

Karl Jaspers

LO TRÁGICO  
EL LENGUAJE

Preliminar y traducción de  
José Luis del Barco

*La presente obra ha sido editada  
mediante ayuda de la Dirección  
General del Libro, Archivos y  
Bibliotecas del Ministerio de  
Cultura*

ÁGORA

Directores: Manuel Crespillo  
Julio Calviño

Título Original: *Über das Tragische und Die Sprache* sind  
Auszüge aus *Von der Wahrheit* (1948). Als Einzelausgaben  
wurden die Texte 1952 und 1964 in der Piper-Bücherei  
veröffentlicht.

Traducción de José Luis del Barco

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titula-  
res del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la repro-  
ducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento,  
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distri-  
bución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Editorial Librería Ágora, S. A.  
Carretera, 92; 29008 Málaga  
Tf. (95) 2228699; Fax (95) 2226411

© Introducción José Luis del Barco  
I.S.B.N.: 84-8160-034-2

Depósito Legal: MA-1111-1995  
Diseño portada: Gregorio Izquierdo Jiménez  
Imprime: T.G. Arte, Juberías & Cia, S. L.  
Rubén Darío, s/n; Tl. y Fax: (958) 420040  
18200 Maracena (Granada)

Impreso en España - Printed in Spain

## ÍNDICE

Preliminar: La grandeza del fracaso ..... 11

### LO TRÁGICO

Introducción. Las instituciones primordiales: reli- gión, arte, poesía.....	41
1. El saber trágico.....	45
1.1. Panorama histórico.....	46
1.2. La conciencia del ser en el saber trágico y la seguridad no trágica.....	48
1.3. El saber trágico en la epopeya y la tragedia.....	50
1.4. Superación de la tragedia en la interpretación filosófica del mundo y en la religión revelada.....	52
1.5. Caracteres fundamentales de lo trágico.....	55
1.6. Direcciones que ha seguido la interpretación del saber trágico.....	56
2. Los objetos trágicos en la poesía.....	59
2.1. La atmósfera trágica.....	59
2.2. Lucha y colisión.....	61
2.3. Triunfo y derrota.....	64
2.4. La culpa.....	65
2.5. Grandeza del hombre en el fracaso.....	67
2.6. La pregunta por la verdad.....	68
3. La subjetividad de lo trágico.....	83

La poesía es el órgano con el que aprendemos de modo sencillo y natural el universo y el rico contenido de nuestro ser. Cautivados por el lenguaje, los hombres nos transfiguramos. Excitada por la poesía, la fantasía despliega insensiblemente en nosotros el mundo de las ideas, por cuya virtud nos volvemos capaces de percibir la realidad con precisión.

### 1. El saber trágico

La unidad de religión, arte y poesía expresada en las intuiciones originarias constituye el contenido completo de la conciencia. Extraeremos un único ejemplo de este campo incommensurable: lo trágico y la salvación. En las ricas variaciones de lo trágico hay un elemento común. Lo que es y acontece realmente se considera bajo una perspectiva desmesurada, y lo posible para el hombre es la promesa y la consecución de una meta de sosiego.

La filosofía se halla oculta en estas intuiciones, las cuales coinciden en mostrar lo absurdo de la desgracia. Esta filosofía no se puede traducir adecuadamente empleando formas intelectuales, pero sí es susceptible de lograr mayor claridad filosófica con ayuda de la interpretación. De todas ellas nos apropiamos merced a la repetición de las intuiciones originarias. El mundo es insustituible. Como *organon* de la filosofía está incluido de algún modo en ella, pero como realidad independiente la trasciende. De ahí que sólo le quepa aprehenderlo como algo distinto de sí misma.

Las grandes manifestaciones del saber trágico se presentan bajo forma histórica. Su estilo, contenido y tendencia poseen los rasgos de la época a que pertenecen. Ninguna forma concreta de saber es universalmente intemporal. El hombre debe conquistar una y otra vez, en todo tiempo, la verdad de los saberes concretos, cuyas manifestaciones y diferencias constituyen para nosotros datos históricos.

Las diferencias y contrastes entre las formas históricas se aclaran recíprocamente, crean el fundamento de nuestras peculiares posibilidades de saber y el espejo en que nos reconocemos. Gracias a ellas percibimos los grados de conciencia trágica, las posibilidades de interpretar el ser mediante lo trágico y los contenidos que permiten descubrir la salvación en él. A partir de las expresiones históricas del saber trágico se desarrolla el sistema de las posibilidades de interpretación.

### 1.1. Panorama histórico

Enumeramos las grandes figuras del saber trágico tal como aparecen en la intuición y la obra de algunos hombres.

1. Homero. Edda y Sagas de los islandeses.  Leyendas heroicas de todos los pueblos, desde Occidente a China.
  2. Tragedia griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides. En Grecia nace la tragedia como poesía. La tragedia posterior depende de ella o es suscitada por ella (a través de Séneca).
  3. Tragedia moderna, representada por tres figuras nacionales: Shakespeare, Calderón y Racine.
  4. Lessing. La tragedia del ámbito cultural alemán: Schiller y, posteriormente, el siglo XIX.
  5. La poesía del horror con su pregunta por el ser. Job Algunos dramas indios que, en su conjunto, no son tragedias.
  6. El saber trágico en Kierkegaard, Dostojewski y Nietzsche. Las leyendas de héroes muestran la cosmovisión trágica como algo natural. En ninguna de ellas aparece todavía la lucha del pensamiento ni existe el deseo de liberación. Su objeto es la desgracia desnuda, la muerte y la destrucción, la capacidad de sufrimiento y la gloria.
- La gran tragedia nace, tanto en la Hélade como en la modernidad, en períodos de transición de una época a otra. En ambos casos surge, hasta cierto punto, como un proceso de contestación, y termina convirtiéndose en un fenómeno cultural de carácter estético.
- La tragedia griega es parte de un acto de culto. Se trata

de la consumación de una lucha por los dioses, el sentido de las cosas y la justicia. Al principio —en Esquilo e, incluso, en Sófocles— aparece ligada a la fe en el orden y la divinidad, a las disposiciones razonables y legítimas y a la polis. Finalmente se vincula con la duda que suscita la transformación de todo ello en realidad histórica, no con la idea de justicia ni con la de bien y de mal (Eurípides).

Shakespeare aparece, en cambio, en un escenario mundano. Una sociedad ufana se reconoce en sus figuras elevadas. La naturaleza humana se descubre en las posibilidades y peligros del hombre, en su grandeza y su pequeñez, en su humanidad y perversidad, en su nobleza y vulgaridad, en su júbilo por la dicha de vivir y su horror a la alteración y destrucción misteriosas, en su amor, entrega y franqueza, en su odio, su estrechez y su ceguera. En resúmenes cuentas: en el enigma de su misión y el descalabro final al que está abocada la realización de su ser sobre un fondo de ordenamientos legítimos y el perceptible e imperturbable antagonismo del bien y el mal.

Calderón y Racine representan la cumbre de la tragedia cristiana, que tiene tensiones nuevas y peculiares. En lugar del destino y los demonios, entran en escena la Providencia, la gracia y la condenación. Desaparece el interrogante y el enmudecimiento ante los límites humanos, pues las cosas todas están sostenidas en el fundamento firme del más allá y del Dios que acoge en su amor a los seres y las cosas sin excepción. La incesante pugna por lo verdadero, que el poeta lleva a su plenitud en sus creaciones, y el juego de cifras dan paso a la presencia perfecta de lo verdadero en el conocimiento de la divinidad y en el saber acerca de la realidad del mundo caído como consecuencia del pecado original. Con todo ello lo trágico, a decir verdad, se extingue frente a la verdad cristiana. Son tragedias metafísicamente ligadas con lo más profundo de la fe cristiana y poseen un vasto alcance. Pero, comparadas con las de Shakespeare, sus asuntos y problemas, su grandiosidad y riqueza de figuras, su extensión y alcance de la visión, son limitados.

La tragedia absoluta como situación sin salida en el conjunto de la obra aparece acaso en alguna tragedia de Eurípides y, posteriormente, en los modestos dramas del siglo XIX. En ellos se alcanza, junto con la indiferencia estética, una insosdable profundidad.

### 1.2. La conciencia del ser en el saber trágico y la seguridad no trágica

Hay una gran distancia entre las diferentes culturas en las que está excluido el saber trágico —y la tragedia, la novela y la epopeya como expresiones suyas— y la manifestación de lo trágico en la conciencia del ser como algo decisivo para el comportamiento vital.

Ese hecho produce en nuestro sentido histórico una especie de ruptura entre las épocas cuando observamos el saber trágico de los hombres. El saber trágico no es necesariamente resultado de una cultura superior, sino que puede ser primitivo. Sin embargo, el hombre se comporta con él como si acabara de despertar, pues al alcanzarlo está frente a las situaciones límites con un desasosiego que lo impulsa a seguir. Ninguna situación puede prevalecer establemente, pues ninguna le satisface. Con el saber trágico comienza el movimiento histórico, que no ocurre sólo en los acontecimientos externos, sino en lo más profundo del ser humano.

El saber pretérito es pleno y perfecto en sí mismo. Contempla el dolor, el sufrimiento y la muerte del hombre. La profunda tristeza y el júbilo exaltado son propios de él. La tristeza acompaña al saber sobre el eterno ciclo de la vida y la muerte, de la muerte y la resurrección, de la continua mutación de las cosas. La realidad fundamental es el dios que muere y resucita y la celebración de las estaciones del año como manifestación del morir y resucitar. Son prácticamente universales en toda la tierra las intuiciones míticas de una diosa madre, que aparece como distribuidora de la vida, y una diosa de la muerte, que hace nacer todas las

cosas, las conserva y protege, las ama y hace madurar para volver a recogerlas en su seno, dejándolas perecer sin piedad alguna, aniquilándolas mediante catástrofes horribles. Mas nada de esto es todavía saber trágico, sino un tranquilizador conocimiento de lo percedero que se sabe protegido. El saber pretérito es esencialmente ahistórico. Trata siempre de la misma realidad. Nada es particularmente importante. Todo importa por igual, todo está presente desde siempre y desprecupado de su existencia.

El saber trágico es propio de la historicidad. El giro y el movimiento circular constituyen sólo el sustrato. Lo propio y verdadero es irrepelible y se halla en movimiento progresivo. Una vez consumado no retorna jamás.

El saber pretérito no se limita a liberarse mediante el saber trágico. Lo que se supone que es sólo un precedente tal vez puede ser lo verdadero frente a la intuición trágica fundamental, la cual, a pesar de ser un saber que conoce todas las desdichas, tarda en aparecer en aquellos lugares en que se alcanza una interpretación armónica del mundo y una realidad de la vida adecuadas a ella. A gran escala ocurrió todo eso en la antigua China, y de manera pura y natural en la China prebudista. La miseria, la desdicha y el mal constituyen perturbaciones pasajeras meramente contingentes. No existe el horror universal, el rechazo, la justificación del mundo o las acusaciones contra el ser y la divinidad. Tan sólo existe un lamento y una queja. Tampoco aparece el desgarramiento desesperado, sino la paciencia para soportarlo todo y para morir. No hay, en fin, complicaciones insolubles, ni tenebrosos rodeos. Todo es luminoso, bello y verdadero en el fondo. Se tiene experiencia de lo terrible y espantoso y su conocimiento no es inferior al alcanzado por la conciencia trágica en las culturas ilustradas, pero el ánimo de la vida se mantiene sereno, sin ser alterado por luchas u obstinados desafíos. Desde el seno de una conciencia histórica profunda se mantiene el enlace con el fundamento inmemorial de las cosas. No se busca el movimiento histórico, sino el restablecimiento continuo de lo eternamente

real y positivo, que es bueno y observa el orden. Algo extraordinario se pierde cuando aparece la conciencia trágica: la seguridad no trágica y la sublimitad humana en estado de naturaleza, la sensación de estar en el mundo como en el propio hogar y una plétora de intuiciones concretas. Todo ello constituiría lo real en China. La fisonomía habitual de cada día presenta una China desmembrada y serena junto a un Occidente malhumorado y confundido.

### 1.3. El saber trágico en la griega y la tragedia

La conciencia mítica contempla la desavenencia fundamental del mundo en la multiplicidad de dioses. No es posible satisfacer a todos por igual. El culto a uno ofende en algún punto el culto a otro. Los dioses están enzarzados entre sí en luchas que solventan en el destino del hombre. No son todopoderosos. Sobre ellos, como sobre los hombres, gobierna la oscura *Moira*. A las preguntas «por qué» y «de dónde» se dan respuestas diferentes según la situación. Mas ninguna de ellas resulta satisfactoria. Se aprehende la riqueza del mundo y la variedad de posibilidades humanas, se experimenta el mundo, pero no se busca enérgicamente la unidad de todo. De ahí que la pregunta fundamental no produzca tampoco una inquebrantable voluntad de saber.

Esta forma de saber trágico, presente en Homero, se cumple en el gozo de la contemplación, en el culto a los dioses y en la invencible firmeza y capacidad de sufrimiento. La misma capacidad de sufrimiento, la misma serena oposición al destino—menos rigurosas que en Homero, pero más apasionadas y desmedidas— descubrimos también en el Edda y en las sagas. Es como un saber trágico a medias, que no distingue todavía entre las diferentes formas de fracaso ni percibe el hondo misterio de la destrucción trágica. Es un saber que no anhela aún la liberación del alma, satisfecha con su capacidad pura de sufrir. Es como una prematura suspensión de la pregunta, una aprehensión natu-

ral e incontestable del mundo y del fin, que en los tiempos pretrágicos se separa merced a que ninguna armonía le oculta la discordancia fundamental del mundo.

