

## Lo trágico y sus formas

### *The tragic and its forms*

*Eduardo Daniel Alonso, sj\**

#### Resumen

A lo largo de esta investigación llamamos “expresiones formales de lo trágico”, a la tragedia como tal, a la comedia y a la epopeya. En una primera instancia, ensayamos un recorrido histórico-temático por las mismas para, en una segunda instancia, ofrecer las interpretaciones de tres pensadores que -entendemos- signaron nuestra época: Hegel, Nietzsche y Przywara. Finalmente, en las conclusiones, presentamos una analogía de proporción que vincula el dinamismo de “lo trágico” con un enfoque ontológico abierto a la problemática antropológica y existencial.

**Palabras clave:** trágico, tragedia, comedia, epopeya, dinamismo trágico.

#### Abstract

Throughout this paper, I use ‘formal expressions of the tragic’ referred to tragedy as such, comedy, and epic. I begin with a historic-thematic framework; secondly, I offer the interpretations of three thinkers whom I consider have marked our era: Hegel, Nietzsche, and Przywara. Finally, as a conclusion, I present a proportional analogy which links the tragic with an ontological approach open to anthropological and existential issues.

**Keywords:** tragic, tragedy, comedy, epic, tragic dynamism.

\* Abogado (UBA); Licenciado en Filosofía USAL (San Miguel – Bs. As.); Licenciado en Teología, PUC (Chile); Magister en Teología USAL (San Miguel – Bs. As). Actualmente realizando su Doctorado en Teología (UCA); Profesor de Teología en la Universidad Católica de Córdoba (UCC). Correo electrónico: eduardodanielalonso@gmail.com.

## Consideraciones previas

El lector encontrará primero en este trabajo un recorrido histórico-temático por las expresiones formales de lo trágico, vgr., la tragedia, la comedia y la epopeya. En una segunda parte abordaremos tres interpretaciones de lo trágico que signaron nuestra época: Hegel, Nietzsche y Przywara. La tragedia como tal es la forma, entre otras, de un transfon- do que se esboza en ella permaneciendo oculto e innominado<sup>1</sup>. Esta forma opera como uno de los muchos vehículos de lo oculto en tanto éste se enmascara para nosotros; en las destrezas del nombre mora lo trágico como lo transferido, mostrándose y ocultándose a la vez. Lo oculto que se manifiesta inexplicable es lo trágico como el contenido de la tragedia. Lo trágico hace las veces del magma<sup>2</sup> a partir del cual devinieron las destrezas formales del nombre<sup>3</sup>: el relato épico oral, la lírica, la epopeya, la tragedia, la comedia y - ya con el cristianismo- el drama, del cual desciende la novela contemporánea. Frente al nacimiento, la corporeidad en torno a un mundo, la patencia de los otros, la disparidad de sexos, la pro- genie, la enfermedad, el trabajo por la subsistencia; frente a la muerte, al dolor, al día, a la noche, a las sombras: irrumpió una conciencia de lacerante orfandad, de desguareci- miento, de indefención y de interrogación radical por el sentido hasta que la inquietud vino a fundar la historia de la mano de una creciente y compleja interrogación<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> En relación a lo trágico como lo indefinible, dice Albin Lesky: "Forma parte de la compleja naturaleza de lo trágico el hecho de que al aproximarnos al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo en forma inequívoca". A. LESKY, *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, Editorial Labor S. A., Barcelona, 1966, p. 17.

<sup>2</sup> La palabra "magma" ha sido elegida premeditadamente; nos servimos del Diccionario de la Real Academia para asentar su triple resonancia: i) etimológicamente viene de la palabra griega "magma", que significa "pasta o unguento"; ii) sustancia espesa que sirve de soporte a los tejidos o a ciertas formaciones inorgánicas y que permanece después de exprimir las partes más fluidas de aquellos; iii) masa ígnea en fusión existente en el interior de la Tierra, que se consolida por enfriamiento". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2001, p. 1417.

En cuanto a la esencialidad trágica de nuestra existencia, dice María Gabriela Rebok: "lo trágico sigue siendo nuestra marca esencial, esté o no expresado en el género literario de la tragedia. Lo trágico es el núcleo de tensión, extrañeza y sobrepasamiento que eclosiona en toda existencia humana al saber ésta de su propia finitud y reconocer una de sus cifras en el fracaso". M. G. REBOK, "Antígona o el mito que da que pensar", en *El imaginario en el mito clásico*, F. Bauzá (comp.), Estudios de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Bs. As., número 45, (2002), p. 95.

<sup>3</sup> Refiriéndose a la relevancia única del lenguaje dice Octavio Paz: "El mundo del hombre es el mundo del senti- do. Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos. Así la disposición de los edificios y sus proporciones obedecen a una cierta intención. No carecen de sentido-más bien puede decirse lo contrario- el impulso vertical del gótico, el equilibrio tenso del templo griego, la redondez de la estupa budista o la vegetación erótica que cubre los muros de los santuarios de Orissa. Todo es lenguaje". O. PAZ, *El arco y la lira*, FCE, México, 1970, p. 20.

<sup>4</sup> Refiriéndose al surgimiento de lo trágico como gozne entre lo ahistórico y la historicidad misma, dice Jaspers: "El saber trágico es inherente a la historicidad. El giro o movimiento circular constituye sólo el sustratum. Lo propio y verdadero es irreiterable y está en movimiento progresivo. Una vez determinado, no retorna jamás", K. JASPERS, *Esencia y formas de lo trágico*, trad. N. Silveti Paz, Sur, Bs. As., 1960, p. 22.

En relación a esto mismo, dice Leopoldo Marechal: "Entonces el niño, la piedra, el árbol y el buey giran enla- zados en el baile primero, sin distinciones de color ni choques de fronteras. Pero más tarde y en virtud de su peso natural, el alma se coloca en el centro de la rueda; y desde allí, inmóvil y como en suspenso, ve que a su alrededor siguen girando las demás criaturas: el árbol en el círculo del árbol, la piedra en el círculo de la piedra y el buey en el círculo del buey. Y en ese punto el alma se pregunta cuál será su círculo entre círculos y su danza entre danzas; y como no se da respuestas ni la recibe de los otros, inicia su jornada de tribulación; porque su duda es grande y creciente su soledad". L. MARECHAL, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Bs. As., 1990, p. 429.

## 1. Las formas

Un buen ejemplo de lo que late en el transfon- do de lo trágico nos lo brinda el re- lato de Jonás, el hombre que -huyendo de la presencia de Yahvé e incumpliendo la misión encomendada- se embarcó rumbo a Tarsis. Tratemos de escuchar lo que el poema dice:

### Lamento de Jonás<sup>5</sup>

Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,  
este saco de sombras cosido a mis dos alas  
no me impide pasar hasta el fondo de mi:  
una noche cerrada donde vienen a dar todos los espejismos  
de la noche,  
unas aguas absortas donde moja sus pies la esfinge de otro  
mundo.

Aquí suelo encontrar vestigios de otra edad,  
fragmentos de panteones no disueltos por la sal de mi sangre,  
oráculos y faunas aspirados por las cenizas de mi porvenir.  
A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros  
ropajes sumergidos;  
a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección.

Pero es mejor no estar.

Porque hay trampas aquí.

Alguien juega a no estar cuando yo estoy  
o me observa conmigo desde las madrigueras de cada soledad.  
Alguien simula un foso entre el sueño y la piel para que  
me deslice hasta el último abismo de los otros  
o me induce a escarbar debajo de mi sombra.

Es difícil salir.

Me tapien con un muro que solamente corre hacia nunca  
jamás;  
me eligen para morir la duración;  
me anudan a las venas de un organismo ciego que me exhala  
y me aspira sin cesar.

Y el corazón, en tanto,

¿en dónde el corazón,  
el tambor de nostalgias que convoca en tinieblas a todos los  
relevo?

Por no hablar de este cuerpo,

<sup>5</sup> O. OROZCO, *Obra Poética, Corregidor*, Bs. As., 1997, p. 132.

de este guardián opaco que me transporta y me retiene  
y me arroja consigo en una náusea desde los pies a la cabeza.

Soy mi propio rehén,  
el pausado veneno del verdugo,  
el pacto con la muerte.

¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?

Olga Orozco ha dicho que el grupo de poemas a los que pertenece el que transcribimos<sup>6</sup>, han sido escritos como "cantos y lamentos del cuerpo ... la evidencia de que todo cuanto hace posible la existencia la restringe, ya que ni manos, ni ojos, ni pies, pueden internarse plenamente a los territorios a los que aspiran". Notemos el núcleo de conflictos que se entrecruzan aquí: i) La dualidad antropológica entre "las alas" del alma y la condición corporal, un *entre* la finitud y la eternidad; ii) las ansias de infinitud contrapuestas a la duración y al cambio; iii) la sombra y la salida de la sombra; iv) la esclavitud o la condición de rehén opuesta a las ansias de liberación; v) la muerte de cara a los anuncios de resurrección; vi) el mundo presente y las esfinges de otro mundo más allá del presente; vii) el lugar propio y el ajeno; viii) el yo y los otros; ix) el ir de afuera hacia adentro o el ir de adentro hacia fuera; x) la realidad verdadera y la simulación de realidad; xi) el estar a secas y el estar como juego; xii) la culpa y la respuesta dada a la culpa; xiii) la nostalgia de lo perdido frente al aquí y ahora; xiv) el lamento inicial y la puesta en juicio de la condición que le dio origen, etc.

Von Balthasar- al examinar lo que él llama "el instrumental dramático" en la antigüedad- dice: "Todo comienza con el espectáculo del mundo en la costa de Troya, donde los héroes, representantes de la humanidad, luchan, a la vista de Zeus y del resto de los dioses, por la victoria"<sup>7</sup>. A continuación, entonces, intentaremos rastrear la conflictividad trágica a través de las dimensiones formales de su dinamismo, comenzando propiamente por la poesía épica.

#### a) La poesía épica

El término épico viene de un conjunto griego: *épos, épea, épe*, que significan sencillamente palabras o nombres. Un poema épico homérico consiste en una extensa narración

<sup>6</sup> Se trata de los correspondientes al libro "Museo salvaje"; la cita que transcribimos acompaña una grabación de algunos poemas recitados por la misma autora: O. OROZCO, "Libro en casete", Del Castillo Editores y Cosentino Producciones, Bs. As., 1989.

