

# SOBRE EL CONCEPTO ESTÉTICO DE LO TRÁGICO

*Pedro Aullón de Haro*

## 1

Existe un mayor grado de intensidad y universalidad en lo trágico, en las percepciones de lo trágico, sobre las demás distinciones categoriales estéticas, pues si bien los matices de una fenomenografía del dolor se dirían pertenecientes a una gama de gradación análoga a cualquier otra, lo cierto es que el fuerte sufrimiento y el hecho de la muerte, más los pasos intermedios, a que éste puede conducir, o ser consecuencia, establece un régimen riguroso e intensivo, y que en medida importante –como advertía el tópico tradicional– iguala la vida de los hombres, pero también la diferencia, e incluso con preeminencia supera los límites culturales, por más que las religiones y el régimen de las creencias asegure una vida nueva tras la extinción de la vida terrenal en tanto que la muerte no sería sino renacer o, en otro caso, transmigración o transformación. Edmund Burke, en su conocida investigación estética, subrayó especialmente, de forma muy empírica para la cultura de la segunda mitad del XVIII, el carácter más incisivo y duradero de las percepciones del horror. Todo esto describe un sentido especificativo de la continuidad del mundo y del arte al tiempo que una limitación de las consecuciones y grados en razón de lo atenuado por la mera apariencia que ofrece el arte. A diferencia, pues, de la relación entre belleza artística y belleza natural, lo trágico presenta una escala de relación evidentemente semejante pero de penetración natural mucho más contundente, dolorosa, poniendo a su vez de manifiesto la evidente distancia que existe, por decirlo en pocas y claras palabras, entre ficción y realidad. El objeto del arte, decía Friedrich Schiller a propósito de lo sublime y de lo patético, es lo suprasensible, concepto por otra parte muy superior filosóficamente al de ficción, que en todo caso debiera acabar por remitir al esquema verdad/mentira

que lo subsume y justamente reduce. El hecho, sea como fuere, señala históricamente la ingente dimensión teórica de lo trágico por encima de cualquier otra consideración estética.

En general, la consideración estética de lo trágico ha de comenzar, y no podía ser de otro modo, como hacía Hume aristotélicamente en su ensayo "Sobre la tragedia": preguntándose cómo el terror puede producir placer (66-77). Él entiende que alguna razón tenía Fontenelle en sus reflexiones sobre poética al considerar el pesar leve y agradable, el dolor muy atenuado como en ciertas cosquillas, pues por naturaleza gusta al corazón ser conmovido, pero que, artísticamente, el surgir placer de un fondo de gran inquietud sólo viene en definitiva asegurado por la elocuencia o el arte con que es representado lo horrible o deprimente. La pregunta de Hume ha sido muy reiterada, antes y sobre todo después de él, por lo común ya sobrepasadas las causas de la mimesis aristotélica. Así Meumann o Nicolai Hartmann también se interrogan por la apreciación de lo desagradable o doloroso. Para el primero dicha cuestión se resuelve en el interés por el dolor humano, el tratamiento de ese dolor mediante la representación del individuo interiormente dueño de sí mismo, siendo que dicha elevación es expresión de grandeza y despierta el placer (161). Para Hartmann, puesto que lo trágico consiste en la decadencia de algo humano que tenemos por gran valor, sentir placer en la vida por tal decadencia no sería sino perversidad (448), pero sucede que lo trágico del arte no es la decadencia sino un *aparecer* de ésta que deviene sentimiento compartido y una magia estética de lo trágico o transfiguración de lo humano. Claro, Meumann y Nicolai Hartmann son, además, teóricos postkantianos, que ya asumieron de algún modo el sentimiento mixto de lo sublime formulado en la tercera Crítica. Lo que quizás sí debiera haber recordado Hume es el alegrarse con temblor (*exultare cum tremore didici*) de San Agustín en *De Doctrina Christiana* a propósito justamente del estilo sublime (O.C., vol. 15). En fin, existen un placer mixto y un placer de lo trágico en el arte por completo alejados de la patología y la perversión, y si bien el arte no es irresponsable o arbitrariamente imaginario como el sueño, lo cierto es que sin esas formas de placer no es explicable la vida del espíritu humano.