El material de la tragedia griega es el mundo mítico. La novedad reside en que en el saber trágico ya no reina la paz en que se estumia la interrogación. Las preguntas y respuestas alcanzan su consumación en las transformaciones de los mitos, que alcanzan ahora por vez primera madurez y profundidad plenas, aun cuando no puedan permanecer ya consistentemente en ninguna forma concreta. El primer poeta-pensador segura transformarlos hasta consumirlos en el sublime y ardiente proceso de lucha apasionada por lo verdadero, que adopta la forma de diálogo del poeta con la divinidad, sin dejar de ellos en las imágenes poéticas—siempre encantadoras pero intrascendentes— otra cosa que cenizas.

Las preguntas, ahora ya filosóficas—aunque bajo formas totalmente intuitivas, por consiguiente no filosóficas todavía en sentido del método racional—, van dirigidas a los dioses: ¿Por qué son las cosas como son? ¿Qué es el hombre? ¿Qué lo guía? ¿Qué significa culpa? ¿Qué es el destino? ¿Cuáles son las leyes del mundo humano? ¿Cuál es su origen? ¿Qué son los dioses?

Se busca el camino que conduce hacia dioses justos y buenos, hacia un solo Dios. Pero en el camino se descompone y disuelve progresivamente la herencia de la tradición. Ya no es posible atenerse a la norma del naciente pensamiento racional sobre lo justo, la bondad y la omnipotencia. El escepticismo es el desenlace de esta búsqueda ufana, que en su caminar sigue viviendo de los contenidos de la tradición llevados a la más bella expresión de pureza.

La completa seguridad de la intuición del poeta, que se consuma en la solemne festividad de Dioniso, quiere y consigue más que el antiguo gozo producido por la representación eterna de mundo, hombres y dioses. Sobre esta forma de júbilo lo dice Hesíodo (*Teogonía*, 98 ss.), alabando a las musas:

Pues cuando alguien padece una nueva desgracia en

[su pecho

y su ánimo se aflige y el cantor, servidor de las musas,

celebra en su canto los hechos de los hombres, lo heros:

[del pasado

y los dichosos dioses, moradores del vasto Olimpo,

pronto olvida la pena y no piensa ya más en su desgracia:

y así los domes de las diosas lo habrán transformado de

[pronto.

La tragedia quiere más, quiere la catarsis del alma, cuyo verdadero sentido no despeja, a decir verdad, ni siquiera Aristóteles. En cualquier caso, se trata de un acontecimiento que atañe a la identidad del hombre. Es una manifestación del ser que no resulta de experimentar la mera contemplación, sino de vivir la admiración. Es una apropiación de la verdad que se alcanza purificando la experiencia de la vida de todo lo ofuscador, turbador y aparente que ciega y arruga al hombre.

#### 1.4 Superación de la tragedia en la interpretación filosófica del mundo y en la religión revelada.

El saber trágico se presenta de estas dos formas: como saber mítico evidente, gracias a un mundo intuitivo consistente y aceptado (la epopeya), y como saber mítico interrogativo dispuesto a penetrar en la divinidad (la tragedia). De ambos surgen dos modos igualmente insuficientes de superar la tragedia: la interpretación filosófica del mundo característica de la ilustración y la revelación religiosa.

Las consecuencias del agnosticismo causado por la descomposición de las falsas representaciones de Dios transmitidas por la tradición, que se extendió merced al proceso contra la poesía trágica, no las extrae la afirmación especulativa del ser realizada por los presocráticos o por Platón, afirmación enfrentada a la tragedia y relacionada con ella,

sino la filosofía universal de cuño racionalista nacida de la ilustración de la época postaristotélica. El desmoronamiento de las falsas representaciones de Dios bosqueja una armonía del todo frente a la cual las divergencias se entienden como discrepancias meramente relativas. Asimismo atenúa la importancia del destino individual y descubre en la identidad de cada hombre algo inalterable que el destino universal asume como un papel escénico, pero sin identificarse con él. La actitud final del saber trágico desposeído de su importancia pasada no es la obstinación del héroe en mantenerse firme, ni la catarsis del alma presa de lo mundano, sino la apatía, la incommensurable abulia de la indiferencia.

Ante el saber trágico la apatía filosófica constituye una liberación insuficiente. Es ante todo una actitud de mero aguanate, y se puede percibir, aunque sin su característica pasión, en la resistencia heroica de la época mítica. Además es pobre de contenido, y se desploma hasta terminar en mera e insustancial afirmación de sí misma. Finalmente al hombre le resulta difícil de realizar. A pesar de su grandiosidad, se queda en mera teoría que fracasa cuando los hombres quieren ponerla en práctica. De ahí que el hombre pida al saber trágico y a la finitud filosófica una liberación más profunda. Y eso es precisamente lo que permite la religión revelada.

El hombre quiere ser salvado y es salvado. Pero le es imposible alcanzar la salvación por sí mismo. Por eso se le libera de la carga que supone una tarea irrealizable. El sacrificio de Cristo o la enseñanza de Buda no sólo tienden la mano, sino que además hacen algo por él en lo que le basta tomar parte para ser salvado.

En la religión revelada judeo-cristiana, las discordancias de la existencia y del ser humano —todo lo que se manifiesta como tragedia— están ancladas en el origen del hombre: el pecado original hunde sus raíces en la caída de Adán. La redención tiene su origen en la crucifixión de Cristo. Antes de que Cristo cargue él solo con el pecado, las cosas del mundo están corrompidas y el hombre se halla en

situación de culpa insuperable. El ser humano es incluido en un proceso de inculpación y redención que da razón de todo lo demás y en el que participa por sí mismo (pero no sólo por sí mismo). Es culpable por el pecado original y es redimido por la gracia. Ahora carga con la cruz tanto cuando le sobreviene el dolor de la existencia, la contrariedad y desencanto, como cuando los elige voluntariamente. En nada de ello hay ya tragedia, pues el resplandor de la triunfante bienaventuranza de la gracia brilla de manera formidable.

Desde este punto de vista, la redención cristiana se opone al saber trágico. La posibilidad auténtica de salvación elimina los atolledos sin salida. De ahí que no exista propiamente una tragedia cristiana. En el drama cristiano el misterio de la redención es fundamento y ámbito del acontecer, y el saber trágico está de más desde el principio debido a la experiencia de consumación y salvación mediante la gracia.

Lo trágico como tal no es coercitivo. El hombre se siente conmovido por lo trágico, pero no turbado. Para el cristiano lo esencial no puede aparecer en modo alguno en la tragedia. La religiosidad genuinamente cristiana se sustrae a la poesía, pues no puede ser considerada estéticamente, sino realizada existencialmente. En este sentido, el cristiano tiene que malinterpretar a Shakespeare. Shakespeare lo representa todo, aprovecha cualquier posibilidad para mostrar lo que el hombre es. Mas lo religioso —sólo lo religioso— se le escapa. El cristiano sabe que las obras de Shakespeare, por profundo que sea su conocimiento de ellas, no le dicen —ni rozan siquiera— lo que le ofrece la fe. Sólo de manera indirecta, a través de la superficie ingenua de su obra, de lo que en ella queda por resolver y de la exigencia de desentance, parece llevarlo Shakespeare tácticamente e involuntariamente hacia la posibilidad de la redención.

Al cristiano se le escapa la sustancia del saber trágico. Cuando el saber trágico es filosófico y se desvuelve de forma puramente filosófica, es un modo de trascender, una forma característica de liberación ignorada por la perspectiva cristiana que pierde su forma propia en la apatía filosófica.

Las experiencias fundamentales del hombre dejan de ser trágicas cuando son cristianas. La culpa se convierte en *felix culpa* que hace posible la redención. La traición de Judas posibilita el sacrificio de Cristo, que es el fundamento de la bienaventuranza de todos los creyentes. Aunque Cristo sea el símbolo más profundo del fracaso en el mundo, no es en modo alguno un símbolo trágico de fracaso, sino instructivo, plenificador y consumatorio.

### 1.5 Caracteres fundamentales de lo trágico

Lo trágico se le presenta a la intuición como acontecimiento que muestra lo funesto de la existencia, de la existencia del hombre, atrapada en las redes de lo envolvente que contiene la naturaleza humana. Sin embargo, la intuición opera por sí sola una liberación de lo trágico, un género de purificación y redención.

El ser se manifiesta en el fracaso. En el fracaso no se pierde la existencia. Todo lo contrario: se hace completa y resueltamente perceptible. No existe tragedia alguna no trascendente. En la tenacidad de la mera autoafirmación, o en el naufragio frente a los dioses y el destino, existe también un trascender hacia el ser propio del hombre, que se manifiesta como tal en el caso.

La conciencia de lo trágico convertida en fundamento de la conciencia del ser se llama *actitud trágica*. Es preciso distinguir la conciencia de la caducidad de la conciencia genuinamente trágica. El hombre contempla la marcha fáctica del acontecer hacia el acabamiento y la efímera sucesión temporal de la vida como ciclos interminables de generación, corrupción y nueva generación. Se ve a sí mismo en la naturaleza y formando unidad con ella. Todo eso encierra un misterio para él que le hace estremecer. ¿Qué es el alma, esa realidad que se sabe eterna a través del tiempo a pesar de estar enraizada en la finitud de la existencia y de desvanecerse absolutamente en la muerte? Ni a esta lucha ni a estos misterios los llamamos, sin embargo, trágicos.



La genuina conciencia de lo trágico, aquella con la que lo trágico se torna auténticamente real, no abarca sólo el sufrimiento y la muerte, ni la mera finitud y la caducidad. Para que todo ello se convierta en trágico, es preciso que el hombre actúe. Con su acción el hombre crea, en principio, un conflicto, y después, por necesidad fatal, produce la destrucción. No se trata sólo de la ruina de la vida como existencia, sino del fracaso de cualquier asomo de perfección. Es la naturaleza espiritual del hombre la que fracasa en medio de una riqueza inmensa de posibilidades, cada una de las cuales produce y consume el fracaso de una manera peculiar.

Con el conocimiento de lo trágico se enlaza desde el principio el afán de redención. La severidad de lo trágico es la frontera por la que el hombre ingresa sin su consentimiento en la redención. El hombre halla la liberación redentora, desapareciendo como existencia, en el acto por el que afirma su identidad. La liberación ocurre, unas veces, por el inequívoco sufrimiento que se experimenta en la ignorancia, en la capacidad de aguanate y en la obstinación imperturbable. Es esta una redención en germen y menesterosa. Otras veces tiene lugar accediendo a la intuición de lo trágico como tal, lo cual produce un efecto purificador por el esclarecimiento que acarrea. Finalmente, puede ocurrir también antes de la intuición del acontecer trágico, en los momentos en que la vida se encamina de antemano a la redención siguiendo la senda de la fe, y lo trágico, en su marcha trascendente hacia lo suprasensible, va delante de la intuición como algo dormido.

#### 1.6. *Direcciones que ha seguido la interpretación del saber trágico*

No es posible reducir a una sola fórmula el sentido de la tragedia que se ofrece en la obra poética. La creación poética consiste en trabajar en el saber trágico. Situaciones, acon-

tecimientos, poderes sociales, representaciones religiosas y caracteres son medios a través de los que lo trágico se manifiesta en la persona.

Ninguna de las grandes creaciones poéticas permite una interpretación hasta el fondo. Sólo cabe trazar líneas interpretativas. Cuando el pensamiento acierta a desentrañar su sentido sin resquicios, la creación poética es superflua, o, mejor aún, no es siquiera creación poética. Cuando la interpretación es capaz de poner de relieve líneas claras, surge la posibilidad de captar la profundidad de la intuición que, terca a la interpretación, ninguna creación poética es capaz de agotar.

En la creación poética sobrepasa la construcción intelectual del poeta. Sin embargo, cuanto más resalta el pensamiento como tal, sin encarnarse en personajes, tanto más débil resulta la poesía. En ese caso es la tendencia filosófica, no la fuerza de la visión trágica, la que crea la obra. Mas, con todo, el pensamiento de la obra poética puede ser esencialmente filosófico.

Tras haber presentado el saber trágico en general, nuestra interpretación deberá responder cuidadosamente estas preguntas:

1. ¿Qué aspecto ofrece la objetividad de lo trágico? ¿Qué forma presentan el ser y el acontecer trágicos? ¿Cómo son pensados? La respuesta a estas cuestiones nos la ofrece la interpretación poética de los objetos trágicos.
2. ¿Cómo se consume la subjetividad de lo trágico? ¿Cómo se conoce lo trágico? ¿De qué modo acontece el saber trágico? ¿De qué forma tiene lugar en él la liberación y la redención?
3. ¿Qué sentido tiene una interpretación fundamental de lo trágico?

## 2. Los objetos trágicos en la poesía

Representémoslos las manifestaciones inmediatas de lo trágico tal como ha sido descrito y desarrollado por la poesía, sin encerrarlo en una definición. Nuestra interpretación se atiene a la que ofrece la visión poética, a lo ya expresado y explicado en el poema. Únicamente añade el sentido que esconde o puede esconder y que el poeta no ha sentido necesidad de pensar expresamente.

La conciencia trágica descubre en la poesía la materialización de su pensamiento. La atmósfera trágica muestra palpablemente la tensión dramática y la desgracia del acontecer presente y de la existencia cósmica. Lo trágico se manifiesta en la lucha, la victoria, la derrota y la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso. En la incondicional voluntad de verdad se manifiesta como discrepancia profunda de todo lo que es.

### 2.1. Ya atmósfera trágica

Ni lo efímero como tal ni la vida y la muerte ni el ciclo incansante de florecimiento y decaimiento bastan para crear la atmósfera trágica. La mirada puede detenerse sosegadamente en estos acontecimientos, en los que el propio espectador es alojado y cobijado. La atmósfera trágica nace como algo inquietante y espantoso, como algo a cuya merced

quedamos por entero. Se trata de una realidad ignota que nos amenaza fatalmente por todas partes, dondequiera que encaminemos nuestros pasos y fijemos nuestros ojos y pongamos nuestros oídos. Algo se cieme en el aire que terminará por aniquilarnos, hagamos lo que hagamos.