<sup>7</sup> H. U. VON BALTHASAR, *Teodramática*, trad. E. Bueno de la Fuente y J. Camarero, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990, Vol. I "Prolegómenos", p. 130.

compuesta en hexámetros, en la que héroes y dioses son los personajes por excelencia. La humanidad evocada por la poesía homérica se sitúa en el período micénico (1600 a 1200 a C.). La Grecia Micénica era un conjunto de unidades políticas autónomas cuya organización era monárquica; cada rey era muy rico en bienes y poderoso en ejércitos. Durante esta época se concibieron técnicas que posteriormente se perdieron y esto es, en parte, el brillo que la poesía épica evoca de la mano de Homero. El llamado período oscuro que le siguió evidencia justamente la distancia entre el período añorado con un dejo de nostalgia y un presente en crisis (siglo VIII a C.). La guerra de Troya (1225-1230 a C.) constituye el acontecimiento central del ciclo homérico, a partir del cual se destacan las características esenciales del tipo heroico: el valor, el prestigio alcanzado entre sus compañeros; la fama, la gloria (*kléos*).

La parataxis es típica del relato homérico; en éste se hallan un número excesivo de digresiones con gran cantidad de material narrativo repartido entre diferentes historias que aparecen como yuxtapuestas de un modo marcadamente arcaico. Entre los recursos estilísticos de la poesía homérica, podemos mencionar entre otros: a) El predominio del discurso directo de los personajes; b) el uso de símiles o comparaciones; y c) el propósito de conservar el recuerdo de los acontecimientos bélicos salientes. La Musa siempre es ligada con la memoria y, por otra parte, cumple una función de entretenimiento; la recepción de la poesía épica es marcadamente afectiva y eso puede tener cierta vinculación con la noción de catarsis que Aristóteles desarrolla en su *Poética*, tal como veremos más adelante.

Dado que recién a fines del siglo VI a C. -durante la época de Pisístrato- fueron escritos los poemas homéricos, es indudable que tanto Platón como Aristóteles citaban a Homero de memoria, tal como era la costumbre característica de los antiguos. De manera que existía toda una tradición oral que precedía a Homero, aunque ignoramos desde qué momento y cómo ésta fue gestándose. Parece indiscutible que los poemas conservan datos de raíz histórica, aunque no podemos considerarlos como testimonios históricos propiamente dichos. El pasado heroico viene a oficiar de ejemplo-modelo o paradigma, en tanto en el relato heroico hay un código ético consistente en las cualidades heroicas mismas, que resultan dignas de ser imitadas y que constituyen lo esencial de la narrativa. Tal como lo afirma Hesíodo en *Los trabajos y los días*, Zeus puso a la estirpe divina de los héroes como "la raza que nos precedió en la tierra sin límites"; en la *Iliada*, es el mismo Aquiles el que canta estas hazañas heroicas de los divinos (*kléa andrion*) apoyándose en el sonido de la lira (verso 356 ss).

En la *Odisea* se nos dice explícitamente que la voluntad de los dioses consistía en que se produjeran ciertos hechos para que fuesen tema del canto de los hombres futuros (canto VIII, verso 579)<sup>8</sup>. Aunque, claro está, el cantor épico no se concibe a sí mismo como un cantor original sino como quien ha sido elegido por los dioses para hacer recordar

<sup>8</sup> "Esto lo han hecho los dioses y han urdido la perdición para esos hombres, para que también sea motivo de canto para los venideros". HOMERO, *Odisea*, trad. J. L. Calvo, Cátedra, Madrid, 1998, p. 166.

los hechos del pasado. El poeta solicita a la Musa que le comunique el poema, así como también el filósofo Parménides (cuyo nacimiento ha sido datado entre el 515-510 a. C.) presenta su filosofía como un pensamiento que le ha sido confiado por la diosa<sup>9</sup>.

La palabra Musa remite etimológicamente a la memoria. La madre de las Musas, *Mnemosyne*, tiene gran relación con la memoria (*mnéme*); la propia palabra latina *mente* (de *mens, mentis*) tiene esta raíz griega *mon, men, me*. Las Musas saben porque han sido testigos directos de los sucesos narrados: "Los hombres sólo oímos el *kléos* y nada hemos visto", dice Homero en la *Iliada* (Canto II, versos 483-488). La intervención de la Musa contrasta con el auxilio de los otros dioses porque están presentes en la mente del poeta y no vienen a él desde el exterior. El tiempo verbal utilizado -el aoristo- coloca al oyente en el pasado, lo transporta hacia el pasado, hasta el punto de que la vividez del relato hace que el oyente se sienta testigo directo del pasado en el presente por mediación del poeta. Un rasgo típico que diferencia la épica de la lírica es, precisamente, el uso del aoristo; en el poema épico, el aoristo, además de transportar al oyente hacia el pasado, le causa una especie de hechizo o arrobamiento muy parecido a una sensación placentera (*pérpein*).

El público continuó viviendo las esperanzas y los temores del héroe como si fueran propios, aún en la época en que la poesía épica se cerró como género con la aparición de los rapsodas, que sólo recitaban poemas, pero no los improvisaban como los cantores épicos. Este efecto de hechizo puede encontrarse en el *Ión*, de Platón: los rapsodas provocan que el público quede como absorto, como notablemente cerca de los hechos narrados en el poema épico (versos 535c-535e). A través de una fina interrelación entre el dios, el poeta, el rapsoda y el público se produce una dinámica de arrobamiento, de entusiasmo generalizado<sup>10</sup>. En la *Teogonía*, Hesíodo incluye un discurso directo de las Musas en el que se lee: "Sabemos decir falsedades que se parecen a las cosas reales, pero también sabemos anunciar cosas verdaderas" (Proemio, líneas 26 a 29).

Aristóteles establece dos diferencias entre tragedia y epopeya, una que está relacionada con la métrica y la otra con la extensión. Mientras que la tragedia puede ser polimétrica, la epopeya utiliza hexámetros propios del verso heroico o épico; en cuanto a la extensión de la epopeya debe ser equivalente a la de tres tragedias representadas en un mismo día en las fiestas de Dioniso. La epopeya admite mayor extensión que la tragedia porque en ésta se permite narrar al mismo tiempo diversas acciones; en ese sentido, puede decirse que la novela es su más legítima heredera hasta nuestros días. Por otra parte, según

<sup>9</sup> "Y la diosa me recibió benévola, cogió mi mano derecha con la suya y me habló diciéndome: 'Oh joven, compañero de inmortales aurigas, que llegas a nuestra morada con las yeguas que te arrastran, salud, pues no es mal hado el que te impulsó a seguir este camino que está fuera del trillado sendero de los hombres, sino el derecho y la justicia. Es preciso que aprendas todo, tanto el imperturbable corazón de la Verdad bien redonda como las opiniones de los mortales, en las que no hay verdadera creencia. Aprenderás, empero también, estas cosas, cómo las apariencias, pasando todas a través de todo, deben lograr la apariencia de ser"; Fr. 1, Sexto, *adv. Math.* vii 111 y Simplicio, *de caelo* 557, 25 en G. S. KIRK y J. E. RAVEN, *Los filósofos presocráticos*, trad. de J. García Fernández, Gredos, Madrid, 1979, p. 375.

<sup>10</sup> "Sabe, pues, que éste, el espectador, es el último de los anillos del que te hablaba, los cuales reciben unos de otros la fuerza de la piedra heracleida. El anillo intermedio eres tú, el rapsoda, el actor. El primer anillo es el poeta. El dios, a través de todos los anillos, arrebata el alma de los hombres a su arbitrio uniéndolos por la fuerza transmitida de unos a otros". PLATÓN, *Ión*, trad. A. Ruiz Díaz, Eudeba, Bs. As., 1974, p. 36.

domine una pasión o se derive en un final heroico y feliz, tanto la tragedia como la epopeya serán patéticas o éticas; en la epopeya no hay ni espectáculo ni canto porque los aedas recitaban los poemas homéricos sólo con el acompañamiento de una cítara, de manera que lo epopéyico clásico podía prescindir de esos dos elementos. En cuanto a su materia, la epopeya versa estrictamente sobre lo inexplicable; lo maravilloso como lo extraordinario, lo inesperado, es aquello que deriva de lo inexplicable y es, justamente, lo propio de lo trágico. Lo inexplicable no debe confundirse con lo irracional sino sólo con aquello que carece de una causa visible o de una razón suficiente aparente:

Es preciso además que las clases de la epopeya sean las mismas que las de la tragedia: simple o compuesta; ética o patética. También las partes son las mismas, con excepción del canto y del espectáculo. La epopeya necesita, en efecto, peripecias, reconocimientos y padecimientos. Y además, el pensamiento y el lenguaje tienen que ser bellos. (...) En la epopeya, en cambio, por el hecho de ser narrativa es posible presentar diversas acciones como si se desarrollaran a un mismo tiempo. Con ellas, si son pertinentes, se acrecienta la dimensión del poema. Tiene de tal modo, el privilegio de la magnificencia y la facultad de variar e introducir diferentes episodios. (...) Es preciso, sin duda, imitar en las tragedias lo maravilloso, pero más aún utilizar en la epopeya lo inexplicable, de lo cual deriva principalmente lo maravilloso<sup>11</sup>.

#### b) La tragedia griega

La trama trágica en Aristóteles posee un orden y medida, en sentido prescriptivo y no tan sólo descriptivo. El orden hace a la unidad de las diferentes partes de la trama; la medida la hace "fácil de abarcar con la memoria" (*Poética*, cap. VI). Para Aristóteles, si se da la comprensión entonces hay orden y medida, es decir, lo que hace que algo sea verdaderamente bello. La simetría -la tercer característica de la belleza clásica-, se da en el relato a través de la dirección única que adquiere en una especie de coherencia que le es inherente. El criterio admisible con verosimilitud y necesidad es la unidad intrínseca de los hechos narrados. Lo que le confiere a la tragedia un carácter propio es la peripecia y el reconocimiento: i) la peripecia está dada por el paso de la dicha a la desdicha (en la comedia es exactamente a la inversa); ii) el reconocimiento del héroe a través de las propias acciones y acontecido de modo inesperado. El héroe trágico no debe hacer el mal intencionadamente porque eso lo convertiría en un héroe malvado (p. e., en la *Iliada*, Aquiles deja marchar a Patroclo a la guerra pero no lo hace con la intención de ocasionarle una desgracia), de ahí que la pieza trágica suscite los sentimientos que les son característicos: el temor y la compasión. Tememos porque el héroe trágico es un hombre como nosotros y, por ende, lo que a él le sucede nos puede suceder también a nosotros; dado que la acción del héroe es

<sup>11</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, trad. A. Cappelletti, Monte Ávila edit., Venezuela, 1991. Se han citado los pasajes: 1451b 6-11; 1460a 15-18; pp. 29, 30 y 31. En cuanto a la relación entre lo trágico y la epopeya homérica, dice Lesky: "La epopeya homérica es para la objetivación de lo trágico en la obra de arte solamente un preludeo, aun cuando se trate de un preludeo muy importante". A. LESKY, *Op. cit.*, p. 20.

sin culpa, ello nos provoca conmiseración. Por último, para Aristóteles la tragedia tiene un efecto positivamente catártico, similar al equilibrio de humores que provoca la música con la "descarga" del carácter melancólico.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta. Es necesario, en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que, aún prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo<sup>12</sup>.

