, trad, intro. y notas Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2007.
- *El nacimiento de la tragedia*, trad., intro. y notas Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2007.
- *La ciencia jovial*, trad. José Jara. Monte Ávila editores, Venezuela, 1985.
- *La genealogía de la moral*, trad. de Jose Luis Lopez y Lopez de Lizaga. Tecnos, Madrid, 2003.
- Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. Antonio Ballesteros. Ed. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.
- Oñate y Zubía, Teresa, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Dykinson, Madrid, 2004.
- et al. (ed.), *Hans-Georg Gadamer: Ontología estética y hermenéutica*. Dykinson, Madrid, 2005.
- Orsi, R., *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*. Ed. Plaza y Valdés, México, 2007.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando, María Zambrano. La aurora del pensamiento. Fundación María Zambrano, Junta de Andalucía, Granada, 2004.
- Ortega y Gasset, José, *Carta a un alemán. Pidiendo un Goethe desde dentro. Brief an einen Deutschen. Um einen Goethe von innen bittend*, edición bilingüe. Biblioteca Nueva, Fundación Goethe, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004.
- *El hombre y la gente*. Revista de Occidente, Madrid, 1972. (2 Vols.)
- *En torno a Galileo. El hombre y la Gente*. Porruá, México, 2001 (col. “Sepan cuantos...” núm. 462).
- Otto, Walter F. *Dioniso. Mito y culto*, trad. Cristina García Ohlrich. Ed. Siruela, Madrid, 2001.
- *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, trad. Juan Jorge Thomas. Ed. Sexto Piso, Madrid, 2007.
- Padel, Ruth A *quien un dios quiere destruir antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando, “Memoria, libertad y profecía. Un acercamiento a Las Edades del Mundo de F. W. J. Schelling”. Revista de filosofía, Universidad Complutense, Madrid, Nº 31, 1, 2006, págs. 101-122.
- , *Schelling. El sistema de la libertad*. Ed. Herder, Barcelona, 2003.
- Píndaro, *Odas y fragmentos: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas, fragmentos*, intro. Emilia Ruiz Yamuza, trad. y notas de Alfonso Ortega. Ed. Gredos, Madrid, 2002.
- Pino Campos, L. M. “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: Apuntes en torno a la historia sacrificial” en *Actas del Congreso internacional del Centenario de María Zambrano. II. Crisis y Metamorfosis de la Razón, Vélez-Málaga 2004*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, pp. 356-372.
- Platón. *Diálogos* (vol. III), trad., intro. y notas de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo. Ed. Gredos, Madrid, 1992.