Es preciso recordar que la tradición antigua y clásica elevó la poesía en tanto que tragedia al lugar preeminente de las artes en

general. Y así ha permanecido en la valoración jerárquica desde la *Poética* de Aristóteles hasta los modernos Schiller, Hegel y Nietzsche, por señalar tres momentos decisivos y distintivos de esta época. Ahí existe un significado de todo punto relevante que nos resulta inevitable interpretar, además de calibrar la medida de sus posibles excepciones y límites, que conduce por otra parte a la subsiguiente pregunta, en dos términos: primero, acerca del efecto purgativo o medicinal que la expresión o contemplación de lo trágico procura y tan intensamente lo aquilata una valoración estética o poetológica más de dos veces milenaria; segundo, acerca de si lo trágico ya ha perdido definitivamente esa primacía axiológica estética y artística de primer rango; y, finalmente, de ser afirmativa la respuesta a esta última pregunta, acerca de cuál es su porqué.

## 2

Edgar Morin, entre otros, ha recordado cómo Freud explicaba de manera admirable la voluptuosidad del escritor dando muerte a su personaje y la voluptuosidad del lector o espectador, pues en la literatura existen hombres que saben hacer morir y personajes que saben morir (180-181). El crimen también poseería un sentido iniciático en el devenir de la persona que llega a ser asesino. La serenidad de Goethe provendría de la muerte de Werther, etc. Se trataría –aduce Morin– de una posible reconciliación y, en fin, de una muerte estética capaz de satisfacer inofensivamente la agresividad de los hombres al tiempo que apenas deja participar en el ciclo de muerte-renacimiento para el que son necesarios auténticos sacrificios. El teatro, la tragedia, que significaría una verdadera hecatombe de muerte-nacimiento, constituiría, mediante la catarsis, una ceremonia todavía medio sagrada.

Me permitiré hacer notar cómo desde la Ilustración las grandes polémicas de la cultura estética alemana (dejando ahora a un lado las llamadas guerras filológicas), fueron eminentemente disputas ejercidas sobre un fondo doctrinal relativo a la tragedia o a lo trágico. El hecho es que con la modernidad lo trágico deviene problemático más allá de su entidad de fundamento antiguo; y si hegelianamente el arte es cosa del pasado, en primer lugar lo sería la tragedia, cuyo tema verdadero original es para Hegel lo divino que deviene en la realidad mundana lo meramente éti-

co (276-277). En la primera gran polémica alemana, cuando los suizos Bodmer y Breitinger se oponen ruidosamente al intento de creación de un teatro nacional alemán tal como preconizaba Gottsched, fundado en el ejemplo del neoclasicismo francés, están actuando guiados en última instancia por el ejemplo de los teatros nacionales inglés y español, es decir Shakespeare y, quizás, la tragedia cristiana de Calderón. Las dos grandes actividades polémicas de Lessing, la que surge con Winckelmann en torno a la capacidad expresiva de la obra escultórica Laocoonte, y aquella otra que produce los escritos de la *Dramaturgia de Hamburgo*, son asimismo discusiones que giran en torno a la entidad del arte trágico. Otro tanto hay que decir acerca de la tercera gran controversia, la que tuvo lugar, sobre todo con Wilamowitz y Rohde –también Wagner–, a partir de la célebre primera obra de Nietzsche dedicada al nacimiento de la tragedia griega, aunque en realidad aquí se dirimían más bien posturas personales e incluso –indirectamente– de clanes académicos.

De no ser por Schiller y los románticos, como veremos, la construcción del pensamiento moderno no configuraría en modo alguno una propia postura doctrinal sino el inopinado mantenimiento del primer rango de lo trágico en la jerarquía valorativa, en sentido estético pero sin duda como reflejo ético de un aspecto muy general. Ciertamente, cabría decir, por ejemplo y sobre todo, que la música fue elevada por el pensamiento idealista al primer grado en la escala de las estimaciones, pero nótese que ésta es una distinción entre artes, y que la categorización de lo trágico o bien su entidad artística dada se subsume en cualquiera de esas u otras artes, como de hecho vino a suceder históricamente con el drama musical wagneriano, siendo que el relevo musical, en realidad fundado sobremanera en la distinción de la poética schilleriana –que dualizaba las categorizaciones de musical y plástico–, era, en tal propósito, el relevo de la pintura o la plástica renacentista para una nueva época.

El problema poetológico moderno de la tragedia, que se comienza a atisbar en los empiristas Addison o Burke, es el de su deslocalización teórica en el espacio de aquello que va a ser la nueva estética, es decir la Estética, además instituida como disciplina autónoma a partir de Hutcheson o Baumgarten, y especialmente a partir de Kant. El único apoyo verdaderamente serio sólo llegó