Esta forma de arte poética haya sus principios en los confines de la cultura de los helenos; fue durante las solemnidades dionisíacas que los griegos realizaron sus primeros ensayos líricos en los que un grupo de coreutas dirigidos por el corifeo, danzaba cíclicamente alrededor del altar sobre el que se ofrecían víctimas al dios, generalmente, un macho cabrío. Etimológicamente el nombre *tragedia* significa *canto del chivo*; el canto que se ajustaba más a las danzas dionisíacas era la composición de origen frigio conocida como ditirambo. Poco a poco el coro cíclico se convirtió en un diálogo entre los coreutas -que se reservaron la parte propiamente lírica- y el corifeo, en el que se sostenía la narrativa del argumento. Posteriormente, el corifeo pasó a representar al dios y los coreutas a su cortejo de sátiros (vgr., los trágicos). Aquí se vislumbran ya los elementos esenciales del teatro griego, a saber: actor y coro.

El argumento inicial de la tragedia consistió en las alegrías y en los pesares de Dioniso; pareciera que fue Téspis -en el siglo VI a C.-, quien introdujo el tema de otros dioses y héroes en la escena. Paulatinamente entonces la palabra trágica incorporó "el mundo

<sup>12</sup> ARISTÓTELES, *Op. cit.*, se ha citado el pasaje 1453b,1-7, p. 15. Extractamos de un trabajo de J. Huerta Calvo, el siguiente resumen de la concepción aristotélica de los géneros poéticos: "Aristóteles construye su Poética como una vasta reflexión acerca de los géneros, en relación con su naturaleza originaria, su constitución formal y su ideología. Para el Estagirita, los géneros son aquellas unidades poéticas de imitación que actúan como puentes entre la realidad y la ficción literaria. Esta mimesis o imitación podía ser de varias clases según fuesen los medios de imitación, los diversos objetos imitados y la manera de imitar. (...) Los tres criterios aludidos servirán para asegurar clasificaciones internas de los géneros de índole temático-formal. De acuerdo con el primero-medios de realización de la mimesis- distingue el *ditirambo* de la *tragedia* y de la *comedia*, pues en estas dos ritmo, melodía y verso se utilizan separadamente y en aquel se dan al mismo tiempo. En razón del segundo criterio-objeto de la mimesis- la *tragedia* imitaría a personajes moralmente superiores a los hombres, frente a la *comedia*, que actuaría a la inversa. Conforme al tercer criterio-modos de imitación- distingue Aristóteles el *modo narrativo* -el poeta narra en su propio nombre o asumiendo personalidades diversas- del *modo dramático*-los actores representan directamente la acción-. (...) Es entonces cuando, más lejano el punto de partida metodológico-el género como engarce mimético de la realidad- puede entender Aristóteles de la serie histórica de los géneros o *serie genérica*, de suerte que, va constatando las aportaciones y novedades que los diferentes cultivadores de los géneros han ido introduciendo: por ejemplo, Esquilo en la tragedia trató de dos actores y disminuyó la participación del coro; Sófocles elevó el número a tres y añadió la escenografía, etc.". J. HUERTA CALVO, "La crítica de los géneros literarios", en *Introducción a la crítica literaria actual*, P. Aullón de Haro (ed.), Editorial Playor, Madrid, 1983, pp. 89-90.

Obra ineludible para estudiar especialmente la tragedia griega, la *Poética* de Aristóteles ha sido comprendida por Raymond Bayer -en este punto- como una casuística en la que predomina el razonamiento lógico formal: "La única doctrina estética completa, la tragedia, es una auténtica casuística construida a partir de una teoría de figuras y modos de razonamiento. Aristóteles es un lógico de la estética, no un estético". R. BAYER, *Historia de la estética*, trad. J. Reuter, FCE, México, 1965, p. 44.

intermediario" del Olimpo -como lo llamaría Nietzsche-, dejando de lado las potencias atávicas, caóticas y originarias corporizadas por el dios:

El griego conoció y experimentó las angustias y los horrores de la existencia: para poder vivir tuvo necesidad de la evocación protectora y deslumbrante del ensueño olímpico (...) Para poder vivir fue preciso que los griegos, impelidos por la más imperiosa necesidad, creasen estos dioses; y podemos representarnos esa evolución por el espectáculo de la primitiva teogonía tiránica del espanto, transformándose bajo el impulso de este instinto de belleza apolínea y llegando a ser por transiciones insensibles, la teogonía de los goces olímpicos, como las rosas que nacen de un zarzal espinoso<sup>13</sup>.

En cuanto al sufrimiento humano que la tragedia patentiza y la función de la representación como propulsora de la memoria, afirma Von Balthasar: "En las tragedias se eleva al hombre sufriente como una custodia y se le muestra a los dioses, espectadores invisibles, el hombre reconoce la necesidad de esta representación ante la mirada eterna y trata de no olvidarla"<sup>14</sup>.

Sin duda el apogeo de la tragedia griega se dio en tiempos de Eurípides (480-406 a C.), Sófocles (497 ó 495-405 a C.) y Esquilo (525-456 a C.). Tanto Eurípides como Sófocles fueron extraordinarios autores trágicos, aunque -según Aristóteles<sup>15</sup>- fue Esquilo el que dotó a la obra trágica de un actor más, con lo que introdujo el diálogo en la escena sin omitir la comunicación entre los actores y el coro.

Parfraseando a Nietzsche, aún cuando "rosa" la palabra trágica lleva en sí las "espinas" y los "zarzales" tal como el hombre carga en sí lo irreductible de su animalidad natural; Aristóteles -como ya fue dicho- pensó la tragedia bajo la nota catártica, es decir, a partir de su dinámica intrínseca de temor, conmiseración y purificación:

Tratemos, pues, ahora de la tragedia, una vez obtenida la definición de su esencia, que se desprende de lo dicho. Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones<sup>16</sup>.

Para el griego, el arte es imitación de la realidad. Aristóteles dice que tanto la *tragedia*, como la *poesía trágica* y la *comedia*, son todas imitaciones, aunque difieren entre

<sup>13</sup> F NIETZSCHE, *El origen de la tragedia*, trad. E. Ovejero y Maury, Edic. Siglo Veinte, Bs. As., 1989, pp. 45, 46.

<sup>14</sup> H. U. VON BALTHASAR, *Op. cit.*, p. 131.

<sup>15</sup> ARISTÓTELES, *Op. cit.*, 1449a 16-19, p. 5.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 1449b 24-31, p. 6. Dice Bayer en relación a la nota catártica de la tragedia griega en el pensamiento aristotélico, contraponiéndolo al platónico: "Contrariamente a Platón, quien ve en la tragedia, al igual que en la música, un ejercicio peligroso de las pasiones, acabando por expulsar a los artistas de su República, Aristóteles ve en las artes, y muy especialmente en la tragedia, un medicamento catártico". R. BAYER, *Op. cit.*, p. 60.

sí en razón de los géneros, de los objetos y de los modos que utiliza cada una<sup>17</sup>. Pero esta concepción del arte mimético no nos debe hacer creer que sólo se trataba de copiar sin más los modelos reales, porque ello equivaldría a pasar por alto el componente poético de las bellas artes; la mimesis no excluye la creación porque el artista puede tanto imitar las cosas como de hecho son, como así también peores o mejores de lo que son en la realidad e, incluso, proponer una realidad mejor -un deber ser- tal como lo exige la ética o la estética<sup>18</sup>.

La aptitud sintética y la potencia arquitectónica constituyen para Aristóteles el principal virtuosismo de lo trágico:

Principio y casi alma de la tragedia es, por tanto, el argumento. En segundo lugar, vienen los caracteres. Algo semejante pasa en la pintura: si alguien embadurna [un cuadro] al azar con los más bellos colores, no producirá el mismo gozo que [lograría con] un dibujo en blanco y negro. Es, en efecto, [la tragedia] una representación de la acción y, precisamente a través de ella, de los agentes<sup>19</sup>.

Para Aristóteles, los seis elementos de la tragedia son: i) el argumento; ii) los caracteres; iii) el lenguaje; iv) el pensamiento; v) el espectáculo; y vi) el canto. El argumento es la disposición unitaria de los hechos, generalmente, en torno a un mito o a un legado de la tradición, en tanto la imitación consiste en un mito actuado<sup>20</sup>. Los caracteres hacen a la personalidad de cada uno de los personajes intervinientes. El lenguaje hace a la gracia de la expresión artística en la escena. El pensamiento es lo que hay detrás de la acción y las palabras. El espectáculo es la obra como lo que se muestra en su conjunto, y el canto son las partes musicales del mismo<sup>21</sup>.

La palabra trágica nombra a la vida como actividad, felicidad y desdicha, de ahí la relevancia de la organización sintética de esos hechos que constituyen la vida misma: "De ellas la principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha<sup>22</sup>.

### c) La comedia

La comedia<sup>23</sup> antigua se origina alrededor de la segunda mitad del siglo V a C. En el arte escénico la comedia busca divertir al espectador provocando la risa; generalmente,

el efecto cómico se produce por una incongruencia en la acción o en el carácter de un personaje. La principal característica de la comedia antigua es la parodia. En el caso de Aristófanes (450-385 a C.), por ejemplo, sus comedias trataban de parodiar los personajes famosos de la época a través del sarcasmo y de la burla desfavorable; la burla alcanzaba también a los poetas trágicos e, incluso, a las divinidades olímpicas. Otro elemento importante en la comedia antigua consistió en la utilización humorística de los dialectos ajenos al griego ático, además de los recursos al doble sentido y al juego entre palabras. La creación de neologismos y la generación de equívocos son características de las comedias de Aristófanes, en las cuales todo se disponía en función de la diversión del pueblo como principal protagonista del espectáculo cómico.