- *Diálogos* (vol. IV), trad., intro. y notas de Conrado Eggers Lan. Ed. Gredos, Madrid, 1992.
- *Diálogos* (vol. VIII), trad., intro. y notas de Francisco Lisi. Ed. Gredos, Madrid, 2008.
- Porfirio, *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*, ed. y trad. Miguel Periago: Madrid, Ed. Gredos, 2002.
- Ramírez, Goretti, *María Zambrano, crítica literaria*. Devenir Ensayo, Madrid, 2004.
- Ricoeur, Paul, *Corrientes de la investigación de las ciencias*, trad. María José Treviño. Unesco, Madrid, 1982.
- *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico I*, trad. Agustín Neira. Ed. Siglo XXI, México, 2000.
- Rivara Kamaji, Greta, *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*. Editorial Ítaca, México, D. F., 2006.
- (coord.) *Vocación por la sobra. La razón confesada de María Zambrano*. Edēre, México, D. F., 2003.
- Rivero Weber, Paulina y Rivara Kamaji, Greta (comp.), *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno a Nietzsche*. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, México, 2003 (Serie “El Estudio”).
- Revilla Guzmán, Carmen (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Trotta, Madrid, 1998.
- Rocha Barco, Teresa (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Tecnos, Madrid, 1998.
- Rohde, Erwin, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, trad. Wenceslao Roces. México, FCE, 1983.
- Rojas, Carlos, *Unamuno y Ortega: intelectuales frente al drama*. Editorial Dirosa, Barcelona, 1977. (Col. “Documentación y ensayo” núm. 19).
- Rovati, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Carlos Catropi. Gedisa, Barcelona, 1999.
- Sánchez Cuervo, Antolín, Sánchez Andrés, Agustín y Sánchez Díaz Gerardo (coord.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*. Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Morelia, Michoacán, México, 2004.
- Sánchez Benítez, Roberto, *La palabra auroral. Ensayo sobre María Zambrano*. Instituto Michoacano de Cultura, 1999 (Col. “Deslinde”).
- Schelling, F. W. J., *Las edades del mundo. Textos de 1811 a 1815*, pról. Pascal David, trad. Jorge Navarro Pérez. Ed. Akal, Madrid, 2002.
- Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, s/trad. Ed. Nova, Buenos Aires, 1963.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Mauri. Ed. Aguilar, Buenos Aires, 3 vols., 1960.
- Seeck, Gustav Adolf (ed.) *Das griechische Drama*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1979.
- Serrano Poncela, S. *El pensamiento de Unamuno*. FCE, México, 1964 (Col. “Breviarios”, núm. 76).
- Sommerstein, Alan H., *Greek drama and dramatists*, Ed. Routledge, Londres, 2002.
- Stinton, T. C. W., “Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy” en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 25, No. 2 (Dec., 1975), pp. 221-254.
- Sófocles, *Antígona*, intro. Jorge Bergua Cavero, trad. y notas Assela Alamillo. Ed. Gredos, Barcelona, 2008.

- Steiner, G., *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, trad. Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona, 2000.
- *La muerte de la tragedia*, trad. E. L. Revol. Azul Editorial, Barcelona, 2001.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Szondi, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, trad. Javier Orduña. Ed. Destino, Barcelona, 1994.
- *Poética y filosofía de la historia. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, trad. Francisco L. Lisi. Ed. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992.
- *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, trad. Javier Orduña. Ed. Destino, Barcelona, 1994.
- Trueba, C., *Ética y tragedia en Aristóteles*. Ed. Anthropos-UAM, México, 2004.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Aguilar, Madrid, 1987.
- *Mi religión y otros ensayos*. Espasa-Calpe, México, 1994 (Col. "Austral" núm. 299).
- *Romancero del destierro*. Editorial Alba, Buenos Aires, 1928. Vatimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez. Gedisa, Barcelona, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, trad. Daniel Zadunaisky. Gedisa, Barcelona, 2001.
- *Los orígenes del pensamiento griego*, trad. Marino Ayerra Redin. Ed. Paidós, Madrid, 2011.
- Zambrano, María *Delirio y destino*. Mondadori, Madrid, 1989.
- *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes 1939-195*, comp., estudio preliminar y notas Alberto Enríquez Perea. Taurus y Colegio de México, México, 2005.
- *El hombre y lo divino*. FCE, México, 2002. ("Breviarios" núm. 103).
- *El sueño creador (Los sueños, el soñar y la creación por la palabra)*. Universidad Veracruzana, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, México, 1965.
- *España, sueño y verdad*. Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza, España, 2002.
- *Horizonte del liberalismo*, edición y estudio introductorio de Jesús Moreno Sanz. Ediciones Morata, Madrid, 1996.
- *La agonía de Europa*. Trotta, Madrid, 2000.
- *La confesión: Género literario*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e intro. Jorge Luis Arcos. Ediciones Endimión, Madrid, 1996.
- *La España de Galdós*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982.
- *Las palabras del regreso (artículos periodísticos, 1985-1990)*, ed. y presentación Mercedes Gómez Blesa. Amarú Ediciones, Salamanca, 1995.
- *Los Bienaventurados*. Ediciones Siruela, Madrid, 1990.
- *Los sueños y el tiempo*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- *Senderos: Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- *Séneca*. Ediciones Siruela, Madrid, 2002.
- *Pensamiento y poesía en la vida española*. El Colegio de México, 1991.
- *Persona y democracia*. Ed. Siruela, Madrid, 2004.