a concretarse en la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. El objeto general de la *Crítica del Juicio* y la escasa penetración artística del genio de Königsberg debió hacer patente un fenómeno de desfase doctrinal tomadas en cuenta las importantes decisiones que adoptó Lessing para el nacimiento del teatro nacional alemán tanto en su proyecto de autor teatral como de crítico del género y la escena dramática. Esto es así porque en la tercera *Crítica* se sigue manteniendo la absoluta supremacía artística de la poesía –y acaso se pudiera sobrentender que de la tragedia (Parág. 51 y ss.)– y, ciertamente, Kant (que alcanzó a escribir algunos ensayos, como los dedicados a filosofía de la historia, que podrían contestar al que fue su desencuentro con Herder) no estaba en condiciones de hacer otro tanto con el lenguaje (por seguir nosotros otro gran aspecto de la controversia herderiana) o, ya muy hipotéticamente, mucho menos con la tragedia. De ahí también la extraordinaria relevancia de los escritos de Schiller sobre lo sublime y lo patético, gracias a los cuales el pensamiento moderno accede a un indispensable sentido de coherencia mediante la asimilación estética de lo trágico como sublime patético y por este camino la reasunción *de facto* del aristotelismo de la catarsis.

En cualquier caso, no sólo la radicalidad dilucidadora de los extremos exige advertir la relación trágico/cómico, o humorístico, como designarán inmediatamente los románticos. En tanto que lo sublime integraba en la nueva estética lo trágico, el intento de Jean Paul Richter de presentar la destrucción de esta entidad sublime como presupuesto del humorismo significaba asimismo la destrucción romántica, al menos en un orden de prevalencia categorial, de lo trágico (Cap. 5). Desde el momento en que la Romantik alemana centró el dominio del sujeto y estableció la vida como arte y el alma bella, trasladó definitivamente a la esfera de lo individual y privado, por así decir, el asunto trágico, disolviendo esa cultura ritual, estética y ética que culminó temprana y originalmente en la antigüedad clásica. El fundamento trágico, como tantas otras cosas, pasaba o comenzaba a estar en el individuo mismo, en su libertad y su interior abismal, y no propiamente en el destino. Esto en una medida parcial es la razón del teatro de Schiller, el segundo momento del teatro nacional alemán; el resto sería materia legendaria o histórica. Ahora bien, el asunto de la desestabilización teórica de la preeminencia de las expresiones artísticas de lo trágico, que en la obra teórica de Jean Paul,

como el conjunto de sus propuestas doctrinales, no es más que un intento de sobreposición al pensamiento de Friedrich Schiller –del cual depende en toda su estructura fundamental–, arranca justamente de *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, donde por primera vez se argumenta fehacientemente la posibilidad de superioridad de la comedia sobre la tragedia (38-39). Esta última, según Schiller, es superior en razón de su objeto pero no en razón del sujeto, pues en la comedia nada sucede por el objeto y todo por el poeta, que no ha de tomar impulso, en aquél casi ya dado por la materia, sino estar, permanecer igual a sí mismo, es decir ser bello con facilidad y de modo permanente, a diferencia del poeta trágico, cuyo carácter sublime de ser libre lo será a intervalos y esforzadamente. La belleza cómica produce, pues, una libertad de ánimo que la tragedia sólo aspira a alcanzar superando la violencia de las pasiones.

Desde el criterio de Friedrich Schiller, pues, existe un seguro efecto liberador en la comedia. El liberar o purgar el alma, que todo el mundo recuerda como la gran cuestión finalista de la *kátharsis* aristotélica y cierto correlato hipocrático, era reservado a la tragedia, aunque también relativo a la música, pues adviértase que en la *Política* Aristóteles hace notar cómo a través de las melodías sacras, que producen el frenesí místico, vemos restablecerse las almas en virtud del tratamiento catártico. Y las almas necesitan ser purgadas a consecuencia de, o bien de las pasiones extremadas; necesitan ser aligeradas, como encantadas, y para ese fin sirven las melodías purificadoras, que por demás producen un placer inocente. Son melodías previstas, que escapan a la peligrosidad no reglada de la música que tanto preocupaba en la época clásica, como se puede recordar en la polémica de Damón sobre el *nomos* apoyada por Platón y ese gran relato sobre el mito de Orfeo o Apolo y Dionisos en cuyo argumento se describe el control del ánimo y la reconducción a la medida del sátiro perseguidor de la doncella gracias a la intervención adecuada de la penetrante melodía de la flauta. Como veremos, no es casual que este mismo mito también exista referido a Pitágoras. Otra cosa es que, a mi modo de ver, también sea pertinente interpretar la catarsis en ciertos extremos de la representación plástica (pienso especialmente en un caso como el de varias obras de Goya, en tiempos modernos, una vez definitivamente olvidada la profun-

da exclusividad inquietante y misteriosa –peligrosa– del oído, que en la antigüedad y en épocas y doctrinas clasicistas reservaba con exclusivismo a las artes auditivas de poesía y música esta finalidad). Estamos, desde luego, ante materia secularmente tratadísima, cuando menos a partir de y en lo referente al fragmento definitorio de la tragedia en la *Poética* (Aristóteles 1449b)<sup>1</sup>, pero asimismo es a mi juicio materia de consideración de todo punto irrenunciable.