Un aspecto para nada soslayable de la comedia es el debate que abre en torno a las cuestiones políticas y a la vida social en general. El célebre estudio de Henri Bergson acerca de la risa y de lo risible así lo muestra<sup>24</sup>, después de analizar lo cómico en las formas, movimientos, situaciones, palabras y caracteres. Más allá del hecho paródico o de la simplicidad de los equívocos lingüísticos, se trata de preguntarnos qué provoca algo tan incontrastablemente humano como la risa. Nietzsche, por ejemplo, le reconocía a la comedia la facultad de librarnos de la repulsión al absurdo<sup>25</sup>, pero aún no está del todo claro que lo cómico pueda explicarse o circunscribirse preferentemente a partir de la violación de la lógica formal, es decir, de una actitud irreverente frente al principio de no contradicción, porque está visto que no todo absurdo provoca sin más la risa. Tampoco nos convence explicar lo cómico como un mero desajuste entre causas y efectos porque sabemos por experiencia que lo inarmónico muchas veces produce espanto o conmiseración, pero no siempre hilaridad.

Bergson ubica lo cómico en el ámbito de la pura inteligencia y lejos de toda intencionalidad emocional<sup>26</sup>, tal es la característica esencial que diferencia a la comedia de la tragedia; asimismo, lo cómico se emparenta con un cierto automatismo, con la rigidez, la distracción y la insociabilidad del personaje:

Lo rígido, lo hecho, lo mecánico, por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo contrario a la atención, el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad, he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregirla<sup>27</sup>.

La causa principal de esta rigidez consiste en olvidarse de mirar en derre-

<sup>17</sup> Cf., ARISTÓTELES, *Op. cit.*, 1447a 7-11, p. 1.

<sup>18</sup> Cf. *Ibid.*, 1460b 7-11, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 1450b, p. 8.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 1450a 3, p. 7.

<sup>21</sup> Cf. *Ibid.*, 1450a 10-15, p. 7.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 1450a 18-20, p. 7.

<sup>23</sup> "No hay duda sobre el origen de la palabra 'comedia'. Deriva del griego *komoidea* que significa 'canto de un grupo de juerguistas' ... En Atenas se la reconoció oficialmente el 486 a. de C. y desde entonces, como en el caso de la tragedia, se hicieron representaciones cómicas todos los años en primavera". R. BAYER, *Op. cit.*, p. 271.

<sup>24</sup> Nos basaremos en este estudio para dejar plasmadas las características substanciales de lo cómico y el carácter íntimamente subversivo de la comicidad, que la risa viene de algún modo a corregir. Por ejemplo, H. Bergson dice en el apéndice a la XXIII edición de su estudio: "Necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo) ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde algún temor. Todo esto he querido explicar". H. BERGSON, *La risa*, trad. A. H. Raggio, Editorial Losada, Bs. As., 1939, p. 154.

<sup>25</sup> F. NIETZSCHE, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>26</sup> "Lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción". H. BERGSON, *Op. cit.*, p. 107.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 98.

dor y sobre todo dentro de uno mismo. (...) Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad, todas estas palabras vienen a designar la misma cosa y de todos estos elementos se forma lo cómico de los caracteres<sup>28</sup>.

Por otra parte, hay en el "diseño" de lo cómico (aunque de rango menor o vodevil) ciertas constantes que Bergson individualiza como: i) la repetición; ii) la inversión; y iii) la transposición o interferencia de series<sup>29</sup>. Piénsese que si hay algo de verdad en lo que el mismo Bergson cita de Spencer y de Kant, en cuanto a que -respectivamente- la risa es "el indicio de un esfuerzo que de pronto se resuelve en nada" o "que la risa procede de algo que se espera y que de pronto se resuelve en nada"<sup>30</sup>, el nihilismo y la orfandad del epílogo de Adso en la novela de Eco, *El nombre de la rosa*<sup>31</sup> habría sido (en nuestra hipótesis) el resultado de una composición auténticamente cómica-satírica de repetición, inversión y transposición de series<sup>32</sup>.

## 2. Las interpretaciones

Según Georg Lukács, "lo estético debe considerarse como un fenómeno histórico-social no sólo en su génesis, sino en todo el curso de su despliegue"<sup>33</sup>; tanto en vistas a su contenido como a su forma, la obra de arte es siempre de naturaleza histórica. Los pensadores que siguen han reflexionado acerca de lo trágico pero sin desatender la relación existente con lo histórico y social: "sabemos que la verdad del arte es la verdad de la autoconsciencia del género humano, o sea, una verdad que siempre y en todas partes, en la forma y en el contenido, tiene que quedar inseparablemente vinculada al *hic et nunc* histórico"<sup>34</sup>. Ahora bien, lo que que Hegel, Nietzsche y Przywara tienen en común está dado por el humanismo que irradian desde ángulos -claro está- muy diversos; "si la religión consiste en creer que todo lo que nos ocurre es de insólita importancia"<sup>35</sup>, parafraseando a Cesare Pavese (citado por Lukács), entonces tenemos una creencia auténticamente religiosa que

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 71 y ss.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>31</sup> Como ejercicio de reflexión compárese sin más las últimas páginas de la novela de Eco con estas palabras proféticas de Nietzsche: "Sería preciso mostraros antes la consolación de este lado; sería preciso enseñaros a reír, jóvenes amigos míos, en caso de que quisierais continuar encerrados en el pesimismo; y podría suceder que, sabiendo reír, llegara un día que enviaseis al diablo todas las consolaciones metafísicas, empezando por la metafísica misma". F. NIETZSCHE, "Ensayo de autocrítica (1886)", en *Op. cit.*, p. 33.

<sup>32</sup> Es más, toda la saga de Eco está construida a partir de la búsqueda y de la ocultación de un texto: ¡"La Comedia", el Tratado perdido de *La Poética* de Aristóteles!

<sup>33</sup> G. LUKÁCS, *Estética I*, trad. M. Sacristán, tomo 4º, "Cuestiones liminares de lo estético", Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1967, p. 369.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 370-371.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 421-422.

"no desaparecerá nunca del mundo"<sup>36</sup> y que se muestra -ocultándose- en las distintas formas que adopta lo trágico<sup>37</sup>.

El pensamiento especulativo de Hegel viene a coronar el esfuerzo de la modernidad por acreditarse para sí la definición de las cuestiones humanas asumiendo lo mejor de la filosofía desde los albores de su nacimiento en Grecia hasta los avances de la escolástica medieval. Nietzsche, por el contrario, reinterpreta lo trágico en función del programa del romanticismo temprano que creía en la virtualidad salvífica del arte<sup>38</sup> para rescatar al hombre de los horrores de la existencia. Por último, Przywara, concibe lo crístico en oposición a lo trágico y encuentra en el acontecimiento cristiano la instancia resolutive de la doble dicotomía: la ya aludida entre lo crístico y lo trágico, por un lado, y la existente entre las filosofías de la esencia y las filosofías de la existencia, por el otro<sup>39</sup>.

Cada uno de los tres filósofos representa en grado sumo a su propia generación y juntos, complementariamente, abarcan las diversas relecturas de lo trágico que signan nuestra época, desde su mismo origen con la Revolución Francesa hasta el convulsionado siglo veinte, que ha quedado atrás pero aún no del todo lejos de nosotros.

### a) Hegel (1770-1831)

Hegel consideraba que el mundo griego, como "bella totalidad", era la expresión de un solo mundo ético que se componía de articulaciones armoniosas<sup>40</sup>, entre: i) *el mundo del día* (ley particular; ley humana), que hacía a la organización de la ciudad, en el que reinaba la ley humana y regía el varón; y ii) *el mundo de la noche*, (ley universal; ley divina) propio de la familia, los dioses domésticos y las fuerzas oscuras, en el que la mujer tenía un rol preponderante como garante y guardiana de la ley divina. Según el análisis de Hegel, el individuo surgía del mundo subterráneo donde descansaban los ancestros, las fuerzas indecisas de los muertos; la mujer traía al individuo hacia la vida y era la encargada de conducirlo hasta el umbral de universo en que sería llamado a asumir sus responsabilidades de hombre. La mujer, como educadora y guardiana de las tradiciones, aseguraba la transición entre ambos mundos. Finalmente, la muerte devolvía al individuo a su esencia simple en el

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>37</sup> Lesky cita a Goethe en la carta al canciller Von Müller, el 6 de junio de 1824: "Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma". A. LESKY, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> Cf. M. G. REBOK, "La reinterpretación nietzscheana de lo trágico", en *Escritos de Filosofía*, números 39-40, Bs. As., (2001), p. 311.

<sup>39</sup> Cf., E. PRZYWARA, *Analogía Entis, Metaphysik*, Johannes-Verlag, Friburg, 1996, IIª Parte "El ritmo cósmico", pp. 213-246. Agradecemos especialmente al R. P. Prof. Dr. José Luis Narvaja, S. J., que nos haya facilitado su traducción al castellano de la mencionada edición alemana. En adelante citado AE, seguido del número de página del trabajo del traductor.

<sup>40</sup> "Según la perspectiva fenomenológica, *Antígona* es la clave para el relevamiento del momento inicial del espíritu objetivo, la eticidad griega. La acción trágica tensa un arco que va desde la lógica interna de la *dike* de un "mundo inmaculado", en equilibrio y sin escisión hasta la irrupción del destino provocado por dicha acción". M. G. REBOK, "Antígona o el mito que da que pensar", ya citado, p. 98.

seno del *mundo de la noche*, completándose de este modo el círculo de la existencia. La única substancia ética del hombre se expresa en esta superficial oposición entre ley humana y ley divina, entre la singularidad y la universalidad: "la multiplicidad de los momentos éticos se convierte en la dualidad de una ley de la singularidad y una ley de la universalidad"<sup>41</sup>.