En los dramas indios la atmósfera trágica aparece como visión de un mundo que es motada de nuestra existencia, y en el que hemos sido abandonados sin amparo alguno. Así ocurre en *La ira de Krausike*:

El mundo entero se asemeja  
al sepulcro del tiempo, servidor de Siva.  
El rojo del cielo crepuscular representa  
la roja sangre de los ajusticiados;  
el pálido disco solar,  
el débil resplandor de las piras;  
en los huesos del hombre, no en el firmamento,  
están diseminadas las estrellas;  
la clara luna se asemeja  
al cráneo immaculado del hombre.

Un ambiente de espanto domina en ciertas obras de Brueghel, Hieronymus Bosch y en el *Infierno* de Dante. En todas ellas la atmósfera de horror es sólo el primer plano. Lo más hondo requiere una búsqueda intensa. Para encontrarla es preciso atravesar este horror.

En las tragedias griegas la atmósfera trágica no es la situación cósmica en su conjunto, sino un estado de ánimo que tiene que ver con el acontecer presente o con configuraciones humanas concretas. Se trata de una especie de tensión dramática que lo penetra todo y que remite a una desgracia desconocida antes de cualquier acción o suceso concreto. Así, como majestuosidad sin par, aparece la atmósfera trágica en el *Agamenón* de Esquilo.

La atmósfera trágica admite las variadas formas del llamado pesimismo y su visión del mundo, trátese del budismo o el cristianismo, de Schopenhauer o Nietzsche, del Edda o de los Nibelungos.

## 2.2. Lucha y colisión

La verdad y la realidad se separan una de otra. Como consecuencia de ello tiene lugar la integración en la comunidad, y la lucha se desarrolla en un escenario de colisión. El saber trágico contempla luchas inevitables. Corresponde a la conciencia trágica del poeta preguntar entre quiénes se libra la lucha y qué es lo que propiamente entra en conflicto.

La lucha representada en la poesía es una pugna de unos hombres con otros o de un hombre consigo mismo. Intereses existenciales, deberes, rasgos de carácter e impulsos contrapuestos se enzarzan en lucha recíproca. El análisis psicológico y sociológico parece explicar estas luchas como si fueran reales. Mas para el poeta capaz de intuir el saber trágico, su realidad es tan sólo el medio en el que se exhiben las fuerzas que realmente combaten. La lucha es entendida gracias a la interpretación del propio contendiente o del poeta y, a través de ellas, gracias a la del espectador. Las interpretaciones de la lucha son realidades efectivas, pues el estímulo más poderoso procede del sentido que le dan. El acontecimiento de la tragedia es la revelación del sentido en cuestión.

Las interpretaciones de la poesía son immanentes o trascendentes. Lo trágico es immanente como contienda individual y universal (1) y como lucha de principios históricos de la existencia que se sustituyen unos a otros a lo largo del tiempo (2). Es trascendente la lucha entre hombres y dioses (3) y la de los dioses entre sí (4).

1. Lo individual y lo universal. El individuo se enfrenta de modo no trágico con las leyes generales, las normas y la necesidad cuando su oposición es mera arbitrariedad frente a la ley. Se encara trágicamente con ellas cuando él mismo es una excepción efectiva a la norma. Lo universal se concentra en los poderes de la sociedad, rangos sociales, jerarquías y autoridades (tragedia social) o en el interior de la naturaleza humana como desafío a las leyes eternas, que, aunque están dentro del individuo, se hallan enfrentadas

con sus fuerzas y rasgos característicos (tragedia individual).

Las interpretaciones mencionadas son por lo general poéticamente ineficaces. Sólo las fuerzas reales de la existencia y los valores abstractos plantean un enigma susceptible de explicarse racionalmente, aunque no se manifiesten como formas concretas en visiones sublimes de profundidad ontológica. Su diáfana transparencia agota el asunto. Cuando falta la infinitud propia de lo incomprensible, adviene únicamente la miseria, no lo trágico. Este es un rasgo característico de las tragedias modernas desde la Ilustración.

2. Principios históricos de la existencia en reciproca oposición. Una concepción histórico-filosófica universal contempla la transformación de las situaciones humanas como sucesión razonable de principios históricos de la existencia, que determinan la situación general, la manera de obrar y el modo de pensar. Los principios no se sustituyen sutilmente. Lo antiguo sigue sirviendo mientras se desarrolla lo nuevo. La irrupción irresistible de lo nuevo se estrella al principio contra la firmeza y coherencia todavía en vigor de lo viejo. El lugar de lo trágico es el transito de lo uno a lo otro. Los grandes héroes de la historia son, según Hegel, aquellas figuras trágicas que personifican la nueva situación nítidamente y sin reservas. Todas surgen envueltas en un resplandor refulgente. La novedad que proclaman, pasa inadvertida al principio, hasta el momento en que lo viejo percibe vagamente el peligro y reúne todas sus fuerzas para aniquilar lo nuevo y eliminar a sus representantes más egregios. La primera figura triunfante del nuevo principio, como Sócrates o César, es a la vez la víctima de esa situación fronteriza entre dos épocas. Lo viejo tiene derechos, que existen, viven y se manifiestan todavía en su fértil, moldeado y tradicional modo de realizar la vida, aunque el germen de la destrucción ha comenzado ya su labor aniquiladora. Lo nuevo defiende también su derecho, que no está protegido todavía por una organización social y cultural ya establecida y se halla provisionalmente en una especie de ámbito vacío. Sólo el héroe, la primera gran manifestación

de lo nuevo, resulta destruido por la postera convulsión y la ágil ostentación de fuerza de lo antiguo. Las irrupciones siguientes no tienen ya carácter trágico, se amanedan con éxito. Platón o Agustín son los soberbios triunfadores, los realizadores, los que dejan la huella indeleble de su obra, los configuradores del futuro que viven con la mirada puesta en el primer héroe caído víctima.

Se trata de una interpretación histórico-filosófica que, mediante una especulación que se mantiene en un ámbito immanente, funda totalidades irreconocibles de hechos por analogía con lo demoníaco.

3. Hombres y dioses. La lucha tiene lugar entre el hombre individual y «los poderosos», entre hombres y demonios o entre hombres y dioses. Los poderes son ininteligible. Cuando el hombre quiere comprenderlos, o al menos entenderlos, se evaden. Están presentes y ausentes al mismo tiempo. Un mismo dios es bondadoso y maligno.

Pero el hombre ignora. Ignorante e inconscientemente cae en manos de las potencias de las que quería escapar.

Revelévese el hombre contra los dioses, como aquel casto adolescente, Hipólito, servidor de Artemis, en contra de Afrodita. Y muere en la lucha con los todopoderosos.

4. Los dioses en reciproca oposición. La lucha es una colisión de las potencias, de los dioses mismos, y el hombre sólo una pelota de estas luchas, o su escenario, o el intérprete de ellas; pero la grandeza del hombre está precisamente en devenir un intérprete así y, como tal, inspirado por e idéntico con los poetas.

En la *Antígona* de Sófocles los dioses ocultos de origen telúrico o político son poderes en la sombra que luchan entre sí. En las *Euménides* de Esquilo, en cambio, lo decisivo son las luchas que los dioses libran a plena luz y en primer plano sirviéndose de las acciones de los hombres. En el *Prometeo* las luchas se representan incluso sin que el hombre entre en escena.

En la visión trágica las luchas son patentes siempre. Mas ¿es trágica la lucha como tal? Si no lo es, ¿cómo llega

a serlo? Para responder a estas preguntas es indispensable ocuparse de otros momentos de la visión trágica.

### 2.3. Triunfo y derrota

¿Qué o quién triunfa en la tragedia? Hombres y poderes entran en colisión. El desenlace de la lucha supone, al parecer, adoptar una posición a favor del que triunfa. El que fracasa es el que tiene la culpa. Mas en modo alguno son así las cosas. En lo trágico se dan realmente los siguientes aspectos.

a) La victoria no es del que asegura la existencia, sino del que sucumbe. El derrotado triunfa en el fracaso. El que triunfa, que logra una victoria efímera y meramente aparente, es el mediocre.

b) Lo que triunfa es lo universal, el orden atómico, el orden moral, la vida universal, lo intemporal. Pero en el acatamiento de lo universal se esconde al mismo tiempo un rechazo. Lo universal reviste un carácter tal que hace necesaria el fracaso de la grandeza humana que le hace frente.

c) Nada triunfa en realidad. Todo se torna incierto, tanto el héroe como lo universal. Ante lo trascendente, todo es finito y relativo. Todo merece ser aniquilado, lo particular y lo universal, la excepción y el orden. El hombre extraordinario y el orden sublime tienen sus propios límites que los llevan al fracaso. En la tragedia triunfa lo trascendente (o ni siquiera eso, pues lo trascendente habla a través del todo, pero por ser simple no domina ni se somete).

d) En el triunfo y en la derrota, en el litigio por encontrar la solución, se crea un orden nuevo, histórico a su vez, que en principio tiene validez para el saber trágico. El rayo del poeta trágico viene determinado por el valor real que es capaz de extraer del triunfo, la derrota y su desenlace.

### 2.4. La culpa

Lo trágico se torna inteligible cuando se concibe como consecuencia de la culpa o como culpa, cuya sanción es el naufragio.

En el mundo abunda, sin duda, la muerte inocente. El mal oculto destruye sin ser visto, hace cosas que nadie oye. Ninguna autoridad del mundo llega siquiera a tener noticias de él (de cómo un hombre es torturado solitariamente hasta morir en la mazmorra del castillo). Los hombres mueren como mártires sin serlo cuando su martirio no es percibido ni será conocido nunca por nadie. La tortura y destrucción del débil acontecen diariamente sobre la faz de la tierra. Ivan Karamasov se indigna furiosamente al contemplar cómo los turcos matan niños en la guerra por puro placer. Esta horrenda y desgarradora realidad no se debe confundir con la tragedia, pues la desgracia no es la sanción de la culpa y mantiene una clara conexión con el sentido de esta vida.

La pregunta por la culpa no se limita a la acción y a la vida del hombre individual, sino que alcanza a la naturaleza humana en su conjunto, de la que formamos parte cada uno de nosotros. ¿Dónde está la culpa de la destrucción inocente? ¿Dónde el poder que condena al inocente a la miseria?

Allí donde los hombres han despejado esta pregunta, ha surgido la idea de culpabilidad compartida. Todos los hombres son solidarios. La solidaridad humana hunde sus raíces en el origen común y en el fin del hombre. Un indicio, no una fundamentación, de ese hecho es la perplejidad que produce una idea absurda para el entendimiento finito como ésta: yo soy culpable del mal que ocurre en el mundo si no he hecho todo lo posible, incluyendo el sacrificio de mi vida, para evitarlo; soy culpable porque vivo y puedo seguir viviendo mientras esto sucede. De ese modo abarca a todos la culpa compartida de todo cuanto ocurre.

De la culpa deberemos hablar, pues, en el más amplio sentido de culpa de la existencia pura y simplemente, y en el más restringido de culpa por una acción determinada.

Cuando no se limita a acciones particulares concretas especialmente reprobables, sino que se ve más hondamente como algo asentado en el fondo del ser de la existencia, la idea de culpa posee un alcance mayor.

Las modalidades de culpa, tal como aparecen en el saber trágico, son las siguientes:

Primero: La existencia es culpa. En sentido amplio es culpable la existencia como tal. El pensamiento de Anaxágoras se repite, aunque en sentido completamente distinto, en Calderón: el delito mayor del hombre es haber nacido. Esta concepción aparece también en la idea de que causamos mal por el mero hecho de existir. La imagen de esto es el siguiente pensamiento indio: con cada paso, con cada aliento destruyo diminutos seres vivos. Haga lo que haga, provoco con mi existencia la limitación de otra existencia. Padeciendo u obrando incurro en culpa existencial.

a) Una existencia determinada es culpable por su origen. Es claro que yo no he producido ni mi propia existencia ni la existencia en general. Sin embargo, soy culpable sin quererlo, pues soy yo el que tiene ese origen. Se trata de la culpa im-presa en la mancha del origen culpable de mis antepasados.

Antígona, hija de Edipo y de la madre de éste, nace contraviendo la ley. En Antígona obra la maldición del origen. Sin embargo, el hecho de ser excluida de la norma del linaje debido se convierte simultáneamente en fundamento de una profundidad y una humanidad específicas. Antígona posee la sabiduría más firme y segura de la ley divina. Muere por ser más que los otros, porque su peculiaridad es verdad. Y muere de buen grado, la muerte es para ella liberación. Considerado globalmente el largo camino de su acción, Antígona está en armonía consigo.

b) El carácter de cada individuo es la culpa por un particular modo de ser. El carácter mismo es un sino en tanto que cada uno se separa de su naturaleza como si de algo situado frente a él se tratara. Lo que soy como naturaleza común, como origen de una mala voluntad, de la obstinada terquedad de mi fracaso, no lo he querido ni lo he produci-

do yo. Sin embargo, soy culpable de ello. De mi culpa nace mi estrella, ya muera contra mi voluntad, irredento, ya fracase en el empeño de mudar de superar mi naturaleza movido por un origen más profundo, por cuya virtud rechazo lo que era sin poder llegar a ser lo que quisiera.