El hecho es que el despitagorizador Aristóteles asume en la *Poética*, a propósito de la definición de la tragedia, una concreción fuertemente pitagórica como lo es el efecto catártico. Porque si bien éste puede ser retrotraído hasta la concepción primigenia de una mimesis como descarga de tensiones emocionales o arrojo y vómito del danzante, en una situación de embriaguez o trance de expresión psicológica oral, dramática, musical y de algún modo religiosa adscribible a los ritos órficos, eleusinos y otros, se trata asimismo de la purgación que ritualmente ordenada recoge la tradición pitagórica –así Jámblico (79-80)– como una actividad del sabio maestro que se servía de la música y de la danza como medios de salud y para curar las pasiones y ciertas patologías. Y naturalmente esa tradición, en su plano artístico e incluso cívico, es la que configura el coro de la tragedia de Esquilo y sus evoluciones atenuadas, tan decisiva para las interpretaciones de Schiller (“Sobre el uso del coro”) y Nietzsche.

Como pensaba Lessing, entre los polos que van de lo ritual a lo medicinal y sus combinaciones, la permanencia del esquema conceptual enunciado por el par piedad/ terror (o misericordia/ temor), que Aristóteles repite como definición operativa de las pasiones para el efecto catártico, revela una situación teórica problemática y misteriosa, de exclusión de las pasiones restantes y de subrayado de una combinación estricta, restringida y difícilmente inteligible. La perspectiva cristiana, naturalmente, hubo

<sup>1</sup> Anotaré según una de las traducciones más recientes la definición de la tragedia: “imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de razonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones”. Aristóteles. *Poética*. Ed. Bilingüe de A. López Eire. Madrid: Istmo, 2002, p. 45.

de hacer esto más complicado. Asunto distinto es lo concerniente a la relación técnica de esa finalidad con los elementos compositivos de la fábula, como consideró Lessing respecto de Aristóteles<sup>2</sup>. Alfonso Reyes incidió con agudeza en el problema de fondo del texto haciendo ver la relevancia de las exclusiones -relevancia por otra parte aún más significativa a la luz de la psicagogía de Aristóteles ofrecida en la *Retórica* (Libro II)- a la par que el carácter ampliamente comprensivo de la catarsis, a su juicioso modo de ver interpretable en gran horizonte como una teoría del alma (Reyes vol. 13). Hegel establece una suerte de segundo grado de las apreciaciones éticas y resuelve un todo ético sobre el temor a la potencia ética, eterna e inviolable, y la compasión como simpatía con la legitimidad ética del que sufre, lo sustancial y afirmativo que ha de existir para él (vol. 8). Pienso que Jaspers ofrece una interpretación escueta e incisiva y por otra parte implícitamente atenta a la gran cuestión -que no cabe obviarse- de la selección y permanencia inopinadas del par piedad/terror, al entender que el espectador se siente liberado al cruzar en presencia de manera, digamos, simultánea por esas pasiones (89). En este sentido correspondería a la simultaneidad, a la fuerza del encuentro contradictorio tanto de dichas fuerzas emocionales como de la doble dirección y proyección antitética de las mismas ser capaz de ejecutar la purificación reordenadora.

---

<sup>2</sup> Lessing G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Ed. F. Formosa y L. Perotto. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 1993. Se lee en XXXVIII a propósito de Aristóteles: "...formas de sufrimiento (*pathe*) debe poseerlas toda tragedia, sea sencilla o compleja su fábula, porque apuntan directamente a la intención de la tragedia, a la provocación del terror y la compasión; por el contrario, no toda peripecia ni todo reconocimiento, sino únicamente algunas de sus formas, pueden lograr esta finalidad, o ayudar a lograrla en un grado más elevado, mientras que otras le son más perjudiciales que beneficiosas. Desde este punto de vista, al examinar las distintas partes de la tragedia que se agrupan bajo los tres elementos fundamentales, Aristóteles las considera todas y analiza cuál es la mejor peripecia, el mejor reconocimiento, el mejor modo de tratar el sufrimiento; del examen de la primera parte, resulta que la mejor peripecia, es decir, la más capaz de suscitar y fomentar el horror y la compasión, es la que va de lo mejor a lo peor; y tomando en consideración la última, se deduce que el mejor tratamiento del sufrimiento, en este mismo sentido, se da cuando los personajes sobre quienes pesa la inminencia de la situación dolorosa no se conocen, pero se conocerán en el preciso instante en que tal dolor debe hacerse realidad, y esto hará que la catástrofe no se produzca" (249).