En cuanto al acontecimiento de la muerte, dice Hegel: "acece que también el *ser muerto*, el ser universal, devenga algo que ha retornado a sí mismo, un *ser para sí*, o que la pura singularidad *singular* carente de fuerza sea elevada a *individualidad universal*"<sup>42</sup>. En la instancia de la muerte, el *ser muerto* depende del accionar de los otros porque ha perdido toda capacidad de acción, es "singularidad vacía" o simplemente "un pasivo *ser para otro*"; la acción ética positiva o deber último para con este singular está a cargo de la familia, como la responsable ética de dar sepultura al muerto y devolverlo a "la imperecedera individualidad elemental" que es el "seno de la tierra", evitando así la destrucción que lo deshonra:

La familia aparta del muerto esta acción de la apetencia inconsciente y de las esencias abstractas que lo deshonra, pone su obrar en vez de aquélla y desposa al pariente con el seno de la tierra, con la imperecedera individualidad elemental; con ello, lo hace miembro de una comunidad que, más bien, domina y mantiene sujetas las fuerzas de las materias singulares y las bajas vitalidades que trataban de abatirse sobre el muerto y de destruirlo<sup>43</sup>.

De esta manera el muerto, por su pasividad misma, revela la cualidad ética de los vivos<sup>44</sup>, en tanto es: i) el que no es, pero fuerza a ser; ii) el que no habla, pero fuerza a hablar; iii) el que no actúa, pero fuerza a actuar. Tales son, propiamente, las tensiones de lo trágico que analiza Hegel a partir del argumento de la *Antígona* de Sófocles<sup>45</sup>. En el interior de la "bella totalidad griega", hay un primer punto débil consistente en que, si bien en el marco de la familia sólo puede ser individuo universal el que habiendo cumplido su tiempo de aparición a la luz del día, se ha reunido con la muerte en el *genos* del que procedía, esto sólo puede llevarse a cabo a través del accionar ético de los individuos singulares que, con su piedad, realizan el rito de los funerales. *Antígona*, de Sófocles -según Hegel- representa en una primera instancia esta conflictividad trágica que subyace al rito de los funerales, entre el varón con responsabilidad de gobierno y la mujer, garante de la universalidad familiar. Porque si el equilibrio precario entre ambas leyes no se reestablece con los funerales, el individuo queda abandonado al absurdo de su desaparición sólo na-

<sup>41</sup> G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces y R. Guerra, FCE, México, 1973, p. 262.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> "La acción propia de la familia es el culto a la individualidad muerta, para arrancarla de la destrucción de los elementos naturales y ligarla a la comunidad de los vivientes. Por su parte, la acción límite del Estado es la guerra, a fin de impedir la desintegración social en sistemas particulares de personas y propiedad. Su potencia se extrae, entonces, de esta ligazón con la ley divina y su *reino subterráneo*". M. G. REBOK, "Antígona o el mito que da que pensar", ya citado., p. 99.

<sup>45</sup> Cf. P.-J., LABARRIÈRE, *La fenomenología del espíritu de Hegel*, FCE, México, 1985, pp. 121-130.

tural y "corre el riesgo de seguir estando presente, demasiado presente, desencadenando la venganza de las fuerzas ofendidas"<sup>46</sup>.

El segundo punto débil de este precario equilibrio, está dado en la injusta exigencia a la pareja humana de encarnar la imposible armonía entre la *ley humana* y la *ley divina*. Según Hegel, entre las relaciones que pueden establecerse entre hombre-mujer, la relación hermano-hermana es "sin mezcla ... ambos son la misma sangre, pero una sangre que ha alcanzado en ellos su quietud y su equilibrio. Por eso no se apetece ni han dado y recibido este ser para sí el uno con respecto al otro, sino que son entre sí libres individualidades"<sup>47</sup>. Es en esta relación hermano-hermana (no en la relación marido-mujer en la que hay un mutuo reconocerse natural y no-ético; ni tampoco en la relación hijos-padres, en la que hay afección de tener la propia realidad en el otro) donde se opera el reconocimiento de esta conflictividad entre naturaleza y libertad: el hermano se escapará a la ciudad (al mundo del día) y alcanzará plena validez ética y la mujer queda como esposa, como madre, como hija, siempre fijada al mundo no-ético de la noche; a Antígona sólo le queda su relación con el hermano como único vínculo en el que ella puede expresar íntegramente lo que es como libertad. Ella, "como parte de la humanidad más visiblemente afectada por la injusticia", pronuncia, dice el no "que precipitará la ruina del mundo griego", y lo dice con plena consciencia ética: si bien, "sin existencia natural no hay ninguna posibilidad de ser libre", por otra parte, "es necesario no dejarse encerrar en la naturaleza, si se quiere tener alguna oportunidad de ser libre". El principio de realidad que se va gestando en el núcleo del conflicto trágico, rechaza tanto la huida de la naturaleza, como así también la inmersión en ella, en tanto "la libertad no es huida de la naturaleza pero tampoco inmersión en ella"<sup>48</sup>.

Por lo tanto, para Hegel *Antígona* "representa la caída del mundo griego como un error histórico y un fracaso necesario, para una libertad que aún no tenía del todo clara su relación con las subestructuras naturales y, por tanto, no acertaba a definir la situación del hombre frente a la muerte"<sup>49</sup>.

## b) Nietzsche (1844-1900)

Nietzsche, que se autodefinía como "el último discípulo del filósofo Dionisos" y "maestro del eterno retorno", no separaba lo trágico de la tragedia; para él debía operarse una remitológización capaz de abarcar tanto a lo trágico, como al poeta, y también el re-

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>47</sup> G. W. F. HEGEL, *Op. cit.*, pp. 268-269.

<sup>48</sup> Cf. P.-J., LABARRIÈRE, *Op. cit.*, p. 129.

En relación a este tema de la feminidad y la ruina de la eticidad griega, dice Rebok, citando a Hegel: "como hermana la mujer ostenta 'el supremo presentimiento de la esencia ética', siendo, por otro lado, la feminidad 'la eterna ironía de la comunidad'. Tal ironía implica subvertir el fin universal del gobierno en fin particular, la acción universal en obra del individuo, la propiedad universal del Estado en oropel de la familia. Ella prepara así la ruina de la eticidad". M. G. REBOK, "Antígona o el mito que da que pensar", ya citado, p. 105.

<sup>49</sup> P.-J., LABARRIÈRE, *Op. cit.*, p. 137.

nacimiento de la tragedia como tal<sup>50</sup>. Dice Fernando Sabater: "sólo a partir de Nietzsche y gracias a Nietzsche cabe hoy pensar el humanismo radical de nuestro tiempo, cuyos enemigos naturales son la ñoñería edificante y la bestialidad criminógena"<sup>51</sup>. Nietzsche afirmaba el *núcleo trágico de la existencia* como la fuerza de la vida misma; de ahí que la muerte de la tragedia tenga que ver para él con las corrientes adversas a la autoafirmación de la vida.

Para Nietzsche, la tragedia muere básicamente en manos de Sócrates y de su "discípulo", Eurípides, a saber: i) suicidándose a manos de los poetas trágicos que se dejaron influenciar por el socratismo; ii) de muerte socrática en tanto ésta impone el optimismo científico al sufrimiento-placer de la vida misma; iii) por lo desaparición del espíritu y del genio de la música; iv) por el aniquilamiento del núcleo trágico y su reemplazo por el "consuelo metafísico"<sup>52</sup>.

Cuando la llamada "cultura trágica" reemplace la ciencia por la vida, entonces -según Nietzsche- se producirá el renacimiento de lo trágico y de la tragedia, pero: "el conocimiento trágico necesita del arte para vencer la mentira cultural", de ahí que sólo un "Sócrates cultivador de la música", puede reestablecerla<sup>53</sup>.

El coro es "la única realidad" y "autorreflejo del hombre dionisiaco"<sup>54</sup>; representa propiamente el "seno materno de la tragedia, anterior a la acción o drama"<sup>55</sup>. El mito trágico pone en cuestión la verdad dionisiaca que se nutre del "núcleo incandescente de la vida", vgr., Dionisos, del cual todos los héroes trágicos no son más que sus máscaras, porque "todo lo que es profundo ama la máscara"<sup>56</sup>. La remitológización vendrá de la relación Apolo-Dionisos como "dos polos" que "se promueven y se solicitan mutuamente"<sup>57</sup>, porque Dionisos lo reconduce todo hacia "la voluntad que hila en y por encima de todas las apariencias"<sup>58</sup>.

### c) Przywara (1889-1972)

<sup>50</sup> Cf., M. G. REBOK, "La reinterpretación nietzscheana de lo trágico", ya citado, p. 311.

<sup>51</sup> F. SABATER, *Historia de la ética*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 583.

<sup>52</sup> Cf., M. G. REBOK, *Op. cit.*, p. 316.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.* El tema de "la máscara" merecería por sí mismo un estudio especial, de ahí que Lesky dice: "Sobre todo se remonta a aquella fase primitiva un requisito que la tragedia griega no abandonó jamás, como tampoco lo abandonó la comedia: la máscara ... el papel más importante fue en el culto del dios del cual formaba parte la tragedia, en el culto de Dionisos. Su máscara, colgada de un palo, era objeto de culto, de suerte que puede hablarse incluso del dios-máscara; sus adoradores llevaban máscaras, entre las cuales desempeñaban el papel más importante las de los sátiros, y máscaras de esta clase eran llevadas como ofrendas a sus templos". A. LESKY, *Op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>57</sup> M. G. REBOK, *Op. cit.*, p. 321.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 323.

Erich Przywara, S. J. encuentra en lo crístico la realización de lo que llama "devenir creatural"; el presupuesto del problema religioso entre lo trágico y lo crístico está dado en la tensión esencia-existencia. De ahí que la segunda parte de *Analogía Entis* que comentamos, comienza analizando la contraposición entre filosofía de la esencia y filosofía de la existencia y continúa con una indagación de los orígenes históricos de cada una de las mismas. El teologúmeno (vgr., lo dicho acerca de Dios; lo dicho por Dios y que tiene en Él su fundamento) de la filosofía de la esencia consiste en la identidad de la creatura con lo divino. El teologúmeno de la filosofía de la existencia consiste en la distancia trágica entre la creatura con lo divino (p. e., el pecado original y todos los mitos de la caída). Lo común a ambas filosofías es una oposición de existencias: i) la filosofía de la existencia afirma la existencia de la creatura en lo finito y postula una especie de divinidad trágica de la finitud pura que es existencia pura *para sí, a sí, en sí misma* (vgr., esencia) lo cual remite a la cuestión de Dios; ii) la filosofía de la esencia afirma la existencia de la creatura en lo ideativo-ideal y postula la aparición de la idealidad divina que es esencia pura *para sí, a sí, en sí misma* (vgr., existencia), lo cual remite a la cuestión de Dios<sup>59</sup>.