- “Un descenso a los íferos” en A. A. V. V. *Homenaje a María Zambrano*. El Colegio de México, México, 1998, pp. 15-25.
- *Unamuno*, edición e intro. Mercedes Gómez Blesa. Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2004.

Bibliografía

- A. A. V. V. *Actas del Congreso internacional del Centenario de María Zambrano. II. Crisis y Metamorfosis de la Razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 2005. (2 Vols.)
- A. A. V. V. *Actas del Congreso internacional del Centenario de María Zambrano. II. Crisis y Metamorfosis de la Razón, Vélez-Málaga 2004*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 2005.
- A. A. V. V. *Actas. II Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 1998.
- A. A. V. V., *Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro*, trad. Fernando Segundo Brieua y Salvatierra, Jasé Alemany Bolufer, et. al. EDAF, Madrid, 1962.
- Arendt, H., “Las perplejidades de los derechos humanos” en *Los orígenes del totalitarismo*, trad. Guillermo Solana. Ed. Taurus, Madrid, 1974, pp. 368-382.
- Aristóteles, *Física*, intr. trad. y notas Guillermo R. de Echandia. Ed. Gredos, Madrid, 1995.
- *Metafísica*, ed. trilingüe, trad. Valentín García Yebra. Ed. Gredos, Madrid, 1982
- *Poética*, intro., trad. y notas de Juan David García Bacca. UNAM, México, D. F., 2000.
- *Poética*, ed. trilingüe, trad. Valentín García Yebra. Ed. Gredos, Madrid, 19474.
- *Poetics*, ed, intro y notas D. W. Lucas. Ed. Clarendon, Oxford, 1968.
- Barthes, R., *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1987.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, revisada Antonio y Margit Alatorre. FCE, México, 1954.
- Bejamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intro. Bolivar Echeverría. Ed. Ítaca, México, 2003.
- “Para la crítica de la violencia” en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena. Ed. Coyocán, México, 2001, pp. 109-129
- Bernárdez, Mariana, *María Zambrano: acercamiento a una poética de la aurora*, Universidad Iberoamericana, México, 2004.
- Bungård, Ana, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Ed. Trotta, Madrid, 2000.
- Bürger, Peter, *Crítica a la estética idealista*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Ed. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996.
- Castello, L. A. “La tragedia antes de la tragedia: Los antecedentes homéricos” en V. Juliá (ed.) *La tragedia griega. Το πάθει μάθος*. Ed. Azul, Buenos Aires, 2006
- Cerezo, Pedro (ed.), *Filosofía y Literatura en María Zambrano*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

- Cragolini, Mónica B. (comp.), *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*. Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2005.
- Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*, Carmen Artal. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.
- *El nacimiento de la filosofía*. Tusquets, Barcelona, 1977.
- *La sabiduría griega*. Trotta, Madrid, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Ed. Anagrama, Barcelona, 1998.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- Detienne, Marcel, *Dionisio a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno*, trad. Mizraji. Gedisa, Barcelona, 2003.
- Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*, trad. María Araujo. Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- Düring, Ingemar, *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. Bernabé Navarro. UNAM, IIF, México, 1987.
- Eguizábal, José Ignacio *La huida de Perséfone*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Eliada, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya. Alianza, Madrid, 2002.
- Eurípides. *Tragedias* (vol. III), trad., intro. y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Ed. Gredos, Madrid, 2008.
- Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique*, livbres II-III, intro, texto griego, trad. y notas Eduard des Places. Les Éditions du Cerf, Paris, 1976.
- Finkielkraut, Alain, *La derrota del pensamiento*, trad. Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 2004.
- Flores Farfán, Leticia, *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*. FFyL, UNAM, México, 2006.
- Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*. Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1970.
- *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vazquez Pérez. Ed. Pre-textos, Valencia, España, 1997.
- Gadamer, H-G., *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Ed. Sígueme, Salamanca, 2003.
- García Marruz, Fina, *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- Gilbert, A. H. “Aristotle's Four Species of Tragedy (Poetics 18) and Their Importance for Dramatic Criticism” en *The American Journal of Philology*, Vol. 68, No. 4, 1947, pp. 363-381.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá. Ed. Anagrama, Barcelona, 2005.
- Grave Tirado, C., “El conflicto trágico en la Estética de Hegel” en *Ideas y valores: Revista Colombiana de Filosofía*, N°. 133, 2007, pp. 57-78
- *Metafísica y tragedia. Un ensayo sobre Schelling*. Ediciones Sin Nombre, México, 2008.
- *Verdad y belleza*. UNAM, México, 2002.
- Guthrie, W. K., *Orfeo y la religión griega*, prefacio de Larry J. Aldernik. Trad. Juan Valmard. Madrid, Ed. Siruela, 2003
- Harrison, Jane Ellen, *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*. Ed. Merlin, Londres, 1980.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces. FCE, México, 1973