Segundo: La acción es culpa. En sentido estricto la culpa reside en la acción concreta que realizo, que es libre, no tiene necesariamente que ser y podría ser de otro modo.

a) La acción culpable es una vulneración arbitraria de la ley. Es una porfía concreta contra lo universal sin otra razón que el propio capricho. Es consecuencia de una ignorancia culpable, de transformaciones y encubrimientos semi-conscientes de los motivos. Se trata simplemente de la miseria de lo vulgar y del mal.

b) La culpa de la acción que se manifiesta en el saber trágico se produce de otro modo. El fracaso es consecuencia de una acción que surge esplendorosamente de la fuente de la libertad como acción verdadera y moralmente necesaria. El hombre no puede eludir la culpa obrando recta y verdaderamente. La propia culpa tiene cierto carácter de inocencia. El hombre carga con ella, no la evita. No la acepta por terca obstinación, sino por la verdad, que debe malograrse en el sacrificio.

## 2.5. Grandeza del hombre en el fracaso

No es posible ahondar en el saber trágico sin ver más egregiamente al hombre. El hecho de no ser un dios lo em-queñece y arruina. Su grandeza reside en el poder de llevar las posibilidades humanas hasta el extremo y de salir-cumbrir conscientemente por ello. De ahí que sea esencial al saber trágico conocer por qué sufre y fracasa el hombre, qué empresas acomete, ante qué realidades y de qué forma entrega su existencia.

El héroe trágico —el hombre elevado— es el mismo en lo bueno y en lo malo. En lo bueno, realizando su ser, y en lo malo, aniquilándolo. En ambos casos, haciendo que su

existencia fracasase a manos de lo supuesta o realmente in-  
condicionado. Su resistencia, obstinación y altanería lo em-  
pujan a la «grandeza» del mal. Sin capacidad de sufrimien-  
to, tenacidad y amor lo elevan a la cumbre del bien. En uno  
y otro caso le ayuda a elevarse la experiencia de las situa-  
ciones límite. El poeta lo ve como portador de una existen-  
cia más grande que la existencia individual, como titular de  
poder, de principios, de carácter, de espíritu.

La tragedia muestra la grandeza del hombre más allá del  
bien y del mal. El poeta piensa al respecto como Platón: «Creo  
que los grandes crímenes y la completa inquietud proceden  
de una naturaleza vulgar o de una excelente? [...] Una na-  
turaleza débil no puede ser nunca autora de algo grande, ni  
en lo bueno ni en lo malo». De las naturalezas mejor dota-  
das «[...] proceden los que causan el mayor mal al Estado y  
a los individuos y los grandes benefactores [...] De una  
naturaleza mezquina no resulta nada grande, ni para el in-  
dividuo ni para el Estado».

## 2.6. La pregunta por la verdad

La tragedia aparece cuando los poderes en conflicto  
son, aisladamente, verdaderos. La disociación o la hetero-  
geneidad de la verdad es una condición esencial del saber  
trágico. De ahí la fogsidad que poseer en la tragedia pre-  
guntas como éstas: ¿qué es la verdad?, ¿quién tiene la ra-  
zón?, ¿tiene lo justo éxito en el mundo?, ¿triumfa la verdad?  
El proceso de la tragedia es la revelación de la verdad y de  
sus límites, en todo lo que obra, es decir, la manifestación  
del mal en las cosas.

Existen tragedias, como las de Edipo o Hamlet, en las  
que el propio héroe pregunta por la verdad. La posibilidad  
de la verdad, es decir, la pregunta por la oportunidad, el  
sentido y las consecuencias del saber, se convierte en tema  
principal. De esas dos tragedias, ambas inagotables, ex-  
traemos de forma indicativa esa característica fundamental.

## Edipo

Edipo es el hombre que quiere saber. Es el egregio y  
reflexivo intérprete del enigma vencedor de la esfinge. Así  
es como se convierte en soberano de Tebas. Es el hombre  
prevenido contra el engaño que saca a la luz los hechos pa-  
vorosos que ha realizado inconscientemente. Y eso es lo  
que provoca su destrucción. Es consciente de la fortuna y la  
desgracia patéticas de su indagación, pues sabe que lo que  
quiere es la verdad.

Edipo es inocente. Hace todo lo posible para no cometer  
las atroces acciones vaticinadas por el oráculo: el parricidio  
y el matrimonio con su madre. No frecuenta la tierra de los  
que considera sus padres. Pero sin saberlo, mata a su ver-  
dadero padre en otro país y se casa con su madre. «Nada de  
eso hice a sabiendas». «Todo lo hice involuntariamente y,  
según la ley, sin culpa».

La tragedia representa la forma en que Edipo, como so-  
berano de Tebas, para alejar del país la peste amenazadora,  
indaga primero desprevenidamente, luego se sobresalta por  
las consecuencias y finalmente hace el descubrimiento de  
forma inexorable. Edipo oye decir al oráculo que el asesino  
de su padre, que aún permanece en el país, debe ser deste-  
rrado para alejar la peste. Pero ¿quién es el asesino? Tir-  
sias, el vidente, es preguntado y no quiere responder:

¡Ay! funesto es el saber que no aporta  
ninguna recompensa al sabio [...]  
Todos estáis locos, yo nada revelaré  
para no tener que revelar tu desdicha [...]

Edipo lo apremia, lo insulta, lo obliga a hablar y escu-  
cha que él es el impto que ha profanado el país. Consterna-  
do por la noticia que le parece imposible, Edipo se burla de  
incierto y ladino saber adivinatorio y busca apoyo en su  
propio saber racionalmente fundado, con el cual él, y no el  
vidente, pudo vencer a la esfinge. Todo eso lo logró «gracias  
al espíritu, no instruido por el vuelo de los pájaros».

Más el adivino, a la sazón irriado sobremanera, insinúa la espantosa verdad mediante preguntas:

Y anuncio porque me intrinas de ciego:  
tu ves, pero aunque ves no ves qué profundo has caído,  
¿sabes acaso de quién naciste, lo sabes?

Entonces Edipo indaga. Interrogando a su madre se le aclara la situación. Estar movido por el deseo de saber, tener una capacidad de investigación y conocimiento superior hasta que el saber vuelve a destruirnos completamente— y, sin embargo, cometer sin saberlo las más horribles acciones; he ahí la inextricable trabazón de verdad y vida:

¿No diría lo justo quien dijera que una divinidad enfurecida me ha enviado esto?

Sobresaltado por la verdad, desea morir antes que conocida definitivamente:

¡Preferiría desaparecer de la vista de los mortales antes que ver vejada mi vida por la cruel vergüenza de tan grande desgracia!

En vano intenta Yocasta hacer que vuelva a la segura ignorancia que ayuda a vivir.

¿Qué ha de temer el hombre a quien la fortuna gobierna y no es guiado por segura previsión?  
Nada mejor que vivir lo mejor que se pueda.  
No te espante el incesto con tu madre.  
Muchos son los mortales que en sueño se unieron con su madre, mas quienes no se preocupan de esto son los que más apaciblemente viven.  
¡[...] deja esa indagación!

Más ninguna solución puede mover a Edipo a disimular la verdad después de haber encontrado sus huellas.

He de mirarla cara a cara y sin velos.

Quando se le manifiesta desnuda y sin tapujos, se arranca los ojos. En adelante deberá contemplar la noche, pues no ha sabido ver

La crueldad que sufrió ni lo que hizo.

El coro aplica esta conclusión a la vida humana en su conjunto: la vida es locura, la destrucción de esta locura es muerte:

Sois semejantes a la nada,  
generaciones de mortales.  
¿Quién de entre los hombres recibe más dicha que la precisa para creerse dichoso y luego hundirse?  
A través de tu ejemplo, a través de tu sino, ¡oh!, desdichado Edipo, considera dichoso de los mortales a ninguno.

A pesar de su deseo de saber y superior entendimiento, Edipo emprende siempre el camino que no quiere. Es víctima del insospechado mal del saber.

¡Oh tú, desventurado por el deber y la fortuna!

Pero el incondicionado deseo de saber y la capacidad absoluta de cargar con la propia culpa constituyen en el fracaso una verdad distinta. Edipo, infeliz por el saber y el destino, adquiere un saber nuevo por voluntad divina. Sus huesos llevan felicidad a la tierra donde descansan. Los hombres cuidan del fallecido y veneran su muerte. En él se consuma una íntima expiación, y en el curso de las cosas la



reconciliación tiene lugar porque su tumba se convierte en lugar sagrado.

Hamlet

Ha ocurrido un crimen que no se puede probar. El rey de Dinamarca ha sido asesinado por su hermano, quien acto seguido sube al trono y se casa con la esposa de la víctima. Un fantasma comunica el hecho exclusivamente a Hamlet, hijo del rey asesinado, sin que medie ningún otro testigo. Aparte del propio criminal, el rey, nadie conoce el crimen. Tal como están las leyes en Dinamarca, nadie daría crédito al crimen aunque alguien dijera que había tenido lugar. El fantasma, precisamente por ser fantasma, no es un testigo válido para Hamlet. Lo esencial del hecho no cuenta con pruebas plausibles, lo cual es poco menos que sabido por Hamlet. A causa de este compromiso, la única tarea en la vida de Hamlet será probar lo indemostrable y obrar en consecuencia una vez probado.

El drama entero es una búsqueda de la verdad por parte de Hamlet. Pero la verdad no es sólo la respuesta a la pregunta por las circunstancias del crimen, sino mucho más. La situación general del mundo es tal que pueden ocurrir cosas así, permanecer ocultas y hurtarse a ser aclaradas. En el momento en que a Hamlet le resulta claro el problema, sabe también que

Los tiempos están desquiciados: ¡ah!, condenada

¡haber nacido yo para enderezarlos! (I, 5)

[desgracia,

A quien le suceda lo que le sucedió a Hamlet —quien sepa lo que nadie sabe sin saberlo ciertamente—, el mundo entero se le mostrará como nuevo y en forma distinta. Guardará para sí, lo que no puede comunicar a nadie. Los hombres, las situaciones y las leyes le mostrarán su resis-

tencia, su condición de medios para ocultar la verdad. Todas las cosas se le presentarán como realidades en sí mismas falsas. Todo parecerá frágil. Hasta los mejores y más benévolos (Ofelia, Laertes) le fallan, cada uno a su modo.

Sí, señor: ser honrado tal como va el mundo es ser un hombre elegido entre diez mil (II, 2)

El conocimiento de Hamlet y su ansia de saber le separan del mundo, en el que no puede vivir conforme consigo mismo. Por eso representa el papel de enmascarado. En un mundo falso, la locura es la máscara que le permite no fingir sus sentimientos ni mostrar respeto hacia lo que no lo merece. La ironía le permite ser auténtico. El papel de loco permite a Hamlet, que es considerado por todos como un taimado, ocultar todo lo que dice, sea verdadero o falso. La locura es el papel adecuado. Hamlet lo elige porque la verdad no admite otro.

En el momento en que Hamlet toma conciencia de su absurdo destino de marginado y percibe repentinamente, en medio de su conmoción, lo que le sucede, dice a sus amigos, como despidiéndose de la naturaleza humana a salvo de todas las posibilidades y tratando de disimular que se trata de una despedida:

Vosotros como os señale vuestros asuntos y deseos,  
Porque todo el mundo tiene asuntos y deseos,  
sean como sean; y por mi parte,  
mirad, me iré a rezar (I, 5)

La máscara adoptada es, sin embargo, un papel que representa en sus relaciones con los demás. Hamlet tiene que desempeñar un papel efectivo: el de buscar la verdad en un mundo radicalmente mentiroso y el de vengar el crimen cometido. Semejante tarea no se puede cumplir, en modo alguno, unívoca, pura y ordenadamente. Hamlet ha de arrostrar la congoja que produce la desavenencia entre su

naturaleza y el papel que se le ha asignado. No debe verse a sí mismo sin mancha, sino recusarse como si estuviera equivoocado. Los juicios que verte sobre sí mismo se han de entender teniendo en cuenta este hecho.

Hamlet es considerado por algunos intérpretes como irresoluto y nervioso, vacilante y negligente, ocioso y soñador. Muchas de las quejas sobre sí mismo parecen confirmarlo:

Pero yo,  
bufón burdo y de ánimo enfangado,  
vago como un alucinado [...] (II, 2).

Así, la conciencia nos hace cobardes a todos, y el colorido natural de la resolución queda debilitado por la pálida cobertura de la preocupación, y las empresas de gran profundidad y empuje desvían sus corrientes con esta consideración y pierden el nombre de acciones [...] (III, 1)

¡Cómo todas las ocasiones declaran contra mí y espolean mi tardía venganza! [...] o es algún escrupulo cobarde de pensar con demasiada exactitud en el suceso —un pensamiento que, partido en cuatro, tiene una parte de sabiduría y tres partes de cobardía—, no sé por qué sigo vivo para decir: «Esto se ha de hacer», puesto que tengo causa, y voluntad, y fuerza y medios para hacerlo (IV, 4)

Hamlet debe manifestarse, en efecto, como un ser desganoado que siempre encuentra razones para no actuar. Incluso ante sí mismo aparece de ese modo. Cada una de las palabras citadas las pronunció para estimularse a obrar. Mas ese es precisamente el rasgo fundamental de la tragedia: el que Hamlet se afane sin cesar en alcanzar el fin de la verdad y la acción conforme a la verdad y que sus razones para vacilar estén completamente justificadas por la propia nor-

ma de lo verdadero. La situación que le impone el destino produce esa apariencia de ser débil, paralizado por la reflexión.