Ello sería razón de la exclusividad o de la especial dimensión catártica de la tragedia, de una singularidad histórica y doctrinalmente irrefutada por más que la música, según ha quedado antes referido (y he aquí otro lado del problema de la concepción aristotélica), participaría del fenómeno, pero a todas luces integrada en una actividad más en consonancia o relativa a la primigenia del coro órfico, es decir, de unos danzantes que finalmente pueden ser puestos en relación viva, y no con una mera reconstrucción filológica, mediante la pervivencia en nuestro tiempo de la macumba y ciertas prácticas chamánicas bien localizadas y estudiadas. Ahí también convóquese el coro de la tragedia de Esquilo, pero en el otro sentido asimismo el correlato de las manifestaciones báquicas y de las mujeres presas de furor que estudió Dodds en el marco del irracionalismo griego (Cap. 3)<sup>3</sup>. Por lo demás, resulta necesario recordar aquellos coribantes de los que hablaba Platón. Quizás originalmente en la tragedia griega tenía lugar –mediante la dualidad de actuantes (incluyendo entre éstos especialmente a los danzantes del coro) y espectadores– la convivencia de esa catarsis previa, como la ritual u órfica, y la catarsis posterior de definición aristotélica atingente a los espectadores (pero también, no se olvide, al sólo lector, según se desprende de las conclusiones del Estagirita, para quien no es imprescindible la representación dramática a fin de sustentar el valor fundamental de la obra trágica, lo cual podría entenderse como predisposición teórica al abandono de ciertos hábitos psicosociales incompatibles con el racionalismo de los nuevos tiempos o de la visión aristotélica). A su vez, todo esto contribuiría a integrar mejor una explicación del aristotelismo pitagórico de la especificación catártica de la música, siguiendo, como hemos hecho, lo que los hermeneutas llamaban la conexión real.

Es indudable que la catarsis como práctica y doctrina en verdad penetrante, aun pese a su oscuridad legada, únicamente podía surgir de unas condiciones que podemos señalar en el mundo cultural originario y de los saberes indiferenciados. Pero con esto no haríamos sino asumir la posición de Pitágoras, por otra parte, con probabilidad, el más grande de todos los filósofos. Quizás la

<sup>3</sup> Para un examen de la situación actual de la investigación, Burkert W. *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: El Acantilado, 2001.

reflexión acerca del agonismo griego y el sentido trágico característico de ese pueblo joven, pueblo de algún modo desorientado ante una herencia oscura, abismal en su tiempo histórico inmediato y extraordinariamente patente y portentosa mediante una lengua y una poesía cuya tradición oral homérica ya le entregaba la *Ilíada* como forma de tragedia 'nacional'; quizás la reflexión acerca del agonismo griego, acerca del proceso mimético inagotable del cosmos y de la naturaleza y del arte ante la inmovilidad perfecta de la Idea, permita atisbar la comprensión de ese agonismo como fundamento de la *kátharsis*.

La aportación de Schiller al problema de la catarsis podría decirse que es el de la necesaria elaboración teórica para el pensamiento estético moderno a partir de la base de Kant que él reconduce y desenvuelve en el terreno del arte mediante la formulación de lo sublime sobreponiendo el espíritu a la mera sensibilidad, es decir, la razón al mero sufrimiento. Schiller no omite los conceptos aristotélicos relativos a las pasiones catárticas, aunque no utiliza este último término:

La percepción objetiva del sufrimiento debe producir en nosotros, merced a la invariable ley natural de la simpatía, una sensación dolorosa, que lo convierte de algún modo en padecimiento propio y provoca *nuestra compasión*. La *compasión* no significa únicamente compartir la aflicción de otro o conmoverse por la desgracia ajena, sino también *comprender* sus tristezas, sean las que sean. Por consiguiente, hay tantas clases de compasión como formas originarias de sufrimiento. Existe el temor y el horror compasivos, y también el miedo, la indignación y desesperación compasivos. Ahora bien, si lo que provoca la emoción -lo patético- ha de proporcionar el fundamento de lo sublime, no debe llegar a convertirse en verdadero *sufrimiento propio*. En medio de la emoción más profunda debemos *distinguirnos* del sujeto que sufre, pues la libertad del espíritu se arruina cuando la ilusión se transforma en verdad auténtica. (*Lo sublime* 97-98)

Se trata, como siempre en Schiller, de la libertad, de cómo a diferencia de una pasión dolorosa, que martiriza la sensibilidad sin compensar el espíritu, u otra pasión tierna, que mediante la voluptuosidad igualmente anula la libertad, de la resistencia moral frente al sufrimiento: es el medio que permite reconocer el principio de libertad. El sufrimiento nunca sería por sí finalidad en el arte de lo trágico, si bien su vivaz representación constituye

el primer elemento o condición, al que necesariamente se ha de añadir la idea de resistencia al sufrimiento –esto es, el modo de adquirir conciencia de la libertad interior del espíritu–, de su autonomía moral. Y así se entenderá que lo patético sólo alcanza a ser estético en tanto que sublime (*Sobre lo patético* 135)<sup>4</sup>.