Reformulado el problema entre esencia y existencia, continúa con los tres estadios de la relación entre éstas, a saber: (a) la filosofía como "sofía" y como "filein"; (b) el "ser" y el "estar" de la filosofía; y (c) los cuatro tipos de filosofía de la esencia y de la existencia.

(a) En cuanto a la "sofía" implicada en la filosofía aparece en primer término la sabiduría como forma de acto cuyo objeto es la vida; en segundo término aparece la distinción entre sabiduría (sofía; sapientia) y ciencia (episteme; scientia); en tercer término, la verdadera y propia problemática interna de la "sofía" está dada por el espacio de tensión entre las dos direcciones de movimiento que tienen lugar en la relación sapientia-scientia: mientras la primera parte desde el arriba de la sabiduría (ideal) al debajo de la ciencia (real) y es, por lo tanto, un método a priori consistente en la deducción desde los primeros principios (la forma de la esencia ideal se revela como un movimiento hacia la existencia real que, justamente, se da como una existencia esencial); la segunda sube desde el debajo de la ciencia (real) al arriba de la sabiduría (ideal) y es, por lo tanto, un método a posteriori consistente en la inducción que debería revelar los fundamentos últimos (la forma de la existencia real se revela como un movimiento hacia la esencia ideal que, justamente por esto, se da como esencia existencial)<sup>60</sup>.

En cuanto al "filein" implicado hay que distinguir entre el "amar", como forma de unidad del primer significado, y el "buscar", como forma de distancia del segundo significado. Además, es necesario diferenciar el "filein" como actitud directa con una de las posibilidades de la "sofía" en detrimento de las restantes; y como actitud directa con la totalidad de las posibilidades contenidas en la "sofía".

La primera actitud del "filein" constituye la filosofía directa. La segunda actitud del "filein" constituye la filosofía objetivamente dialéctica. Ambas son formas de la unidad de la "sofía" en las que ésta asume prevalentemente la forma de una existencia de la esencia.

<sup>59</sup> Cf., E. PRZYWARA, *AE*, pp. 1-5.

<sup>60</sup> Cf., *Ibid.*, pp. 5-6.

En cuanto "a la búsqueda de la sabiduría" (como forma de distancia o segundo significado del "filein" implicado) y su relación con las dos actitudes aludidas, la primera constituye la filosofía subjetivamente dialéctica, hace visible el más allá de la sabiduría que no se alcanza. La segunda constituye la filosofía crítico-formal de la distancia que se caracteriza por hacer distinciones y separar. Ambas son formas de la distancia de la "sofia" en las que ésta se transfiere al plano de una esencia de la existencia<sup>61</sup>.

(b) A través del análisis *des-implicador* anterior del término "filosofía" como relación entre "sofia" y "filein", surge la dimensión absolutamente formal del ser, es decir, "el punto de vista que se asume en tal problemática", el *estar en un punto de vista* entendido como el *sistere* de la existencia. Desde el punto de vista del ser (objetivo), entonces, el "ser puro" se diferencia de la sabiduría de la vida; la sabiduría se diferencia de la ciencia; y el a priori se diferencia del a posteriori. El "filein" con referencia a este ser como contenido<sup>62</sup>, funda una filosofía de la eternidad y, como acto, funda una filosofía de la identidad. La forma de la filosofía de la eternidad y de la identidad es doble: i) eternamente en lo eterno (ipsium esse), con base en Parménides; ii) eternamente en lo eterno del ritmo del cambio (ipsium fieri), con base en Heráclito. Desde el punto de vista en relación con el *estar* (subjetivo), entonces, el estar del hombre concreto se diferencia del "ser puro", con lo que la sabiduría de vida se diferencia de la sabiduría eterna; la ciencia se diferencia de la sabiduría; y el a posteriori se diferencia del a priori. El "filein" con referencia a este *estar* como contenido, funda una filosofía del mundo y, como acto, funda una filosofía de la distinción. La forma de la filosofía del mundo y de la distinción es doble: i) la filosofía subjetivamente dialéctica, que funda el tipo de la filosofía de Aristóteles (el *estar* cumple la función de dar forma al mundo finito como un todo uno); ii) la filosofía crítico-formal de la distancia, que funda el tipo de la filosofía de Platón (el *estar* es comprendido como devenir finito)<sup>63</sup>.

(c) De los cuatro tipos de filosofía, surge la completa gama de las orientaciones fundamentales de la filosofía de la existencia y de la esencia. En primer término mencionaremos los extremos: 1) de la filosofía directa de Parménides, cuyo camino es el apriorismo, emerge el racionalismo alemán o filosofía pura de la esencia; 2) de la filosofía crítico-formal de la distancia de Platón, cuyo camino es el aposteriori puro, emerge el criticismo de Kant o filosofía pura de la existencia. Entre ambos extremos se ubican las variantes más afines a uno o a otro, a saber: 1.1) como afin a Parménides, de la filosofía objetivamente dialéctica de Heráclito, cuyo camino es el apriorismo, emerge el sistema de Hegel o filosofía esencial de la existencia; 2.1) como afin a Platón, de la filosofía subjetivamente dialéctica de Aristóteles, cuyo camino es el a posteriori, emerge el realismo crítico de las ciencias del siglo XIX o filosofía existencial de la esencia.

<sup>61</sup> Cf., *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>62</sup> Esta diferenciación que realiza Przywara entre *forma* y *contenido* del "filein" implicado en la filosofía-que nos sugiere una cierta resonancia hegeliana-, también ha sido estudiado por Max Bence en relación a los problemas de la abstracción y de la imitación en la obra de arte, que devienen en la distinción entre lo que él llama *Teodicea* (vgr., "el arte como justificación del mundo real en virtud de su justificación estética") en la que priva la imitación de lo real, y una "ontología fundamental" que valora positivamente el arte como abstracción. Cf., M. BENCE, *Estética, consideraciones metafísicas de lo bello*, trad. A. L. Bixio, Editorial Nueva Visión, Bs. As., 1957, pp. 49-59.

<sup>63</sup> Cf., E. PRZYWARA, *AE*, pp. 9-10.

La filosofía de la esencia y la filosofía de la existencia se concretizaron precedentemente en la oposición entre "identidad ideal" y "distancia trágica". Pero quedó claro que la distancia trágica no es otra cosa que un íntimo darse vuelta (Umschlag) de la identidad ideal. En conclusión, "la 'identidad', entendida incluso como forma interna de la 'distancia trágica', es entonces el auténtico rostro religioso de la filosofía de la esencia y de la filosofía de la existencia"<sup>64</sup>.

En cuanto a la relación de "lo trágico" con "lo crístico", Przywara entiende, en primer lugar, que "el aspecto característico de la tragedia es su brotar dos veces de los misterios religiosos".

Primero del antiguo culto de Dionisos (con sus mezclas greco-orientales) nace la tragedia clásica o pasión dionisiaca; segundo, de la narración de la pasión de Cristo en la Liturgia de la Semana Santa (narración dramática porque está dividida en tres lectores) nace la tragedia medieval y moderna, propia de la pasión cristiana. Este paralelismo entre "lo trágico" y "lo crístico" constituye "lo trágico" como su estilo puro. Las *formas antiguas de secularización de lo sacro* corren paralelas a las *formas modernas de secularización*, según lo siguiente: i) la lucha con Dios propia de la tragedias de Esquilo corre paralela a la lucha moderna del *Fausto* de Goethe; ii) el destino imperante de las tragedias de Sófocles corre paralelo a la cruz como destino en Shakespeare; iii) la afirmación del destino del hombre en las tragedias de Eurípides, corre paralelo a las tragedias modernas de Hebbel<sup>65</sup> y Ernst. Entre ambas paralelas (la que representa la antigua secularización y la que representa la moderna), Przywara ubica el acontecimiento de Cristo y la reforma protestante, entre los que resaltan: i) el Sacrificio Eucarístico o Misterio de la Pasión de Cristo; ii) el Misterio Sacramental; iii) la continuación trágica de los mártires y santos<sup>66</sup>.

La estructura histórica de "lo trágico" y "lo crístico" consiste en que "la secularización de la tragedia cristiana sucede en base a una originaria secularización de lo crístico en lo dionisiaco; la tragedia moderna puede representar un renacimiento de la tragedia antigua en la medida en que lo crístico vuelve a desembocar en lo dionisiaco"<sup>67</sup>. De esta estructura histórica, Przywara deriva la sistemática: A) Partiendo de "lo trágico sacro",

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>65</sup> Dice Lesky en relación a Hebbel, citando a su vez a O. Walzel: "Oskar Walzel, en un importante estudio *La tragedia según Schopenhauer y la tragedia de hoy (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922)* estudia las tres clases en que Schopenhauer dividió lo trágico. Junto a la tragedia condicionada por el mal y la tragedia condicionada por un destino ciego, aparece aquella tercera forma a la que Schopenhauer concedió especial importancia: la tragedia de las circunstancias que se produce cuando cosas opuestas pero igualmente justificadas provocan un conflicto. Naturalmente, Schopenhauer en esta posibilidad de lo trágico encontró una confirmación de su concepción pesimista del mundo. Ahora bien, esta tragedia de los opuestos igualmente justificados, que necesariamente surge de determinada situación, ha recibido su configuración dramática por medio de un escritor que en el curso de su obra comprobó la convergencia con las ideas de Schopenhauer. Nos referimos a Hebbel, cuyas obras dan fe de una concepción realmente trágica del mundo. Hebbel considera que en la profunda esencia del mundo se encuentra estos opuestos, que condicionan una constante lucha y la destrucción de aquello que cae entre los dos frentes. Debido a que ve extenderse la trágica oposición hasta lo más profundo de la esencia de Dios, justificadamente se ha hablado de un pantragismo". A. LESKY, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>66</sup> E. PRZYWARA, *AE*, p. 11.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 12.

aparece la pasión dionisiaca en paralelo a la cristiana; se sigue lo trágico en función representativa con el mimo dionisiaco, el Misterio Sacramental, y la pasión de los mártires y santos del cristianismo; se desemboca en lo trágico del conflicto con Dios o con el mundo (Esquilo-Fausto), que redundante en la absolutización de la identidad con lo divino (en pasiva): "vivir al dios trágico". B) Partiendo de "lo trágico profano", aparece la tragedia del destino o la tragedia del carácter antigua y moderna (Sófocles-Shakespeare); se sigue lo trágico que obra autónomamente en el afirmarse trágico de la tragedia del destino antigua y moderna; se desemboca en "lo trágico inmanente" o tragicidad entendida como el destino dentro del carácter, propia de la tragedia del carácter antigua y moderna, que redundante en la absolutización de la identidad con lo divino (en activa): "vivir como dios" (trágicamente). Afirma Przywara que "se tiene tragedia pura en la medida en que se da este absolutizar"<sup>68</sup>.