Hamlet no es en modo alguno cobarde e indeciso. Una y otra vez podemos ver lo contrario:

Mi vida no me importa el precio de un alfiler (I, 4)

Así es, en efecto. Siempre que aparece, arriesga temerariamente su vida. Tiene ánimo sereno y encuentra inmediatamente la decisión más adecuada (recuérdese, por ejemplo, la relación con Rosencrantz y Guildenstern). Aventaja a todos los demás, es valiente y se bate con la espada tan bien como con el ingenio. No es su carácter lo que lo paraliza. Sólo lo detiene su situación de hombre conocedor e ignorante dotado de un poder soberano capaz de penetrar en las últimas razones. Cuando su temperamento, arrebatado por una pasión paroxística, lo domina por un momento y, creyendo herir al rey, mata a Polonio, Hamlet no está en modo alguno conforme consigo mismo, y tampoco lo estaría si el muerto hubiera sido el rey. La razón está en que el sentido de su misión es revelar a su época de manera convincente lo que ha hecho el rey, no hacer que muera para vengarse. Si tomamos como medida la audacia de las decisiones, deberemos decir que Hamlet no actúa, es decir, no lo hace de modo espontáneo e irreflexivo. Hamlet es víctima, dirámoslo así, de lo que sabe y de lo que no sabe, mientras que a los meramente resueltos la estrechez de sus ilusiones los convierte en víctimas de sus impetuosas pretensiones, de su obediencia irreflexiva, de sus incuestionables decisiones y de su brutal violencia. Sólo un necio entusiasmo por la drástica e inmediata complicidad del hombre pasivo con su condición podría reprocharle ociosidad a Hamlet.

La verdad es todo lo contrario. Lo que Hamlet dice en el momento en que descubre claramente cuál es su tarea

Mi destino grita  
y robustece hasta la más pequeña arteria de mi cuerpo  
como los nervios del león de Nemea (I, 4)

lo mantuvo hasta el fin, hasta en los cambios de sus repentinas resoluciones, en la lucha con Laertes en que encontró la muerte. Esta tensión de anhelo intensísimo y de activa entrada en acción se presenta en cada uno de sus matices como un movimiento dirigido a su objetivo, el cual es interrumpido sólo una vez, al apuñalar a Polonio, por un acto ciego provocado por la pasión emancipada de la perfecta clarividencia. Mas la prueba de que el acto y la máscara como tales no son de suyo toda la verdad, de que la verdad se manifestará únicamente cuando se revele ostensiblemente y sea conocida por sus contemporáneos, hacia lo cual se dirige su voluntad, son las últimas palabras dirigidas por el moribundo a Horacio, que quiere morir con él.

¡Ah!, buen Horacio, qué nombre herido  
vivirá detrás de mí,  
si las cosas siguen así sin saberse.  
Si alguna vez me has tenido en tu corazón,  
apártate un tiempo de la felicidad  
y respira con dolor en este mundo duro  
para contar mi historia (V, 2)

La limitada voluntad de verdad del indescribible destino de Hamlet es incapaz de señalar lo justo, verdadero y bueno en sí. El sino de Hamlet termina en el silencio. Y, sin embargo, se insinúan algunas fuentes, firmes de algún modo, que aun cuando no son lo verdadero en sí, en el proceso del destino de Hamlet reciben aprobación si no por él sí por otros a partir de él. Su asentimiento al mundo y su afirmación de los hombres elevan en la tragedia, como contrastes centeros de su figura, su destino y existencia excepcionales a alturas casi inaccesibles.

Horacio tiene relación con Hamlet como su único ami-

go. Es el hombre sincero y leal, esforzado y dispuesto a morir al que Hamlet confiesa:

Desde que mi alma querida fue señora de mis preferencias  
y supo distinguir entre hombres,  
su elección te señaló por suya. Pues tú has sido  
como quien, sufriendolo todo, no sufre nada;  
un hombre que ha recibido las bondades  
y las recompensas de la Fortuna con igual agradecimiento.  
Y bienaventurados aquellos  
cuya sangre y juicio están tan bien mezclados  
que no son una flauta en que el dedo de la Fortuna  
puede tocar el agujero que le plazca.  
Dadme al hombre que sea esclavo de la pasión,  
y yo le llevaré en las entretelas del corazón,  
como hago yo contigo. Pero ya es demasiado esto (III, 2)

La idiosincrasia y el carácter de Horacio son semejantes a los de Hamlet. Pero su misión y su destino encaminan a éste por la senda completamente solitaria de una experiencia fundamental que no puede compartir con nadie.

Fortinbras es el hombre que vive despreocupadamente en medio de la ingenua ilusión de la realidad del mundo y la actividad en él. Obra despreocupadamente y tiene pun-donor. Tras la muerte de Hamlet se limita a manifestar:

Por mi parte, abrazo con tristeza mi fortuna:  
tengo derechos inolvidables a este Reino,  
y ahora mi oportunidad me invita a reclamarlos (V, 2)

Fortinbras aprovecha lo sucedido sin pérdida de tiempo. Pero respeta con suave estremecimiento el destino del muerto, y, al mandar que se le rindan los más altos honores, confirma de nuevo la excelencia de Hamlet que se hubiera manifestado al mundo en el trono de Dinamarca:

Si se le hubiera puesto a prueba,  
habría resultado de ánimo egregio (V, 2)

Fortinbras, el realista ignorante, e inconsciente de su ignorancia, puede vivir. Posee fuerza limitada, está enfrascado en alcanzar los fines naturales de su condición y no presente en absoluto el desconuelo de la existencia finita. Sin embargo, para los objetivos finitos del mundo cuenta con la aprobación del Hamlet, el hombre que sabe: «Tiene mi palabra de agonizante».

Más ya antes, al compararse Hamlet con Fortinbras, se puso de manifiesto cuán falsa y limitada es, a pesar de la nobleza de Fortinbras, semejante vida de honores:

Ser grande de veras  
no es moverse sin gran motivo,  
sino hallar pelea con grandeza por una paja,  
cuando está en juego el honor [...] ]  
mientras veo, para mi vergüenza,  
la muerte inminente de veinte mil hombres  
que por una fantasía y trampa de la fama,  
van a sus tumbas como a la cama [...] (IV, 4)

Hamlet no puede ser ni Horacio ni Fortinbras. ¿Acaso carece de posibilidades de realización plena? Ante el horror de la pregunta por la verdad antes planteada, parece no haber para él más que formas negativas de realización. Una sola vez, y durante un instante, presenta el poeta a Hamlet la posibilidad de realización, en el momento en que escribe a Ofelia, lleno de confianza:

Duda de la claridad del sol,  
de la luz de las estrellas,  
puedes dudar hasta de la verdad,  
pero no de mi amor (II, 2)

Hamlet experimenta en sí de una forma absoluta algo

incommovible más firme que la mera verdad, que puede engañar en cualquiera de sus formas. Y en eso reside lo trágico de la tragedia. Mas Ofelia no acepta. La posibilidad de Hamlet se hunde en la grieta más aterradora de su alma.

El camino de la verdad emprendido por Hamlet no deja ver la salvación. Es un ámbito de ignorancia, un incesante sentimiento de los límites lo que agota este destino. ¿Está la nada en el límite? A lo largo del poema se insinúa mediante sugerencias apenas perceptibles, que, sin embargo, parecen sostener el conjunto de la obra, que los límites no manifiestan nada.

Hamlet se niega a la superstición, mas no sólo por la claridad de su saber, sino por su confianza en una indefinida realidad omniabarcante.

Desafiamos a los augurios,  
Hasta en la caída de un gorrión hay una especial providencia.  
Si es ahora, no ha de venir [...] ]  
Estar dispuesto es todo,  
puesto que nadie tiene nada de lo que dejía.  
¿Qué es dejar antes de tiempo? (V, 2)

Y aludiendo a la acción concreta dice de forma aún más resuelta:

Veamos  
que la impudencia nos sirve a veces  
cuando fracasan los planes profundos: eso nos enseña  
que una divinidad traza nuestros fines  
como nosotros los removemos (V, 2)

En el modo de expresar Hamlet su ignorancia no se percibe la nada, sino la trascendencia:

Hay más cosas en el cielo y la tierra  
que lo que sueña vuestra sabiduría escalar. Horacio (I, 5)

La actitud de no saber parece increíblemente realizada cuando el espíritu que se le manifiesta a Hamlet se nieza a seguir hablando.

Esta eterna revelación no la entiende un ojo de carne y hueso. (I, 5).

Y en las últimas palabras de Hamlet:

Lo demás es silencio (V, 2)

Después de mantenerse recatado en una actitud indirecta, es puesto el sello mediante las conmovedoras palabras de Horacio ante el príncipe muerto:

Eso rompe un corazón noble — ¡buenas noches, mi

[príncipe!

¡Ejercicios de ángeles te canten en el descanso! (V, 2)

A ninguno de sus héroes agonizantes ha deparado Shakespeare un acompañamiento semejante. Frente al sabio estoico, el santo cristiano o el anacoreta indio, Hamlet no es el prototipo de una forma de vida extendida. Hamlet es único como hombre noble e imperturbable en su voluntad de verdad y en su eminencia humana, un ser que entra de lleno en el mundo y no se aparta de él, sino que es excluido. Hamlet es incomparable como hombre que se abandona completamente al destino y como héroe gozoso.

En la alegoría del drama de Hamlet se representa la situación del hombre. ¿Se puede encontrar la verdad? ¿Es posible vivir con ella? La situación humana responde a estas preguntas. La fuerza de la vida nace de la ceguera de un presunto saber y va creciendo en el mito creído y en sus sucedáneos: en las evidencias y en las falsedades restringentes. En la situación humana la pregunta por la verdad plantea un problema insoluble.

La completa revelación de la verdad paraliza a menos

que un heroísmo inaudito como el de Hamlet sea capaz de encontrar el camino sin encubrimientos en un movimiento incesante de un alma inquebrantable. La reflexión (la conciencia) agota cuando el impulso imperturbable de un ser no se desarrolla en la claridad. La fuerza se consume sin realizaciones concretas y ofrece la imagen de la grandeza sobrehumana — no inhumana — en el trance del fracaso. Lo mismo sucede desde otros puntos de vista. Así ocurre cuando Nietzsche establece a propósito de las verdades fundamentales, que constituyen siempre las condiciones de la vida, que no hay que tomar posesión de la verdad, sino que la verdad es necesaria para errar. O cuando Hölderlin hace incurrir en delito a Empédocles por querer ofrecer al pueblo la verdad completa. Siempre aparece la misma pregunta: ¿debe morir el hombre por la Verdad? ¿Es la verdad la muerte?

La tragedia de Hamlet es el saber estremecido ante los límites del hombre. No hay en ella advertencia ni preferencia algunas. Solo hay un saber sobre el ser en situación de ignorancia sobre la voluntad de verdad con la que la existencia fracasa. «Lo demás es silencio».

(T)

### 3) La subjetividad de lo trágico

El saber trágico no es una contemplación indiferente preocupada exclusivamente por conocer, sino un conocimiento en el que el yo se logra a sí mismo a través de su modo de pensar, notar y sentir que conoce. Este conocimiento opera una transformación del hombre, que toma el camino de la redención y emprende el vuelo hacia el ser sobreponiéndose a lo trágico o sigue la senda del abandono y la caída en la ligereza estética de una contemplación que hace del hombre un ser disperso, frívolo y sin fundamento.

#### 3.1) El concepto de redención

Abandonado en el mundo a merced de la miseria y sin poder escapar de la destrucción que lo amenaza, el hombre hunde a la salvación, bien como auxilio en el mundo o bien aventuranza en la eternidad, bien como liberación de la necesidad del momento o consuelo de toda suerte de necesidad.

La actividad práctica del hombre en su concreta situación con los semejantes procura la salvación. Además de eso, desde tiempos inmemoriales existen poseos u otros hombres especialmente ilustres, como magos, hechiceros o sacerdotes, que ofrecen ayuda con medios especiales a su alcance exclusivamente.

Un corte profundo en la historia de la humanidad es el

momento (en el último milenio antes de Cristo) en que la conciencia piensa la universalidad de la miseria y descubre el alivio que procuran a la necesidad profetas y salvadores que se dirigen al hombre como hombre, plantean exigencias universales y quieren la salvación de todos. La necesidad no es ya la penuria cotidiana de la existencia exclusivamente, ni la enfermedad, la decrepitud y la muerte, sino el desmoronamiento fundamental de la naturaleza humana y el mundo por la ignorancia, el pecado y el desorden. Los salvadores, los ordenadores y pacificadores del mundo no ofrecen una ayuda particular a la situación del momento, sino algo más. Con este auxilio, e incluso sin él, muestran la redención en general.

La redención se halla en un acontecimiento objetivo dado a conocer al hombre mediante revelación. Desde ese momento el ser humano puede conocer perfectamente el camino recto y orientarse por su cuenta en él. El acontecimiento universal puede ser concebido ahistoricamente, como evento que se repite cíclicamente, o históricamente, como episodio único, junto con los sucesos decisivos de decadencia y renacimiento y con los pasos de la revelación. En cada caso se trata de un hecho universal que trasciende tanto las leyes universales como el curso histórico en su conjunto. Merced a ese acontecimiento omniabarcante, conocido ya objetivamente, es percibida y superada toda necesidad. El individuo participa en él, mediante disciplina y ascetismo, recurriendo a procedimientos místicos de su conciencia, y es elevado y transformado por medio de la gracia, que es un renacimiento de su ser.

La redención contiene siempre algo más que ayuda para esta o aquella desgracia. La misma miseria y la liberación de la miseria se experimentan desde el fundamento de las cosas como un proceso metafísico.

### 3.2. Tragedia y redención

La visión trágica es un modo de ver la necesidad humana anclada metafísicamente. Sin fundamento metafísico es pura miseria, desolación, infortunio, fracaso y zozobra. Lo trágico se manifiesta sólo al saber trascendental.

La poesía que presenta sólo lo horrendo como tal, robos, crímenes e intrigas —cualquier sensación producida por sucesos espantosos— no es tragedia. Lo propio de la tragedia es que el héroe se insale en el saber trágico y el espectador sea conducido a él. Así surge el problema de la redención de lo trágico o el del propio ser.