El tratamiento schilleriano propiamente estético de la cuestión catártica es antecedente parcial de la interpretación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, dada a partir de Goethe y madurada con la experiencia del drama wagneriano. Interpretación susceptible de ser entendida en un sentido de tendencia eminentemente moderno.

Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces son la compasión y el miedo los que deben ser llevados por unos sucesos serios hasta una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo; y con la misma certeza con que yo creo que para numerosos hombres es precisamente ése, y sólo ése, el efecto de la tragedia, con esa misma claridad se infiere de aquí que todos ellos, junto con los estéticos que los interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como arte supremo. Aquella descarga patológica, la *catharsis* de Aristóteles, de la que los filólogos no saben bien si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales, nos trae a la memoria un notable presentimiento de Goethe: ‘Sin un vivo interés patológico -dice-, yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?’ A esta última pregunta tan profunda nos es lícito darle ahora una respuesta afirmativa, tras las magníficas experiencias que hemos tenido, tras haber experimentado con estupor, cabalmente en la tragedia musical, cómo lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético: por lo cual nos es lícito creer que sólo ahora resulta posible describir con cierto éxito el fenómeno primordial de lo trágico. (Nietzsche 175-176)

<sup>4</sup>Véase también *Lo Sublime*. 99-100.

Naturalmente, en último término, Nietzsche se refiere a Wagner, que a su vez sería sometido a crítica por Eduard von Hartmann<sup>5</sup>.

Pero por otra parte también convendrá recordar, cómo mucho antes que Nietzsche la evolución de la idea de lo trágico asociada a lo sublime por Schiller tuvo un desarrollo especulativo notable en el poshegeliano Friedrich Theodor Vischer. Para Vischer, lo sublime es kantianamente el resultado de una desarmonía o contradicción entre idea y forma sensible, y lo es de la naturaleza y del sujeto pero además encuentra su tercero conclusivo como absoluto o tragedia. Ese sublime será verdadero como trágico-sublime, y de sus dos aspectos positivo y negativo le corresponde al primero una sublimidad subjetiva a modo de emanación divina, mientras que el segundo –trágico negativo o del destino– permite diferenciar tres planos: el de una fuerza natural infinita como filosófica que no resulta en culpa sino en inadecuación a lo universal; el de una forma ya ética cuyo círculo es dominado por el poder espiritual; y en tercer lugar la síntesis de los dos anteriores, unidad de verdad y de ley éticas con un sujeto trágico, individuo que ha transformado en *pathos* una de esas leyes<sup>6</sup>.

### 3

La pregunta acerca de si lo trágico ya ha perdido definitivamente la primacía axiológica estética y artística de primer rango me parece que únicamente puede ser respondida atendiendo en con-

<sup>5</sup> Aparte la consideración de la obra artística wagneriana, véase Wagner R. *Opera y drama*. Ed. A. F. Mayo Antoñanzas. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1997. Eduard von Hartmann, que critica en Wagner el haber restringido el coro a la pluralidad de los personajes, piensa que de la misma manera que se malinterpreta la esencia del drama cuando se busca en un género lírico dramático, no se ha entendido la esencia de la ópera cuando es buscada en un género dramático puro al margen de la lírica. Véase Von Hartmann E. *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*. Ed. M. Pérez Cornejo. Valencia: Universidad-Alfonso el Magnánimo, 2001; Aullón de Haro P. "La estética literaria de Eduard von Hartmann". *Analecta Malacitana*. XXIV, 2, 2001: 557-580.