El estilo de "lo trágico" está caracterizado por el "como Dios" del pecado original, pero un "como Dios" que es presa de la pasión (se trata de un encabritarse agresivo)<sup>69</sup>. Entonces, puesto que en "lo trágico" se prolonga el estilo del pecado original (el "como Dios"), se lo pone en confrontación directa con "lo crístico" que es, justamente, redención del pecado original: i) "lo crístico" es redención de la tragicidad pecadora; ii) "lo crístico" es redención del pecado original en cuanto "maravilla del intercambio", y todo hecho en la tragedia muestra la lucha entre la participación salvífica en Dios en la participación en Su naturaleza auténticamente humana, y el pecado del "como Dios" que se opone a esta participación; iii) "lo crístico" es maravilla del intercambio en el misterio de la cruz, y todo hecho de la tragedia muestra la lucha entre el amor salvífico de Dios a través de la cruz y el pecado de la "irreductible tragicidad" que se le opone<sup>70</sup>.

Przywara, a partir de la "espera perseverante" del texto paulino (Romanos 8, 25), encuentra en lo que llama "la distancia cristiana de la paciencia", la contraposición que resuelve la identidad trágica:

A la identidad con Dios, ya sea activa o pasiva, que caracteriza la tragicidad, se contraponen resolutivamente la distancia positiva y terrenamente quieta de esta paciencia. En efecto, ya que es justamente esta distancia la que implica el carácter últimamente indisoluble entre la paciencia del hombre (que participa de Dios) y la paciencia de Dios (encarnado), con ella el aspecto más propiamente divino de Dios transparenta en el aspecto más propiamente humano del hombre: el amor se transparenta en

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>69</sup> El planteo de Lesky difiere del que estamos siguiendo en Przywara, con arreglo a lo que Aristóteles afirmaba con la *amartía* de la conducta trágica, que no debe confundirse con un fallo de tipo moral: "Hemos aprendido a comprender las fuerzas históricas que hicieron de lo trágico un ejemplo moral en el que se levantaron los centinelas de la Culpa y la Expiación sin dejar lugar para ninguna otra cosa. Pero es curioso que en este desarrollo se pasara por alto o se tergiversara arbitrariamente una inequívoca declaración de Aristóteles: el cambio que va de la felicidad a la desdicha no debe producirse a causa de una deficiencia moral sino que debe ser la consecuencia de un grave fallo (*amartía*) ... En modo alguno encuentran sitio en este conjunto de ideas la culpa moral y la expiación, y Aristóteles, en relación con ello, dice con toda claridad que nuestra compasión (*éleos*) sólo puede producirse cuando somos testigos de una desgracia inmerecida". A. LESKY, *Op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>70</sup> E. PRZYWARA, *AE*, p. 14.

una "paciencia de la paciencia", la paciencia misma se manifiesta como forma unitaria entre paciencia de Dios y paciencia del hombre<sup>71</sup>.

Dado que la problemática de la tragicidad pecadora y de la tragicidad salvífica ha puesto en evidencia la relación existente entre Dios y la creatura (como relación de identidad trágica o de distancia cristiana de la paciencia), Przywara deduce *a partir de este punto neurálgico de su razonamiento* las líneas verdaderamente decisivas de la relación entre esencialismo y existencialismo:

El problema de la esencia y de la existencia es presupuesto del problema religioso entre "lo trágico" y "lo crístico". La existencia creatural es deviniente. Las dos concepciones del devenir (el idealismo y el realismo<sup>72</sup>) muestran que están sujetas a la doble forma del tragicismo: A) el idealismo del devenir esencial de una esencia existencial, puesto que tiene como metro de medida al absoluto constituido por la existencia de la esencia, realiza la filosofía existencial de la esencia y está en lo íntimo de un tragicismo ideativo (en la tragicidad de la idea); el idealismo de índole ético-ideativo, al consistir en el naufragio activo de la tensión de la aspiración al absoluto de un ideal puesto en existencia, realiza la forma de identidad trágica con lo divino (en activa) "vivir como Dios"; el idealismo místico-ideativo, al consistir en el naufragio pasivo de la tensión a hacer participar de parte del absoluto de un ideal que existe (en un idealismo místico-pasivo), realiza la forma de identidad trágica con lo divino (en pasiva) "vivir al Dios trágico". B) El realismo del devenir existencial de una existencia esencial, puesto que tiene como metro de medida al absoluto constituido por la esencia de la existencia, realiza la filosofía esencial de la existencia y es en lo íntimo un tragicismo realista (en la tragicidad del ser); el realismo ético-real, al consistir en el naufragio activo de la tensión de la aspiración al absoluto de un existir, realiza la forma de identidad trágica con lo divino (en activa) "vivir como Dios"; el realismo místico-real, al consistir en el naufragio pasivo de la tensión a hacer participar de parte del absoluto de una existencia pura (en un realismo místico-pasivo), realiza la forma de identidad trágica con lo divino (en pasiva) "vivir al Dios trágico".

Przywara concluye que se hace manifiesta la íntima reciprocidad que existe entre la forma de "lo trágico" y las formas ya vistas de la filosofía de la esencia y de la existencia, por lo cual es evidente "que el principio formal de este entero campo de variación de las formas está dado por la identidad (presupuesto del pecado de lo trágico 'ser como Dios')"; con la salvedad de que se trata de un presupuesto de "lo trágico" pero no de "lo crístico"<sup>73</sup>.

El verdadero presupuesto de "lo crístico" está dado por la conservación de lo creatural asumido por Dios en la encarnación, de manera que "gracias a la forma de creatura

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Virgil C. Aldrich también estudió la repercusión que adquiere la filiación filosófica al momento de comprender qué es verdaderamente una obra de arte según uno piense: i) como idealista; ii) como un realista lógico; iii) como un fenomenalista; y iv) como un lingüista. Cf., V. C. ALDRICH, *Filosofía del arte*, trad. J. Gómez de Silva, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1966, pp. 44-50.

<sup>73</sup> Cf., E. PRZYWARA, *AE*, pp. 15-17.

asumida por Dios podemos nuevamente tomar parte de Su divinidad<sup>74</sup>. Puesto que Dios se hace hombre (por un lado, *Dios aparece*, por el otro, *el momento distintivamente creatural es confirmado por Dios y en Dios mismo*), las absolutizaciones trágicas en las que la creación, o bien se disuelve en una especie de efluvio divino (en pasiva: “vivir al Dios trágico”), o bien se diviniza de manera panteísticamente activa (en activa: “vivir como Dios trágicamente”), desaparecen en virtud de una teología interna de hecho:

i) “Lo crístico” consiste fundamentalmente en un devenir visible de la invisibilidad de Dios (Cf., Juan 1, 18) que es *paciencia de humildad* como forma cristiana del devenir auténticamente creatural; ii) “lo crístico” consiste en un devenir visible de la invisibilidad de Dios “en la forma de un hombre como los otros” (Cf., Filipenses 2, 7), que es *paciencia de reposo en la ordinariadad de la existencia, una forma más completa de la llamada paciencia de la humildad*; y iii) “lo crístico” es, por último, un devenir visible de la invisibilidad de Dios no simplemente en la forma de un hombre como los otros, sino en particular “en la forma del esclavo”, como “el gusano” aplastado en el “escándalo” de la “muerte en cruz” (Cf., Filipenses 2, 7-10; Salmo 22 [21], 7; 1 Corintios 1, 23), que es *paciencia del servicio* en la que se disuelve la tragicidad que aún permanecía como residuo de un replegarse en la ordinariadad de la existencia.

Finalmente, según Przywara en *la paciencia del servicio* -como rasgo esencial de “lo crístico”- se halla lo medular de la superación de las distintas formas de la identidad y de la distancia, por cuanto:

El servicio a la paciencia de Dios se cumple como una representación de esta paciencia (y por lo tanto en una *identidad en el servicio*) y, al mismo tiempo, como actuación de la postura que compete a la creatura en cuanto tal (y por lo tanto en el *servicio como distancia*). Por eso la paciencia de este servicio a la paciencia de Dios (como íntima superación de una suprema “paciencia con Dios”) es la forma perfecta de la paciencia en el reposo de la ordinariadad, y es por lo tanto la forma plenamente cristiana (el *perficit*) del devenir auténticamente creatural<sup>75</sup>.

### Consideraciones finales

Habiendo partido de las formas de lo trágico, entendidas éstas como destrezas adquiridas por la palabra en su derrotero temporal, arribamos a las características principales de la poesía épica, la tragedia y la comedia griegas, todas y cada una de ellas cimientos esenciales de la producción literaria de nuestro tiempo. En y a través de las expresiones formales del dinamismo trágico se manifiesta -ocultándose- lo trágico como lo transferido que *insiste*, innominado. Asentimos sin reservas a lo que dice Lesky: “al aproximarnos al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo en forma inequívoca”. ¿En qué se asemeja lo trágico en su *insistente estar siendo enmascarado*? Consideramos que la analogía de propor-

ción nos puede auxiliar adecuadamente sólo para lograr expresarlo: la diferencia que está siendo entre el ser y los entes, es proporcional a la diferencia que está siendo entre lo trágico y sus expresiones formales. Otra vez Aristóteles en aquella más que citada sentencia “el ser se dice de muchas maneras”<sup>76</sup>, en análoga forma “lo trágico se dice de muchas maneras” y ninguna de ellas lo agota, sino que lo trágico (como el ser) todo lo desborda y lo excede, más allá y a través de sus mediaciones circunstanciales.