La pregunta del héroe trágico, que se halla realmente en una situación límite, es distinta de la que se le plantea al espectador, que sólo experimenta la situación del héroe como posibilidad. Sin embargo, cuando se identifica con él, participa de ella. Sea cual sea la posibilidad con que se enfrenta, la experimenta como si fuera real, pues abandona su ser, junto con todo lo demás, en el del hombre con el que se identifica. Yo mismo soy en los hombres representados en la tragedia. Desde el dolor se me dice: ¡eso eres tú! La «compasión» entendida como sentir solidario con el afligido, no como lamento sentimental, hace a los hombres verdaderamente hombres. Eso explica la atmósfera de humanidad de las grandes tragedias. Sin embargo, como quiera que el espectador se halla realmente seguro, puede pasar de la gravedad característica del ser humano consternado a la vivencia estética descomprometida. De ese modo la seriedad del hombre consternado degenera fácilmente hasta convertirse en placer por lo espeluznante y cruel, en fatuidad moral o engano de sí mismo con fútiles sentimientos del irreal valor personal que supone la identificación con el héroe noble.

El saber trágico alcanza su culminación en el héroe poético. El héroe poético sufre miseria, ruina y decadencia, y sabe que las padece. Y no solamente lo sabe, sino que además su alma se hunde en un supremo desgarramiento. La tragedia presenta las transformaciones que experimenta

el hombre en las situaciones límite. El héroe percibe la atmósfera trágica como Casandra, se dirige en actitud interrogativa al gobierno de las cosas, toma conciencia de sí en la lucha del poder al que pertenece y que no es todo, experimenta su culpa e interroga por ella, plantea la pregunta por la verdad y consuma conscientemente el sentido del triunfo y la derrota.

La visión de lo trágico significa simultáneamente trascender y liberación. En el saber trágico el afán de redención no es sólo deseo de liberación de la necesidad y la miseria, sino también ansia de salvar la constitución trágica del ser que se alcanza en la trascendencia. La diferencia al respecto está en determinar si la redención tiene lugar en lo trágico o es liberación de lo trágico, si produce lo trágico, y el hombre se libera soportando la tragedia y transformándose al hacerlo, o se redime a sí mismo de algún modo y deja de ser lo que era. Es preciso recorrer el camino que recorre la tragedia. Pero para la vida verdadera que ha dejado de ser trágica, la tragedia representa algo ya superado y abolido, algo conservado como fondo y transformado en fundamento. En lo trágico o superado lo trágico, el hombre encuentra la salvación tras la confusa perplejidad. No se hunde en la oscuridad ni en el caos, sino que arriba a una tierra de seguridad ontológica y goza de la satisfacción que produce. Mas la complacencia no es unívoca, pues para alcanzarla es preciso arrostrar el peligro de la desesperación total, que permanece como amenaza y posibilidad.

### 3.3. Redención en lo trágico

El espectador experimenta ante el poema algo que le tratará la redención. No se trata en modo alguno de afición al espectáculo, necesidad destructora o afán de sensaciones y emociones, sino de algo más profundo presente en todos los casos y que lo subyuga cuando encara lo trágico. El curso de sus emociones es guiado por un saber que crece con

la contemplación y lo pone en contacto con el ser mismo. de suerte que su ethos alcanza desde entonces sentido y es firme en la vida real. La intuición de lo general procura siempre una liberación al ser capturado completamente por lo trágico. Existen numerosas respuestas sobre el modo de interpretar este fenómeno, cada una de las cuales describe algo importante. Mas ninguna de ellas aisladamente ni todas juntas dan cuenta satisfactoriamente de la plenificadora contemplación fundamental que tiene lugar en el saber trágico.

a) En el héroe trágico contempla el hombre la posibilidad de mantenerse firme ante la adversidad. El infortunio heroico, que es capaz de llegar hasta la muerte, muestra la dignidad y grandeza del hombre, que puede ser valiente y renovarse mientras viva transformando su ser. Puede inmortalarse.

Cuando desaparece todo sentido y se agotan las posibilidades de saber, surge desde la profundidad del hombre la afirmación espontánea del ser, que se consuma en la resignación ante el sufrimiento —«calladamente debo ir al encuentro de mi destino»—, en la valentía de la vida y en la entereza, rayana en lo imposible, para afrontar la muerte con dignidad. No hay modo de calcular objetivamente cuándo es verdad un modo de consumación y cuándo lo es otro. Al testimonio inmediato de los sentidos le puede parecer terquedad el deseo de la vida de vivir a cualquier precio. Pero se puede tratar también de renunciar a la decisión de perseverar sin titubear, resuelta y decididamente, en el lugar en que se está situado. A la consideración sensible e inmediata le puede parecer asimismo que se trata de miedo, que huye de la vida. Mas la valentía puede consistir en morir cuando nos vemos obligados a vivir sin dignidad y el miedo a la muerte se aferra a la vida indigna.

Pero ¿qué significa ser valiente? No significa, desde luego, la vitalidad como tal ni la energía de la mera obstinación, sino mantenerse libre de las constricciones de la existencia y poder morir. Al soportar el sufrimiento, se le revelará al alma, además, el sufrimiento y el ser. La valen-



tía es una cualidad que comparan los verdaderos hombres aunque sus creencias sean diferentes. Es algo originario que se aprecia en el hombre trágico, el cual perece en libertad y se abandona voluntariamente como una realidad en la que se manifiesta la posibilidad de la genuina existencia. La tragedia permite al espectador anticipar, posibilitar o confirmar lo que puede ser y que el saber trágico le ha aclarado.

b) En el naufragio de lo finito contempla el hombre la realidad y la verdad de lo infinito. El ser es lo envolvente de lo envolvente. Ante él fracasa necesariamente lo particular. Cuanto más grandioso sea el héroe, cuanto más admiral sea la idea que anima su vida, tanto más trágico será el acontecer y tanto más profundo el ser que se manifieste.

La valoración moral de la justicia en el hundimiento del culpable que no lo es no interpreta bien lo trágico. La culpa y la expiación son relaciones restringidas que se pierden en la moralidad. Sólo cuando la sustancia ética del hombre adquiere la forma de varios poderes en conflicto, crece el hombre hasta alcanzar grandeza heroica, su culpa acrece hasta convertirse en inocente y leal necesidad, y su desgracia aumenta hasta lograr la separación en que se anula el acontecer. El que lo finito esté condenado ante lo absoluto convierte el naufragio azaroso y absurdo en una necesidad, pues se revela el ser del todo ante el que se inmola el individuo grande precisamente por ser grande. El héroe trágico va hacia la ruina hermanado con el ser.

Hegel ha hecho de esta interpretación el contenido determinante de la tragedia. De ese modo simplifica su sentido, privándola casi por completo de lo genuinamente trágico. La línea perchida por Hegel existe, pero sólo tiene significación en correspondencia antagónica con la desventada afirmación del sujeto. Sin ello se convierte en trivialidad armonizadora o en satisfacción prematura.

c) El sentimiento dionisiaco de la vida, tal como lo interpreta Nietzsche, se desarrolla en el saber trágico mediante la contemplación de lo trágico. En la tragedia descubre el espectador el júbilo de la existencia, que perdura eterna-

mente en medio de la destrucción, y encuentra su más alto poder derrochando y devastando, arriesgando y naufragando.

d) La contemplación trágica produce, a juicio de Aristóteles, una catarsis o purificación del alma. La concepción del héroe y el temor por su propia vida colman al espectador, que se libra de esas emociones presenciándolas. Del estremecimiento nace el entusiasmo. La libertad del ánimo es consecuencia de las emociones puestas en orden.

Todas las interpretaciones coinciden en señalar que la manifestación del ser que tiene lugar en el fracaso se percibe al contemplar lo trágico. En lo trágico la trascendencia sobre la miseria y el espanto aproximan al espectador al fundamento de las cosas.

### 3.4. Liberación de lo trágico

La poesía produce una liberación de lo trágico cuando pone el acento en superarlo mediante el conocimiento de un ser ante el que lo trágico se convierte en fundamento, reconciliador o ante el que aparece manifestamente en primer plano.

a) *La tragedia griega.* En las *Euménides*, Esquilo presenta el acontecimiento trágico como algo pasado de lo que resulta la organización de la vida humana gracias a la reconciliación de los dioses y los demonios con las instituciones del Arcópagos y del culto de las Euménides. La tragedia era de los héroes es sustituida por la época del orden y el derecho, de la introducción de la fe en la polis con el culto a los dioses. Lo que era trágico en la noche oscura se torna fundamento de una vida radiante.

Las *Euménides* son la última parte, la única que ha llegado a nosotros, de una trilogía. Los demás dramas de Esquilo conservados son piezas intermedias. Por eso carecen del desenlace que probablemente les hubiera dado en la parte final. También *Prometea* es una pieza intermedia de una trilogía, cuya parte final representaba la abolición de la

tragedia de los dioses para dar paso al orden divino. La fe de los griegos, llevada con Esquilo a su más límpida perfección, se presenta en su obra dominada todavía por lo trágico.

Sófocles sigue compartiendo esa fe. Si lo comparamos con Esquilo, su *Edipo en Colono* termina incluso con una institución reconciliadora. La obra conserva una relación razonable entre el hombre y Dios, entre el obrar humano y el poder divino. Si el héroe sucumbe —éste es el tema de la tragedia— incomprensiblemente a él sin conocimiento de la culpa (como Antígona) o con una antiquidadora conciencia de culpa (Edipo), un ser divino desconocido, en el que, sin embargo, se cree, obliga al héroe a someterse a la autoridad divina y a inmolar su voluntad y su existencia. La acusación, que durante algún tiempo se hace pública de modo irrisorio, se pierde al final, convertida en lamento.

La liberación de lo trágico acaba con Eurípides. El sentido se disuelve. Los conflictos espirituales, las circunstancias y situaciones fortuitas, la injerencia de los dioses (*deus ex machina*) permiten que lo trágico se presente con absoluta desmedida. El individuo es obligado a refugiarse en sí mismo. Aparece la desesperación, se plantean preguntas desesperadas por el sentido, el fin y la naturaleza de los dioses. Los lamentos y las acusaciones saltan a primer plano. En algunos momentos parece hacerse sentir la paz de la oración, de la razón divina, para volver a desaparecer ensanguinada por nuevas dudas. Ya no hay redención alguna. Los dioses son sustituidos por la noche. Los límites y soledad del hombre se manifiestan de modo espantoso.

b) *La tragedia cristiana.* El creyente cristiano no reconoce ninguna verdadera tragedia. Si ha tenido lugar la redención y sigue aconteciendo incandescentemente por obra de la gracia, las miserias y desgracias de la existencia universal, elevadas seguramente a la condición de visión pesimista del mundo, se transforman para la fe no trágica en una prueba para el hombre, por cuya virtud alcanza la salvación eterna de su alma. La existencia universal es un acacer subordi-

nado al gobierno de la Providencia. Todo en el mundo es camino y tránsito, no morada definitiva.

La tragedia, que se aprehende en el trascender, es transparente como tal. La capacidad para soportar el sufrimiento y la entereza para hundirse en la nada realizan también una «redención». La diferencia está en que en la tragedia se realiza a través de la tragedia misma. La firmeza y afirmación de sí que tiene lugar en el fracaso serían también actitudes sin sentido si no fueran más que pura immanencia. En la afirmación de sí la immanencia no es vencida apelando a otro mundo, sino merced al trascender como tal, al saber limitado y al conocimiento de su limitación. Sólo la fe, que conoce otro Ser distinto del ser immanente, redime de lo trágico. Así ocurre en Dante y en Calderón. El saber trágico, las situaciones trágicas, el heroísmo trágico: todo es transformado radicalmente, pues a través de la representación queda incluido en el sentido de la Providencia y de la gracia, que salva de la inmensa futilidad y la autodestrucción universal.

c) *La tragedia filosófica.* La redención de lo trágico mediante una actitud filosófica fundamental no es posible en ninguna tragedia. No basta con que el hombre se mantenga firme en silencio, ni con estar a disposición de otra cosa concebida exclusivamente como símbolo en los sueños de la fantasía. La negación de lo trágico se ha de consumir mediante una acción que, aunque es posible en virtud del saber trágico, no permanece en él. Una victoria así sobre lo trágico se ha expuesto tan sólo una vez en un poema, que es por esa razón único: *Nathan el sabio*, de Lessing, la obra dramática alemana más profunda junto al *Fausto*. Goethe, a pesar de ser más sutil y tener una intuición más poderosa, no se las arregla sin la autoridad de los símbolos cristianos. En cambio, Lessing se circunscribe a una humanidad no ilusoria, que se puede malinterpretar como mezquindad, incultura o deformación únicamente cuando el lector no cumple por propia iniciativa lo que el poeta expresa con tanta claridad.

Lessing escribió su «poema dramático», como se le suele llamar, en los momentos de mayor desesperación de su vida: tras la muerte de su mujer y su hijo. Y lo hizo, además, completamente afligido por las controversias con el infame pastor Götz. Frente a la posibilidad de olvidarse gustosamente de la realidad del mundo en momentos de desesperación, Lessing dice: «En modo alguno. El mundo, tal como yo me lo imagino, es un mundo natural, y tal vez no dependa sólo de la Providencia el que no sea precisamente tan efectivo» (13, 37). Lessing muestra en Nathan un mundo natural así, un mundo que no ejerce dominio y que, sin embargo, no es irreal.