<sup>6</sup> Cf. Vischer F. *Ubre das Erhabene und Komische, und andere Texte zur Ästhetik*. Ed. W. Oelmüller, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967; Rodríguez Tous A. *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Revista de Filosofía, 2002, pp. 343-344; Aullón de Haro P. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006, 152.

junto a elementos como los de nuestra reflexión anterior. Nada puede darse por definitivamente acabado, pero es evidente que lo trágico como arte, y consiguientemente su paralela antecendencia y repercusión vital, ha concluido según queda descrito por la evolución moderna hasta el presente. Diferente problema es la necesaria y concreta especificación de las razones de ese fenómeno. Las ideas contemporáneas sobre lo sublime, la categoría que distintivamente resolvió el alojamiento teórico moderno de lo trágico, poseen tal grado de aminoramiento que acuden a lo efímero y lo cotidiano, o bien despliegan proyecciones de todo punto ajenas a la herencia del arte trágico. La otra gran cuestión de lo sublime es la subsistente –o perenne–, relativa a la contemplación, en cualquier caso superadora de la contingencia y por ello del sentido trágico o patetizable de la muerte. En lo que se refiere a las artes particulares, en nuestra época el proceso tanto valorativo como práctico de la clasificación de las mismas –que se ha decantado por la aminoración de las que se concebían hasta hace poco tiempo como artes mayores y por la multiplicación compensatoria de las artes menores–, a mi entender, sólo ha sido el cumplimiento parcial, matizado, del vaticinio de Hegel. Es decir, Hegel tenía razón en el sentido general de las cosas, pero no podía conocer los detalles, que son muchos. Y aquí es de notar que si permanentemente, hasta el siglo XX, para toda la tradición occidental la tragedia fue sostenida como la mayor de las artes (quizás sólo con una ligera falta de insistencia, comprensible en tiempos del Renacimiento, tan atareados con las artes plásticas), el decaimiento del arte trágico representa un síntoma de primer orden en la estética y en la visión del mundo que en nuestro tiempo es imprescindible tomar de frente, no dejar a un lado, según ahora es manera de proceder habitual.

Los síntomas iniciales de una primera manifestación eficiente de la atenuación axiológica de lo trágico tras el periodo excepcional del mundo antiguo, es decir desde Homero y Esquilo hasta Séneca, no se localizan en los siglos medios, ni aun por ausencia, pues no se olvide que en nuevo modo la vida y muerte de Cristo mantuvo lleno ese gran espacio de la mente y la cultura europeas, sino en la constitución de la esfera de lo individual moderno y la consiguiente especificación de género que se suele asumir con el término ‘drama’. Significativamente, ‘drama moderno’ por oposición a ‘tragedia’ antigua. Pese a todo, de Shakespeare, desde

el siglo XVII, desde Sydney o poco más tarde, se defendía que reencarnaba la tragedia antigua y, ya en los grandes debates de la Ilustración tanto neoclásica como idealista alemana, que sus obras eran el modelo que Aristóteles hubiese reconocido como propio. Es curioso e ilustrativo observar a personajes como Voltaire reconocer casi patéticamente la genialidad shakespeariana y de hecho negar radicalmente a un tiempo su valor estético o su ejemplaridad como modelo, que es lo que a los ilustrados franceses más preocupaba (147-148). Con Calderón el fenómeno fue muy distinto, pero el hecho es que aparte de representar el fin de la tragedia cristiana representó asimismo la envarada pervivencia de un fortísimo barroco histórico y una visión del mundo imposible de entender –o más bien despreciada– para una ‘ideología’ ya propiamente dicha y creadora de la institucionalización de un drama cuyo cometido no era al fin sino el modesto y práctico instruir a las buenas gentes.

Según dije anteriormente, cuando la Romantik alemana centró el dominio del sujeto y estableció el alma bella y la vida como arte, había comenzado el definitivo traslado a la moderna esfera de lo individual y privado del asunto trágico, disolviendo esa gran cultura ritual, estética y ética que temprana y originalmente había erigido Esquilo en forma artística con un coro antropológicamente irreplicable en otro estadio de cultura. En el segundo momento constructivo del teatro nacional alemán, Schiller sitúa el fundamento trágico en el problema moderno del individuo, su interior problemático y la libertad, naturalmente con grandes repercusiones sociopolíticas. La individualidad trágica, que también se asocia a los pueblos, lo es en virtud de una ética y unos principios de vida pública y vida privada que, en adelante, ya jamás podrían asemejarse a los de Antígona ni a los de Hamlet o Segismundo. El nuevo sujeto romántico individualizado posee una tragedia, pero personal e interiorizada en sentido subjetivista; la de un hastío propenso a conducir hacia la locura y la muerte como repercusión de la búsqueda fracasada de la libertad interior. Es un modo, de consecuencias dramáticas pero no dialogal, del solipsismo. El resto, como proyección externa, sería el drama de las naciones, sus guerras de emancipación y la aventura dramática y pintoresca de personajes al menos circunstancialmente truculentos y a veces incluso vinculados a lo grotesco o a lo sentimental. Ahora se trataría de dos caminos, el de Kierke-