Y en este enclave de las mediaciones queremos detenernos particularmente. Porque la palabra parece haber extremado las posibilidades de la libertad que son, justamente, las que percuten en el fondo de las tensiones trágicas (vgr., libertad del alma y libertad del cuerpo, libertad de la finitud y libertad de la eternidad, libertad del ego y libertad de los otros, libertad de los hombres y libertad de los dioses, etc.). En los extremos formales de su laboriosidad la palabra ha transferido lo trágico -mediándolo- en la tragedia y en la comedia griegas que operan respectiva y dicotómicamente con el cambio, la irreversibilidad y la individuación de series, la una, y con la repetición, la inversión y la transposición de series, la otra<sup>77</sup>. Pero lo trágico sólo se ha revestido de virtualidad simbólica con la epopeya porque “el símbolo es el movimiento mismo del sentido primario que nos asimila intencionalmente a lo simbolizado, sin que podamos dominar intelectualmente la semejanza”<sup>78</sup>. La simbólica del gran relato épico opera con la complejidad de la simbólica del relato mítico en el que los sentidos se condensan, se transforman y se distorsionan<sup>79</sup> señalando la *abismosa iridiscencia* del inconsciente; pero el sentido manifiesto nos remite al sentido latente no por una actuación externa (como sería la analogía por cuarta proporcional) sino por una casuística misteriosamente intrínseca a su *ir corriendo* de un sentido a otro<sup>80</sup>. Si bien la virtualidad simbólica del relato épico se enmascara en el desarrollo imaginario del mito, ésta no debe confundirse con la simple alegoría en la que nos llega, cristalizada, una hermenéutica ya previamente determinada; el relato épico nos interpela mediándose con la virtualidad del símbolo y en éste no hay nada cerrado ni definitivo, sino un señalar interno hacia su propio movimiento que va desde un primer sentido literal hacia un segundo sentido latente. Porque lo dado es interpelación pero no respuesta, se trata de lo indefinible e imposible como “lo extraño”<sup>81</sup> que está siendo real, aunque enmascarado, en tanto “la experiencia misma está hecha de extrañeza”.

Y aquí retornamos al principio de nuestras conclusiones. Si bien la analogía nos auxilió para expresar de algún modo la diferencia entre lo trágico y sus formas elementales

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Z, 10, de la Edición trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1987, Libro VII, 10, p. 124.

H. BERGSON, *Op. cit.*, p. 71 y ss.

S. FREUD, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. A. Suárez, M. Olivera, E. Inciarte, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, p. 19.

S. FREUD, “Introducción al psicoanálisis”, en *Obras Completas*, trad. L. López-Ballesteros y De Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, pp. 204 y ss.

S. FREUD, *Op. cit.*, p. 19.

H. WALDENFELS, “La experiencia de lo extraño en la Fenomenología de Husserl”, trad. G. Ralón de Walton y Walton, en *Escritos de Filosofía*, números 21-22, Bs. As., (1992), pp. 3-20.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 19.

(tragedia, comedia, epopeya), en proporción al ser y los entes (diferencia ontológica de Heidegger), nos valimos de la virtualidad simbólica del relato épico a fin de comprobar de su propia mano lo *iridiscente* del fenómeno que nos ocupa. El sencillo camino a través de las mediaciones nos ha devuelto otra vez a las orillas de nuestra inicial perplejidad: *lo trágico se muestra -ocultándose- en la insistencia de la interrogación de lo extraño*.

Entonces podemos elaborar algunas pistas: i) lo trágico está siendo más allá del problema de la identidad y de la diferencia; ii) lo trágico está siendo más allá del lenguaje lógico-formal (que va desde la tautología a la contradicción) y del lenguaje poético-simbólico (signo, símbolo y texto); iii) lo trágico ronda la *insistencia* (no sólo esencia, no sólo existencia, ni mucho menos presencia) de la interpelación de "lo extraño".

Por ende, de las tres interpretaciones que hemos incluido en estas páginas, la que más se acerca a estas pistas es la de Nietzsche, porque las restantes pretenden dominar lo indómito y decir lo inédito bajo el pretexto del Saber Absoluto (Hegel) o la Fe Revelada (Przywara). Ambos se ocupan en demasía por legar a los venideros absolutamente todas las respuestas, cuando en verdad sólo nos hacen falta más preguntas.

Así las cosas, lo trágico (¿"lo extraño"?) viene a la siempre nueva luz de la respuesta que sólo cada hombre puede dar, asido de la palabra requerida:

¿y solea el delfín sus lomos a la nueva luz, atraído desde lo profundo?<sup>82</sup>

<sup>82</sup> F. HÖRDERLIN, *El archipiélago*, trad. L. Díez del Corral, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 63.

## Bibliografía

- ALDRICH, V. C., *Filosofía del arte*, trad. J. Gómez de Silva, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1966.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. A. Cappelletti, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Metafísica*, Edición trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1987.
- AULLÓN DE HARO, P. (ed.) *Introducción a la crítica literaria actual*, Editorial Playor, Madrid, 1983.
- BAYER, R., *Historia de la estética*, trad. J. Reuter, FCE, México, 1965.
- BENCE, M., *Estética, consideraciones metafísicas de lo bello*, trad. A. L. Bixio, Editorial Nueva Visión, Bs. As., 1957.
- BERGSON, H., *La risa*, trad. A. H. Raggio, Editorial Losada S. A., Bs. As., 1939.
- FREUD, S., *Obras Completas*, trad. L. López-Ballesteros y De Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces y R. Guerra, FCE, México, 1973.
- HOMERO, *Odisea*, trad. J. L. Calvo, Cátedra, Madrid, 1998.
- HÖRDERLIN, F., *El archipiélago*, trad. L. Díez del Corral, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- JASPERS, K., *Esencia y formas de lo trágico*, trad. N. Silvetti Paz, Sur, Bs. As., 1960.
- KIRK, G. S. y RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos*, trad. de J. García Fernández, Gredos, Madrid, 1979.
- LABARRIÈRE, P.-J., *La fenomenología del espíritu de Hegel*, FCE, México, 1985.
- LESKY, A., *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, Editorial Labor S. A., Barcelona, 1966.
- LUKÁCS, G., *Estética I*, trad. M. Sacristán, tomo 4º, "Cuestiones liminares de lo estético", Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1967.
- MARECHAL, L., *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Bs. As., 1990.
- NIETZSCHE F., *El origen de la tragedia*, trad. E. Ovejero y Maury, Ediciones Siglo Veinte, Bs. As., 1989.
- OROZCO, O., *Obra Poética*, Corregidor, Bs. As., 1997.
- \_\_\_\_\_, "Libro en casete", Del Castillo Editores y Cosentino Producciones, Bs. As., 1989.
- PAZ, O., *El arco y la lira*, FCE, México, 1970.
- PLATÓN, *Íón*, trad. A. Ruiz Díaz, Eudeba, Bs. As., 1974.

PRZYWARA, E., *Analogía Entis, Metaphysik*, Johannes - Verlag, Friburg, 1996, IIª Parte "El ritmo cósmico", pp. 213-246. Agradecemos especialmente al R. P. Prof. Dr. José Luis Narvaja, S. J., que nos haya facilitado la traducción de su propiedad para la realización de esta investigación monográfica.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2001.

REBOK, M. G., "Antígona o el mito que da que pensar", en *El imaginario en el mito clásico*, F. Bauzá (comp.), Estudios de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Bs. As., número 45, (2002), pp. 89-109.

\_\_\_\_\_, "La reinterpretación nietzscheana de lo trágico", en *Escritos de Filosofía*, números 39-40, Bs. As., (2001), pp. 311-324.

RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. A. Suárez, M. Olivera, E. Inciarte, Ediciones Siglo XXI, México, 1970.

SABATER, F., *Historia de la ética*, Paidós, Barcelona, 1994.

VON BALTHASAR, H. U., *Teodramática*, trad. E. Bueno de la Fuente y J. Camarero, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

WALDENFELS, B., "La experiencia de lo extraño en la Fenomenología de Husserl", trad. G. Ralón de Walton y R. Walton, en *Escritos de Filosofía*, números 21-22, Bs. As., (1992), pp. 3-20.

Fecha de recepción: 26 de mayo 2018

Fecha de aceptación: 30 de junio 2018

## El significado teológico permanente de Medellín

### *The permanent theological meaning of Medellín*

Virginia R. Azcuy \*

#### Resumen

La Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, realizada a mediados de 1968 en Medellín/Colombia, ha sido comprendida como un caso único de recepción continental del Concilio Vaticano II en medio de los clamores y esperanzas del pueblo latinoamericano y caribeño. Los Documentos Finales de Medellín, de manera particular los de Justicia, Paz y Pobreza, han marcado prioridades eclesiales y pastorales para la región a lo largo de este medio siglo. El significado teológico permanente de Medellín, 50 años después, puede verse en relación con estos y otros temas, pero también y quizás fundamentalmente en conexión con el método implementado por esta conferencia: el método ver-juzgar y obrar, asumido por la constitución pastoral *Gaudium et spes*, retomado por Medellín y generalizado en la teología y la pastoral latinoamericana. La lectura actual de los signos de los tiempos ligada a este modo de hacer teología requiere una actualización y ampliación de los problemas a discernir, como se propone en este texto.

**Palabras clave:** Medellín, Iglesia latinoamericana, recepción, signos de los tiempos

#### Abstract

The Second Conference of the Latin American Bishops held in mid- 1968 in Medellín, Colombia, has been regarded as a unique case of Second Vatican Council continental reception in the midst of the claims and hopes of Latin American and Caribbean people. The Final Documents of Medellín, in particular those about Justice, Peace and Poverty, have influenced a lot on ecclesial and pastoral priorities for the region along this half century. From this perspective, the permanent theological meaning of Medellín, 50 years later, can be thought in relation to these and other topics, but also and perhaps primarily in connection with the method implemented by this Conference: *Ver. Juzgar, Actuar* supported by the pastoral Constitution *Gaudium et spes*, taken up by Medellín and generalized in Latin American theology and pastoral praxis. The present reading of the signs of the time linked to this way of doing theology requires an update and expansion of the subjects to discern, as it is proposed in this text.

**Keywords:** Medellín, Latin American Church, reception, signs of the times

\* Profesora investigadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Facultad de Teología-Centro Teológico Manuel Larraín. Correo electrónico: raqazvi@gmail.com.