*Nathan el sabio* no es una tragedia. Tal como entra en escena al comienzo del drama, Nathan es un personaje que vivió la tragedia en el pasado. Su infausto destino, la perdición de Assad, queda atrás. Lo que representa el poema surge —principalmente en Nathan— de la tragedia y el saber trágico. La tragedia no es vencida, como en Esquilo, mediante la visión mítica de un mundo gobernado por Zeus, *Diké* y los dioses, ni gracias a la firme fe cristiana en la que todo se resuelve, como ocurre en Calderón, ni tan poco mediante una ordenación ontológica absolutamente indudable, como en los dramas indios, sino por medio de la idea de naturaleza humana verdadera. Esta noción no se desarrolla como naturaleza dada de antemano, sino como naturaleza en devenir. Tampoco está presente en el concepto de un mundo perfecto y consumado, sino en la universal aspiración que llega a ser realidad por el trato íntimo que tiene lugar en la comunicación de estos hombres.

Es como si la madurez del alma juiciosa de Nathan, vuelta en sí en medio de la mayor aflicción, reuniera de nuevo a los hombres como una familia diseminada —representada en el poema como genuina familia consanguínea—, cuyos miembros, aunque no se conocen ya, se reconocen ahora. Lessing no procede siguiendo un plan funcional forjado por un saber general, sino paso a paso, con el saber que ha ido adquiriendo en las diferentes situaciones y las conjun-

ras que le inducen a hacer su amor a los hombres, continuamente presente en él. La razón de este modo de proceder está en que los caminos del hombre no son posibles siguiendo la funcionalidad racional, sino merced a la fuerza del corazón, la cual se sirve de una prudentísima razón.

De ahí que el poema describa cómo se solucionaría todo lo enmarañado. Los actos de desconfianza, de recelo o de enemistad se describan poniendo de manifiesto la naturaleza de los hombres que los realizan. Todo cuanto en el ámbito de la razón sucede por amor contribuye a la felicidad. La libertad produce libertad. En medio de una prudente reserva, convertida después en sùbita e inequívoca comprensión, y tras una cuidadosa planificación que se transforma a continuación en franqueza desbordante, tiene lugar desde la profundidad de estas almas los encuentros que crean solitudes incommovibles, mientras que los infames que no pertenecen a la familia humana terminarán imperceptiblemente en la impotencia.

Los hombres no son, empero, ejemplares intercambiables de una única naturaleza humana verdadera. Cada uno de ellos posee originariamente su propia índole, son seres individuales singulares, figuras irrepetibles que no coinciden en poseer una disposición común —la diversidad de talentos es muy amplia: derviches, frailes, templarios, Rechá, Salafino, Nathan—, sino por su común orientación a lo verdadero. Todos pierden el vuelo hacia la verdad entendiéndose en confusiones típicas merced a las cuales se distinguen unos de otros. Todos son capaces de vencerlas y de vencer su propia constitución natural sin eliminarla, pues su vida se asienta en un suelo profundo en el que todos tienen su origen. Son siempre figuras singulares representativas de la capacidad de vivir en libertad y de la existencia libre.

El poema dramático de Lessing es la encarnación de la razón en personalidades humanas. La atmósfera del poema nos habla —más que las acciones y palabras particulares y más que los hechos y las verdades— como el espíritu del todo. No hace falta detenerse demasiado en ello. La román-

tica situación en Tierra Santa en tiempos de las cruzadas, en un momento en que se juntan todos los pueblos e influyen recíprocamente unos en otros, la idea de ilustración alemana, el abyecto judío en el papel principal: nada de ello es esencial, sino elementos propios de la época e imprescindible recurso plástico para expresar lo que, en rigor, se sus- trae a la poesía. Parece como si Lessing quisiera lo imposible y como si lo hubiera conseguido. La objeción de que se trata de abstracciones prosaicas, ideas ilustradas y co- rrientes de pensamiento se atiene a detalles aislados y a lo material de la obra. Lo más sencillo en apariencia es tam- bien lo más difícil de entender, aunque no para el entendi- miento o para los ojos, sino para el alma, que debe salir de su propia profundidad para sentir a nuestro extraordinario Lessing y sentir el entusiasmo de su filosofía, su insondable tristeza y su libre serenidad.

«Cuando es posible la reconciliación desaparece lo trágico» (Goethe). Concebida como proceso del mundo y la tras- cendencia en el que todo se armoniza de manera espontá- nea, la reconciliación es una ilusión que arruina lo trágico e impide su ser. Concebida como comunicación entre los hombres alcanzada por la intensidad de la lucha amorosa y como la unión interhumana que resulta de ella, no es, en cambio, una ilusión, sino el cometido existencial del ser hu- mano en la tarea de vencer a lo trágico. Sólo así son intelli- gibles, sin autoengañio, las superaciones metafísicas de lo trágico.

### 3.5. La transformación de lo trágico en indiferencia estética

La tragedia griega era representada en la fiesta de Dioniso. Era, pues, un acto de culto. Los misterios medievales, a los que siguieron las tragedias compuestas por Calderón también como misterios, guardan relación también con el culto. En la Inglaterra de Shakespeare, en cambio, la tra- gedia era el conocimiento espontáneo de un mundo fuerte. En los momentos culminantes tenía lugar, sin duda, una in-

tima liberación, que representaba el equivalente intramun- dano del acto de culto merced a la plenitud que hacia expe- rimentar al hombre. Los grandes poetas eran educadores de su pueblo y profetas de su *ethos*. Los oyentes eran presa de la emoción y se transformaban interiormente.

La poesía y la contemplación se deslizan pronto hacia el mero espectáculo que no compromete. La seriedad primitiva era un modo de liberación que tenía lugar en el saber trágico. Algo ocurría en el hombre que contemplaba el espectáculo. Al producirse el deslizamiento del espectáculo hasta conver- tirse en entretenimiento humano popular, la antigua gravedad se torna frívolo gozo del sentimiento de emoción.

Es fundamental que no me limite a contemplar o edifi- carne «estéticamente», sino que participe personalmente y haga efectivo, como algo que me concierne, el saber que se manifiesta en la representación. Cuando me creo seguro, se pierde el contenido. En ese caso contemplo algo extraño de algún modo, algo que podría haberme ocurrido y a lo que, sin embargo, finalmente, he podido escapar. Miró, pues, el mundo desde seguro puerto, como si yo y mi destino per- sonal dentro de él no buscara ya llegar al lugar de destino a bordo de una barca insegura. En las interpretaciones trágicas grandiosas veo cómo se levanta el mundo sobre el oca- so de la grandeza. Este acontecimiento hace acto de pre- sencia para gozo de espectadores despreocupados.

El resultado de todo ello es la parálisis de la actividad existencial. La desgracia del mundo no nos desvela, sino que nos mueve a adoptar una actitud de indiferencia in- tior: así son las cosas. Yo no puedo cambiarlas y debo sen- tirme feliz por no verme implicado en ellas. Sin embargo, deseo ardientemente verlo todo a distancia: no importa que en otro lugar suceda mientras yo no sea perturbado. Al contemplar el espectáculo, siento la sensación, edifico la supuesta grandeza de mis sentimientos, tomo cartas en el asunto, juzgo y me estremezco. Pero manteniéndome a pru- dente distancia de la realidad.

La transformación del saber trágico en un esteticista fe-

nómeno cultural tuvo lugar ya en las postimerías de la antigüedad con la repetición de los viejos dramas. Posteriormente volvió a ocurrir en la época moderna. No sólo los espectadores, sino también los poetas abandonarán la seriedad oratoria. Las nuevas tragedias del siglo XIX se transforman en su mayor parte en creaciones virtuosas del patetismo fascinador surgidas de construcciones del pensamiento. Si antiguamente la redención en lo trágico era una liberación que se lograba gracias a la penetración en el fundamento inexpressado e inexpressable que se conseguía merced a lo trágico, en la actualidad se ha transformado en actividad descubridora de las teorías filosóficas que se esconden bajo el disfraz de los personajes teatrales. Se trata de una irrealdad pintada con la pompa de la escenificación estética. La discrepancia entre hombre y obra hace aparecer por lo general en este descaminado mundo cultural creaciones exangües en las que la impetuosidad de la agitación sentimental, el dramatismo de los acontecimientos, la destreza de los efectos escénicos son incapaces de suplir lo que se expresa en la infinita profundidad de los dramas griegos y en los de Shakespeare. En ellos están presentes también el pensamiento, los sentimientos, lo patético e, incluso, lo comprendido acaso genuinamente, aunque no como una realidad configurada. La seriedad de la cultura, no la gravedad de la existencia, produce en poetas como Hebel y Grillparzer, por mencionar algunos de los más egregios, personajes que, a fin de cuentas, suenan vacíos cuando se golpea su verdad.

#### 4. Interpretaciones sistemáticas de lo trágico

Los héroes trágicos hacen efectiva la realidad trágica en las situaciones límite. La realidad trágica es descrita por la poesía. Los héroes la manifiestan en expresiones universales sobre lo trágico en el ser. El saber trágico se torna rasgo esencial de la realidad trágica. Mas el desarrollo sistemático de la interpretación trágica del mundo —de una metafísica trágica— es una doctrina ensayada por primera vez en la interpretación especulativa de la poesía y del mundo. Lo trágico ha de ser entendido a partir de un principio, del que se han de derivar todas sus ramificaciones.

Las interpretaciones espontáneas de la poesía trágica relacionadas metódicamente dan lugar a interpretaciones fundamentales de lo trágico. Pueden ser míticas o filosóficas y conceptuales. Lo sucedido casualmente es representado ahora en conexión.

##### 4.1. La interpretación mítica

La interpretación mítica es pensamiento en imágenes, pero imágenes concebidas como realidad. Esta interpretación es la predominante en la tragedia griega. La experiencia de lo trágico como un saber sobre dioses y demonios, que son entendidos como fuerzas determinantes, tiene sentido únicamente cuando se tiene fe en ellos. En eso reside la

lejanía de la tragedia griega para el hombre actual. Nosotros no hacemos sacrificios en los altares de sus dioses ni creemos en sus demonios. Pero podemos comprender qué valores operaban en ellos. Nos sentimos atraídos de forma irresistible por la gravedad de lo que los personajes piensan, preguntan y responden. La proximidad de Shakespeare descansa, en cambio, en la proximidad de su atmósfera, a cual le permite expresarse en la escena mundana por medio de cifras en vez de hacerlo mediante contenidos de fe fundamentales. En Shakespeare no hay Euménides ni Moira ni Apolo ni Zeus, sino brujas, apariciones de espíritus y encantamientos fabulosos. Tampoco hay en él un Prometeo, sino un Próspero y un Ariel. El marco de la representación dramática no es tampoco el culto, sino la elevada tarea de reflejar el mundo tal como es, de declarar en favor de la realidad y de hacer perceptible el fondo de sentido, orden, ley, verdad y divinidad. De ahí la inanidad de las interpretaciones míticas de las tragedias de Shakespeare.

La interpretación mítica se refiere ante todo al gobierno de las cosas. El hombre ordenador, que se erige en caudillo de las cosas, ha de experimentar que está subordinado con todos sus proyectos a un ordenador más abarcante. Su ignorancia es la apertura de su saber trágico por lo opaco. El acontecer trágico sigue una dirección inexorable.

Esta dirección es interpretada en el saber trágico como «destino». El destino adopta míticamente diferentes formas: es la maldición impersonal y anónima causada por un delito, perpetuada de generación en generación por los nuevos crímenes cometidos — así es la maldición de estirpe en Esquilo y Sófocles —, ejecutada por seres demoníacos (por ejemplo, las Erinias), conocida de antemano por los dioses, prevenida por oráculos y favorecida o refrenada por propia intervención. La culpa de la maldición no es siempre ni principalmente del hombre. Antes bien, el héroe puede decir con razón:

Las acciones que realicé  
fueron padecidas más que ejecutadas por mí.  
¡Ninguna hice deliberadamente!  
Todo lo que contra mí propia voluntad hice,  
lo hice involuntariamente y, según la ley, sin culpa.

Sólo vale la resignación:

¿Quién ha escapado jamás a la fatal desgracia?

Igual que hay maldición, existe también la *promesa*. Ésta es tan segura como inexorable aquélla. Edipo encuentra el bienaventurado final prometido en el bosque sagrado de las Euménides.

Lo anónimo e impersonal es principalmente la *Moira*, que gobierna sobre los dioses. Los propios dioses están sometidos a ella y se identifica con Zeus, padre de los dioses (Esquilo).

La *Tyché*, el azar que gobierna absurda y caprichosamente al margen de los deseos de los dioses, como ocurre en Eurípides, se muestra después, defricado o transformado en demonio, en *Tyché* (en la época helénica) o en la diosa Fortuna.

El gobierno de los acontecimientos es la Providencia, que, como insondable voluntad divina, ordena las cosas en provecho del alma. Así ocurre en Calderón. La dirección del acontecer se realiza por mediación de las acciones del propio hombre, que producen cosas que no quiere y en las que no había pensado. El mundo de la visión mítica es un campo de acción de fuerzas divinas y demoníacas. Todas ellas están implicadas en los efectos anónimos que se manifiestan en los hombres, en los acontecimientos y en las acciones, y son comprendidas cuando los seres humanos descubren su origen: los dioses y los demonios.

#### 4.2. Las interpretaciones filosóficas

El pensamiento quiere aprehender la esencia genuina de lo trágico con ayuda de conceptos en vez de hacerlo me-

dian te imágenes. Para ello intenta formular interpretaciones universales.

La tragedia se sitúa en el ser universal. El ser es lo que es merced a la negatividad o dialéctica de todo. En ella se mueve y por ella deviene trágico todo lo que es. En el origen, Dios es trágico. El Dios sufriente es el fundamento del ser. La «concepción pantrágica» es una metafísica de la tragedia universal. La tragedia del mundo es consecuencia de la tragedia del fundamento. El ser es quebradizo.

Decir que el fundamento del ser es trágico nos parece, sin embargo, absurdo. En un restrictivo saber aparente como éste no se lleva a cabo un auténtico trascender, sino la absolutización de algo que pertenece al mundo. La tragedia reside en la manifestación. Lo trágico deja traslucir el ser.