gaard y la 'tragedia íntima' de Unamuno o el de Dostoyevski. No es necesario recurrir a detalles, pues manteniendo los términos mayores, qué duda cabe de que el proceso de desubjetivización y destranscendentalización, de ludismo y simple juego configurado por la Vanguardia histórica no sólo muestra que deja atrás y olvida hasta su último límite la expresión del drama romántico sino la ideación artística de cualquier elemento aún vagamente relativo a lo trágico sustancial. En términos generales sociopolíticos y de la vida, la conclusión de la intranscendencia lúdica de la Vanguardia histórica, fue parte de todo aquello que condujo a la perversión y a la muerte en la segunda guerra mundial y que aún sobreviviría en la pervivencia del comunismo soviético. Aquí la tragedia nada podía tener ya de valor estético. Probablemente, un fuerte sentido compensatorio hizo que el peso masivo del horror real exigiera un olvido y descanso para la concepción occidental del mundo y su arte. Los nuevos regímenes vitales, industriales y urbanos y en general de las costumbres facilitaron sin duda ese desenvolvimiento.

Acaso proceda interrogarse acerca de si una falsa superación de lo primordial habrá de provocar graves efectos secundarios, o si bien ello resultará subsumido en el proceso de un cambio sustancial de una cultura de Occidente definitivamente abocada otra vez a una nueva funcionalización positivista y cibernética. Por lo demás, nada muy significativo respecto de la marcha de las cosas ya decidida cambió a manos del neo-realismo de posguerra ni de la subsiguiente posmodernidad, si no es la acentuación de la tendencia tenazmente devaluadora. Muy significativamente se ha podido decir a finales del siglo XX que la categoría de lo sublime es algo que está de moda y conduce a la entidad de lo efímero y de lo cotidiano.

Ahora es perceptible el pleno sentido, acrecentado para nuestro tiempo como valor retrospectivo, del concepto de "saber trágico" (*das tragische Wissen*), acuñado por Jaspers en el escrito más importante sobre la materia producido durante el siglo XX.

### Referencias bibliográficas

Aristóteles. *La Política*. Trad. Patricio de Azcárate. Madrid: Espasa-Calpe.

- . *Poética*. Ed. Bilingüe: A. López Eire. Madrid: Istmo, 2002.
- . *Retórica*. Ed. bilingüe: A. Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- Aullón de Haro, P. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.
- Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza, 1980.
- Hartmann, Nicolai. *Estética*. México: UNAM, 1977.
- Hegel, G.W.F. *Estética*. Vol. 8, Ed. Alfredo Llanos sobre la ed. de Hotho. Buenos Aires, 1985.
- Hume, David. "Sobre la tragedia". *La norma del gusto y otros ensayos*. Ed. M. Teresa Beriguistáin. Barcelona: Península, 1989.
- Jámblico. *Vida Pitagórica*. Ed. E. A. Ramos Jurado. Madrid: Etnos, 1991.
- Jaspers, K. *Lo trágico. El lenguaje*. Ed. J. L. del Barco. Málaga: Ágora, 1995.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. M. García Morente. Madrid: Espasa Calpe.
- Lessing, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Ed. F. Formosa y L. Perotto. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 1993.
- Meumann, Ernst. *Sistema de Estética*. Trad. Fernando Vela. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1924.
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 2003.
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Ed. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.
- Reyes, Alfonso. "La Crítica en la Edad Ateniese". *Obras completas*. Vol. XIII. México: FCE.
- Richter, Jean Paul. *Introducción a la estética*. Ed. P. Aullón de Haro con la colaboración de F. Serra. Madrid: Verbum. 1991.
- Rohde, E., Von Wilamowitz-Möllendorff U. y Wagner R. *Nietzsche y la polémica sobre 'El nacimiento de la tragedia'*. Ed. Luis de Santiago. Málaga: Ágora, 1994.
- San Agustín. "De Doctrina Cristiana". *Obras*. XV vols. Ed. Martín B. Madrid: BAC, 1957.
- Schiller, F. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Ed. P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida. Madrid: Verbum, 1994.
- . "Sobre el uso del coro en la tragedia". *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991.



- . *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*. Ed. P. Aullón de Haro. Málaga: Ágora, 1992.
- . "Sobre lo Patético". *De la Gracia y la Dignidad*. Ed. J. probst y R. Lida. Buenos Aires: Nova, 1962.
- Unamuno, M. *Del sentimiento trágico de la vida*. Ed. A. M. López Molina. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Voltaire. *Cartas filosóficas*. Ed. F. Savater. Madrid: Editora Nacional, 1974.