- *Filosofía del Arte o Estética (verano de 1826)*, ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Pltnikov, trad. Domingo Hernández Sánchez. Adaba editors/UAM, Ediciones, Madrid, 2006.
- Heidegger, *Caminos de Bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza, Madrid, 2003.
- *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos. FCE, México, 2002.
- *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza, Madrid, 2000.
- *Meditación*, trad. Dina V. Picotti. Ed. Biblos, Buenos Aires, 2006.
- Homero, *Ilíada*, trad. Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 2005.
- *Odisea*, trad. Carlos García Gual. Alianza, Madrid, 2005.
- Hülsz Piccone, Enrique y Ulacia (ed.), Manuel, *Más allá del litoral*. UNAM, F. F. y L., 1994.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. FCE, México, 2002.
- Kaufmann, W., *Hegel*, trad. Víctor Sánchez Zabala. Ed. Alinaza, Madrid, 1968.
- Kerényi, Karl, *Los dioses de los griegos*, trad. Jaime López-Sanz. Ed. Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1991.
- Kirk, G. S. y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández. Ed. Gredos, Madrid, 1981.
- Kitto, H. D. F., *Greek tragedy*. Ed. Methuen, London, 1978.
- Laurenzi, E. *María Zambrano. Nacer por sí misma*. Ed. Cuadernos inacabados, Madrid, 2004.
- Lían Entralgo, Pedro, *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (Col. "Austral" núm. 784).
- Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, prol. y trad. Manuel E. Vázquez. Editorial Síntesis, Madrid, 2005.
- Loisy, Alfred, *Los misterios paganos y el misterio cristiano*, trad. Ana P. de Goldar. Ed. Paidós, Barcelona, 1990.
- Lukács, G., *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, trad. Manuel Sacristán. Ed. Grijalbo, México, 1963.
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Ed. Anthropos. Editorial del hombre, Barcelona, 1992.
- Maillard, María Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Edicions de la Universitat de Lleida, 1997.
- Maistre, Joseph de, *Tratado sobre los sacrificios*, trad. María Tabuyo y Agustín López. Ed. Sexto piso, Madrid, 2009.
- Marcel, Gabriel, *Homo Viator*, trad. María José de Torres. Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 2005.
- Menke, Christoph, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, trad. Remei Capdevila Werning. Ed. A. Machado Libros, La balsa de la medusa, Madrid, 2008.
- "Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche", trad. Gerard Vilar. Enrahonar 32/33, 2001, pp. 203-222.
- Mondolfo, Rodolfo, *El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales*, trad. Ducezio Licitra. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, Argentina, 1943.