A través de la tragedia habla algo que no es trágico. La tragedia se sitúa en el mundo. La tragedia universal es manifestación de la negatividad universal: la finitud de todo, la multiplicidad de lo separado, la lucha de unos seres contra otros por la riqueza, el poder, la contingencia. Por todo ello se llama trágico al acontecer cósmico, a la destrucción universal de todo lo que nace.

Lo trágico no se equipara sólo con el mal, la miseria y el sufrimiento, que suponen siempre la experiencia interior de una vida, sino con la negatividad desnuda. La tragedia en sentido estricto sólo ocurre, sin embargo, en el hombre.

La tragedia del hombre se percibe en dos grados.

a) La vida, la acción, los logros y los éxitos humanos terminan necesariamente en fracaso. Temporalmente se puede disimular la muerte, el sufrimiento, la enfermedad y la fragilidad. Pero al final termina imponiéndose por doquier, pues la vida es finita como existencia y está sometida a una multiplicidad de luchas y exclusiones. Al final perece. El conocimiento de todo ello es ya tragedia. Todas las formas de anonadamiento, los caminos del sufrimiento y la destrucción tienen su origen en el fundamento general de la existencia.

b) La verdadera y profunda tragedia surge, no obstante, cuando el saber trágico advierte la ruina, cuando percibe

cómo se insiala en la verdad o en el bien y se impone inevitablemente. La separación se manifiesta también como multiplicidad de la verdad. La verdad se enfrenta cara a cara con la verdad. Para defender su derecho, ha de entrar en lucha no sólo contra la injusticia, sino contra el derecho de otra verdad. Existe tragedia porque existen contradicciones insuperables. Tanto si todo ello logra expresión mítica mediante el culto de muchos dioses, situación en la que el culto a uno es adverso al culto a otro —o, incluso, lo excluye—, como si se presenta sin una interpretación intuitiva universal, como lucha de una existencia contra otra, hay acuerdo acerca de este hecho: la forma particular de la vida humana, el espíritu y la existencia, no se halla sólo en comunidad solidaria, sino también en lucha mutuamente excluyente. Lo moralmente necesario entraña culpa, pues destruye alguna otra cosa también moralmente necesaria.

Todo ello pone de manifiesto los contrastes por cuya virtud se destaca lo trágico. El naufragio universal es, sin excepción, el carácter fundamental de la existencia, que incluye la desgracia fortuita, la culpa soslayable, la miseria del sufrimiento estéril. Sólo es verdaderamente trágico el fracaso que no sobreviene prematuramente —antes del desarrollo y el éxito posibles—, sino el que nace del éxito mismo. El conocimiento del ilimitado abandono de la existencia en brazos de la inseguridad universal no es todavía saber trágico, sino conocimiento del germen de la ruina universal ingénto en la verdad y el bien, el hecho de estar ex-nihilo a hundirse en el abismo sin fondo en medio de las más íntimas certezas sobre el éxito y la fortuna supuestos.

No hay saber trágico en el impulso que mueve al fracaso y al sufrimiento, sino en encajar al peligro y arrostrar la necesidad de la culpa, de la ruina inevitable que sobreviene cuando se acomete y se realiza una acción verdadera.

Pensar la alternativa «éxito o fracaso» no basta para aprehender lo trágico. Para aprehenderlo es preciso un pensar profundo capaz de descubrir el verdadero fracaso en el supremo éxito. En ese caso se da el falso éxito, la frustración, la desdi-

cha casual, el pervertido impulso que mueve al fracaso en vez de a la consumación, a la ruina en modo alguno necesaria.

#### 4.3 Límites de la interpretación

Bajo el nombre «saber trágico» se consuman intuiciones originarias del ser. Pero todas las interpretaciones de lo trágico resultan insuficientes. La misma interpretación mítica es la forma de intuición trágica dominante en la tragedia griega. Es absurdo, empero, reducir las intuiciones trágicas a un solo denominador conceptual. Todas las intuiciones son en sí mismas más o menos de lo que la concepción intelectual puede expresar. Determinadas interpretaciones del sentido de algunos aspectos especiales del saber trágico —de objetos trágicos de la poesía— no interpretan bien el conjunto. Las que pretenden ser una interpretación universal de lo trágico, en cambio, o bien lo estrechan o bien se refieren a algo completamente distinto.

Es preciso distinguir entre la realidad trágica, el saber trágico que se alcanza cuando se toma conciencia de ella y la filosofía de lo trágico. La realidad trágica surge efecto con el saber trágico que transforma al hombre. La filosofía de lo trágico —la interpretación— conduce a la inversión del saber trágico (1) o a la apertura de la intuición originaria y autónoma (2).

**1) Conversión del saber trágico en cosmovisión trágica.** Todo intento de deducción excluyente de lo trágico como modalidad predominante del ser es una filosofía trascendida. Contra ella, como contra cualquier género de metafísica que deduzca el ser y el mundo y haga enunciados sobre la naturaleza del ser o de Dios, se levanta esta objeción: es una filosofía que absolutiza e infinitiza. Los mismos perentantes dualismos, etiquetados como origen de lo trágico en el fundamento del ser (por ejemplo, «en Dios hay lo que no es Dios»), son sólo cifras relativamente válidas alcanzadas por el pensar filosófico, no vías que permitan deducir un saber. El saber trágico es un saber abierto, no algo reserva-

do para iniciados. Fijarlo hasta hacer de él una pantruagedia del tipo que sea constituye una tarea equivocada.

La forma que adopta el estrechamiento y la perversión de la filosofía trágica se puede estudiar, por ejemplo, en Hebel. Su interpretación sistemática es absurda, además de monótona y fanática. El resultado es un modo de poetizar realizado a partir de construcciones especulativas y, en consecuencia, la pérdida de la profundidad verdadera del alma en lo meramente psicológico y en lo grandioso especulativamente aumentado. Con todo, logra con su fulminante inteligencia acertados conocimientos y perspectivas oportunas. Pero su conciencia trágica es una conciencia miserabile vestida con ropajes filosóficos.

Quando se habla de lo trágico como ley universal (Bahr-sen), o como sentimiento trágico de la vida (Unanuno), lo trágico adquiere, como concepto estético, una coloración que corresponde a la trastornada filosofía de lo trágico.

a) El disparate más sublime de la cosmovisión trágica tiene lugar cuando se absolutiza lo genuinamente trágico hasta convertirse en valor y esencia del ser humano.

Lo trágico se separa de la desgracia, el sufrimiento y el acaso, de la enfermedad y la muerte, del mal. La superación se logra merced a un género de saber fundamental, no aislado, interrogativo, no receptivo, acusador, no lastimero, gracias a la estrecha conexión entre verdad y ruina, de suerte que la conciencia de la tragedia tiene lugar con el rango de los poderes y con la hondura de la necesidad. La desdicha se torna trágica por la situación en que se halla o con la que está relacionada, por la conciencia y el saber de los que sufren y aman, por la interpretación como sentido en el saber trágico. En sí misma no es, sin embargo, trágica, sino una carga que importa a todos los hombres. El saber trágico penetra y se abre camino violentamente, pero no domina. Deja muchas cosas sin tocar, olvidadas o sin explicar. Se dice a entrar en un transfigurado ámbito de grandiosidad y pese a su ilusoria honradez es capaz de disimular.

Lo trágico se torna un privilegio de los encumbrados.



Los demás deberían contentarse con ser anonadados indif-  
rentemente en la desgracia. Lo trágico no es un rasgo essen-  
cial del hombre, sino de la aristocracia humana. Esta cos-  
movisión, que expresa la ideología de los privilegiados, es  
arrogante y cruel. El consuelo que proporciona lo consigue  
aumentando el sentimiento del propio valor.

El saber trágico tiene también sus límites, que consisten  
en que no logra una interpretación total del mundo ni se  
convierte en intérprete del dolor universal ni aprehende por  
completo lo terrible e inextricable de la existencia humana.  
Todo ello se pone de manifiesto en el hecho de que realida-  
des de la existencia como la enfermedad, la muerte, el azar,  
la miseria y la crueldad pueden ser medios de manifestación  
de lo trágico, mas no son consideradas como tales, por no  
ser trágicas. La cosmovisión trágica vive en la grandiosidad  
y sobresale por encima de la realidad merced a una consu-  
mación que es, por su parte, una venturosa disposición del  
perfecto fracaso, si se puede hablar así. Pero, de ese modo,  
la visión a que nos referimos estrecha nuestra conciencia,  
pues si bien es cierto que la conciencia libre al hombre, lo  
hace disimulando las abismalmente horrendas realidades.  
La absurda desgracia sin consuelo, desgarradora y desvali-  
da, que nos precipita hacia lo absurdo, pide auxilio. La rea-  
lidad de la miseria sin grandeza es apartada como insignifi-  
cante por una ciega sublimidad. El hombre aspira a liberarse  
de realidades espantosas desprovistas de aliento trágico.

A la cruel ceguera corresponde un desluminamiento estético  
de los giros habituales, los cuales, aunque dan en el blanco  
de lo trágico, lo trastocan, pues alejan ficticiamente la rea-  
lidad y exoneran asaz futilmente de contemplar la desgracia  
del mundo como efectivamente es. En lo trágico se pondría  
de manifiesto la futilidad de la vida como tal, de la exis-  
tencia individual y finita; el caso sería la condición de la  
tragedia; el mundo se obstinaría en trastornar y aniquilar a  
los hombres extraordinarios. La fálsea imagen de la auténti-  
ca índole de la fragilidad es la causa de la mentira de todas  
esas fórmulas desvaídas y generales que tan sugestivamente

sueñan a pesar de su vaguedad.

b) En las cosmovisiones trágicas se pierde la polaridad  
del saber trágico. En la intuición originaria convergen lo trá-  
gico y la liberación de lo trágico. Cuando lo trágico es priva-  
do del polo antagónico y aislado en sí mismo como realidad  
exclusivamente trágica, aparece un vacío sin fondo que no  
constituye el fundamento de ninguna de las grandes tragedias.

La tragedia exclusivamente trágica es idónea para encu-  
brir la nada allí donde se quiere dar forma concreta a la in-  
credulidad. En la grandeza trágica la altanería del hombre  
nihilista se constituye en sentimiento patético de la con-  
ciencia de sí. Cuando se pierde la gravedad, el intenso esti-  
mulo de lo trágico hace vivir una seriedad aparente. Se in-  
voca el germanismo, las sagas y la tragedia griega. Mas la  
realidad de esas cosas y las creencias que despertan resul-  
tan un sustituto incierto de la nada, utilizado en los giros  
del lenguaje, bien para interpretar épicamente la propia  
existencia que naufraga sin heroísmo, bien para proporcio-  
nar mediante sentimientos heroicos un fútil valor aparente a  
la seguridad de la vida cómoda. Una perversión así de lo  
trágico permite desahogar los turbios impulsos: el placer  
por lo absurdo, el desecho de atormentar y de ser atormenta-  
do, la voluntad destructora, la furia contra el mundo y los  
hombres y la cólera contra la propia existencia desdenada.

(2) La esencia del saber trágico. Es más acertado inter-  
pretar el saber trágico como sabiduría consumada en una  
intuición originaria, que sistematizarlo mediante una de-  
ducción especulativa y que privarlo de su polaridad hacien-  
do de él una cosmovisión trágica.

La visión trágica originaria consiste en personificar las  
preguntas y el pensamiento. En el saber trágico está tam-  
bién la superación de lo trágico, no mediante doctrinas y  
revelaciones, sino contemplando el orden, la justicia, y el  
amor humano, confiando, manteniéndose abierto, haciendo  
preguntas sin respuesta. El saber trágico aumenta con las  
contradicciones sin ser capaz de resolverlas, pero sin afe-  
rarse tampoco a su inexcrutabilidad. De ahí su imperfec-

ción. La perfección se da sólo en la intuición y en el momento interrogativo.

Es preciso preservar la intuición trágica originaria. Hace falta dejar libre la verdadera historicidad en la que nace y se cumple la intuición trágica. No pretendemos aclarar lo que fue, será y siempre es, sino percibir lo que quiere hablarnos. La tarea del filósofo no es aplicar de forma análoga a lo que hace el saber finito sobre el mundo, categorías trágicas al conocimiento total del ser, sino hallar un lenguaje leve y claro de los signos. De ahí que los mitos, imágenes e historias de la intuición trágica puedan contener verdad sin renunciar a su carácter fluctuante.

En la intuición trágica originaria genuinamente conservada se halla ya lo que la filosofía es propiamente: movimiento, interrogación, franqueza, conmoción, asombro, veracidad, realismo.

La filosofía se refiere al saber trágico como inmensidad inabarcable de la intuición originaria. Puede percibir la identidad de su propio contenido con el de la visión trágica—por ejemplo, con la visión trágica de Shakespeare— sin ser capaz de expresar el contenido de manera idéntica. Pero rechaza la fijación racional a una cosmovisión trágica.

Nuestro bosquejo de la pluralidad de modos de lo envolvente, de la diversidad de formas de separación y de la idea de unidad es al mismo tiempo el ámbito en el que se ha de interpretar el saber trágico. Lo trágico surge de la desunión y las consecuencias de la desunión que se aprecia en la manifestación del ser, que no se pretende deducir, sino solamente esclarecer. En la discordia del proceso hacia la unidad hunde sus raíces la destrucción de la manifestación del ser. Lo uno se manifiesta en forma trágica porque fracasa en la existencia temporal.

Con esto queda dicho que lo trágico no es absoluto, sino algo que aparece en primer plano. Lo trágico no es constitutivo de la trascendencia, ni del fundamento del ser, sino de su manifestación en el tiempo.

## EL LENGUAJE