- Mora García José Luis y Moreno Yuste, Juan Manuel (eds.), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991)*. Junta de Castilla y León, 2005.
- Mudroch, Iris, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, trad. Pablo Rosenblueth. FCE, México, 1982 (“Breviarios” núm. 230).
- Nietzsche, Friedrich W., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad, intro. y notas Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2004.
- *Crepúsculo de los ídolos*, trad, intro. y notas Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2007.
- *El nacimiento de la tragedia*, trad., intro. y notas Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2007.
- *La ciencia jovial*, trad. José Jara. Monte Ávila editores, Venezuela, 1985.
- *La genealogía de la moral*, trad. de Jose Luis Lopez y Lopez de Lizaga. Tecnos, Madrid, 2003.
- Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. Antonio Ballesteros. Ed. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.
- Oñate y Zubía, Teresa, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Dykinson, Madrid, 2004.
- et al. (ed.), *Hans-Georg Gadamer: Ontología estética y hermenéutica*. Dykinson, Madrid, 2005.
- Orsi, R., *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*. Ed. Plaza y Valdés, México, 2007.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando, María Zambrano. La aurora del pensamiento. Fundación María Zambrano, Junta de Andalucía, Granada, 2004.
- Ortega y Gasset, José, *Carta a un alemán. Pidiendo un Goethe desde dentro. Brief an einen Deutschen. Um einen Goethe von innen bittend*, edición bilingüe. Biblioteca Nueva, Fundación Goethe, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004.
- *El hombre y la gente*. Revista de Occidente, Madrid, 1972. (2 Vols.)
- *En torno a Galileo. El hombre y la Gente*. Porruá, México, 2001 (col. “Sepan cuantos...” núm. 462).
- Otto, Walter F. *Dioniso. Mito y culto*, trad. Cristina García Ohlrich. Ed. Siruela, Madrid, 2001.
- *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, trad. Juan Jorge Thomas. Ed. Sexto Piso, Madrid, 2007.
- Padel, Ruth A *quien un dios quiere destruir antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando, “Memoria, libertad y profecía. Un acercamiento a Las Edades del Mundo de F. W. J. Schelling”. Revista de filosofía, Universidad Complutense, Madrid, N° 31, 1, 2006, págs. 101-122.
- , *Schelling. El sistema de la libertad*. Ed. Herder, Barcelona, 2003.
- Píndaro, *Odas y fragmentos: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas, fragmentos*, intro. Emilia Ruiz Yamuza, trad. y notas de Alfonso Ortega. Ed. Gredos, Madrid, 2002.
- Pino Campos, L. M. “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: Apuntes en torno a la historia sacrificial” en *Actas del Congreso internacional del Centenario de María Zambrano. II. Crisis y Metamorfosis de la Razón, Vélez-Málaga 2004*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, pp. 356-372.
- Platón. *Diálogos* (vol. III), trad., intro. y notas de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo. Ed. Gredos, Madrid, 1992.

- *Diálogos* (vol. IV), trad., intro. y notas de Conrado Eggers Lan. Ed. Gredos, Madrid, 1992.
- *Diálogos* (vol. VIII), trad., intro. y notas de Francisco Lisi. Ed. Gredos, Madrid, 2008.
- Porfirio, *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*, ed. y trad. Miguel Periago: Madrid, Ed. Gredos, 2002.
- Ramírez, Goretti, *María Zambrano, crítica literaria*. Devenir Ensayo, Madrid, 2004.
- Ricoeur, Paul, *Corrientes de la investigación de las ciencias*, trad. María José Treviño. Unesco, Madrid, 1982.
- *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico I*, trad. Agustín Neira. Ed. Siglo XXI, México, 2000.
- Rivara Kamaji, Greta, *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*. Editorial Ítaca, México, D. F., 2006.
- (coord.) *Vocación por la sobra. La razón confesada de María Zambrano*. Edēre, México, D. F., 2003.
- Rivero Weber, Paulina y Rivara Kamaji, Greta (comp.), *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno a Nietzsche*. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, México, 2003 (Serie “El Estudio”).
- Revilla Guzmán, Carmen (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Trotta, Madrid, 1998.
- Rocha Barco, Teresa (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Tecnos, Madrid, 1998.
- Rohde, Erwin, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, trad. Wenceslao Roces. México, FCE, 1983.
- Rojas, Carlos, *Unamuno y Ortega: intelectuales frente al drama*. Editorial Dirosa, Barcelona, 1977. (Col. “Documentación y ensayo” núm. 19).
- Rovati, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Carlos Catropi. Gedisa, Barcelona, 1999.
- Sánchez Cuervo, Antolín, Sánchez Andrés, Agustín y Sánchez Díaz Gerardo (coord.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*. Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Morelia, Michoacán, México, 2004.
- Sánchez Benítez, Roberto, *La palabra auroral. Ensayo sobre maría Zambrano*. Instituto Michoacano de Cultura, 1999 (Col. “Deslinde”).
- Schelling, F. W. J., *Las edades del mundo. Textos de 1811 a 1815*, pról. Pascal David, trad. Jorge navarro Pérez. Ed. Akal, Madrid, 2002.
- Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, s/trad. Ed. Nova, Buenos Aires, 1963.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Mauri. Ed. Aguilar, Buenos Aires, 3 vols., 1960.
- Seeck, Gustav Adolf (ed.) *Das griechische Drama*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1979.
- Serrano Poncela, S. *El pensamiento de Unamuno*. FCE, México, 1964 (Col. “Breviarios”, núm. 76).
- Sommerstein, Alan H., *Greek drama and dramatists*, Ed. Routledge, Londres, 2002.
- Stinton, T. C. W., “Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy” en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 25, No. 2 (Dec., 1975), pp. 221-254.
- Sófocles, *Antígona*, intro. Jorge Bergua Cavero, trad. y notas Assela Alamillo. Ed. Gredos, Barcelona, 2008.

- Steiner, G., *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, trad. Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona, 2000.
- *La muerte de la tragedia*, trad. E. L. Revol. Azul Editorial, Barcelona, 2001.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Szondi, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, trad. Javier Orduña. Ed. Destino, Barcelona, 1994.
- *Poética y filosofía de la historia. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, trad. Francisco L. Lisi. Ed. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992.
- *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, trad. Javier Orduña. Ed. Destino, Barcelona, 1994.
- Trueba, C., *Ética y tragedia en Aristóteles*. Ed. Anthropos-UAM, México, 2004.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Aguilar, Madrid, 1987.
- *Mi religión y otros ensayos*. Espasa-Calpe, México, 1994 (Col. "Austral" núm. 299).
- *Romancero del destierro*. Editorial Alba, Buenos Aires, 1928. Vatimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez. Gedisa, Barcelona, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, trad. Daniel Zadunaisky. Gedisa, Barcelona, 2001.
- *Los orígenes del pensamiento griego*, trad. Marino Ayerra Redin. Ed. Paidós, Madrid, 2011.
- Zambrano, María *Delirio y destino*. Mondadori, Madrid, 1989.
- *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes 1939-195*, comp., estudio preliminar y notas Alberto Enríquez Perea. Taurus y Colegio de México, México, 2005.
- *El hombre y lo divino*. FCE, México, 2002. ("Breviarios" núm. 103).
- *El sueño creador (Los sueños, el soñar y la creación por la palabra)*. Universidad Veracruzana, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, México, 1965.
- *España, sueño y verdad*. Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza, España, 2002.
- *Horizonte del liberalismo*, edición y estudio introductorio de Jesús Moreno Sanz. Ediciones Morata, Madrid, 1996.
- *La agonía de Europa*. Trotta, Madrid, 2000.
- *La confesión: Género literario*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e intro. Jorge Luis Arcos. Ediciones Endimión, Madrid, 1996.
- *La España de Galdós*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982.
- *Las palabras del regreso (artículos periodísticos, 1985-1990)*, ed. y presentación Mercedes Gómez Blesa. Amarú Ediciones, Salamanca, 1995.
- *Los Bienaventurados*. Ediciones Siruela, Madrid, 1990.
- *Los sueños y el tiempo*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- *Senderos: Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- *Séneca*. Ediciones Siruela, Madrid, 2002.
- *Pensamiento y poesía en la vida española*. El Colegio de México, 1991.
- *Persona y democracia*. Ed. Siruela, Madrid, 2004.

- “Un descenso a los íferos” en A. A. V. V. *Homenaje a María Zambrano*. El Colegio de México, México, 1998, pp. 15-25.
- *Unamuno*, edición e intro. Mercedes Gómez Blesa. Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2004.