

## La tragedia como idea política. Apuntes para la reconstrucción crítica de la tradición trágica.

The Tragedy as a Political Idea.

Notes for the Critical Reconstruction of the Tragic Tradition.

Camila Arbuét Osuna\*

*Fecha de Recepción: 30 de marzo de 2015*

*Fecha de Aceptación: 08 de abril de 2015*

**Resumen:** *Pensar la tragedia en teoría política supone repasar una tradición de discurso. La tragedia no es simplemente una metáfora estética oportuna para abordar situaciones políticas, es y ha sido, durante muchos siglos, toda una perspectiva política y una matriz de análisis. El trabajo reflexivo sobre la misma ha iniciado de forma sistemática de la mano de la teoría política moderna y no se ha detenido hasta nuestros días. La pregunta obligada es entonces ¿cuáles son las particularidades que hacen del discurso trágico un punto tan recurrente dentro de la teoría política como para lleguemos a sostener que se trata de una tradición de discurso en sí? A esta pregunta pretende responder el siguiente artículo, y para ello se valdrá: en primera instancia, de un repaso de los nudos problemáticos sobre los que trabaja la tragedia en su vínculo con la teoría política; y, en segundo lugar, de una problematización histórica de los mismos.*

### **Palabras**

**clave:** *Tragedia, política, historia.*

---

\* Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades (UNQ), con la tesis “Tragedia, Hábito y Política. El derrotero de un triángulo exitoso”, dirigida por el Dr. Eduardo Rinesi y codirigida por el Dr. Elías Palti. Traductora y prologuista de *Tragedia Moderna* de Raymond Williams, para Edhasa (2014). Investigadora posdoctoral de CONICET. Docente de Teoría Política en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Su área de investigación ha sido, desde hace siete años, el vínculo entre tragedia y teoría política, especial pero no exclusivamente en el contexto inglés y francés durante el siglo XVII. Correo electrónico: [camila\\_arbuet@hotmail.com](mailto:camila_arbuet@hotmail.com)

**Abstract:** *Think tragedy in political theory assumes review a tradition of discourse. The tragedy is not just a metaphor aesthetic timely to address political situations, is and has been, for many ages, a political perspective and an analysis matrix. The reflective work on it has begun systematically by the modern political theory and has not stopped to this day. The obvious question is, then, what are the features that make the tragic discourse a recurring point in political theory as to reach argue that it is a tradition of discourse themselves are? The following article tries answer this question and it will use: firstly, a review of the problematic nodes on working tragedy in its link with political theory; and, secondly, a historical problematization of those nodes.*

**Keywords:** *Tragedy, Politics, History.*

La tragedia como idea y como concepto<sup>1</sup> teórico políticos puede ser pensada en al menos dos niveles analíticos distintos y complementarios, que son los que posibilitan la reconstrucción crítica de eso que Raymond Williams ha llamado la “tradición trágica”<sup>2</sup>.

Por un lado, en un primer nivel, podemos preguntarnos qué es lo que la tragedia capta de su tiempo, cuáles son los malestares y las expectativas que ella intelige como parte de una determinada “estructura de sentimientos”<sup>3</sup>. Para, de este

<sup>1</sup> Podríamos aquí señalar la diferencia entre un término y otro, siguiendo los pasos que esbozara Walter Benjamin en la introducción a *El origen del drama barroco alemán*; pero dicha distinción solo sería útil para la parte de la tradición trágica heredada del idealismo alemán, en este trabajo apuntamos a dar una panorámica de la tradición en su conjunto y, por ende, utilizaremos ambas nociones (“idea” y “concepto” trágicos) indistintamente.

<sup>2</sup> Cfr. Williams, Raymond, *Tragedia Moderna*, Buenos Aires: Edhasa, 2014.

<sup>3</sup> El concepto “structure of feeling”, usualmente traducido como “estructura de sentimientos”, es clave dentro de la producción teórica y literaria de R. Williams. Aparece en casi todas sus obras y refiere a la particular capacidad de apertura a una nueva percepción sensible que tienen las sociedades, históricamente determinadas, sobre la vida, los sentidos, los deseos, la muerte y los demás. Si bien estas percepciones tienen importantes variaciones de un individuo a otro Williams reconoce ciertos patrones históricamente comunes, que pueden ayudar a inteligir algunas sensibilidades emergentes compartidas, que se desprenden de una específica reelaboración y cristalización de la tradición. Dichos patrones históricos (posiblemente sea más certero hablar de síntomas históricos) son siempre susceptibles de relecturas y reescrituras por encontrarse en constante formación y despliegue. Del diálogo y tensión entre las variaciones individuales, personales, presentes, de esos sentimientos y las cristalizaciones sociales, formales, institucionales, pasadas, de los mismos, surge la “estructura de sentimientos”, a modo de pasaje que busca desdibujar el binomio y recuperar la complejidad de la conexión agónica.

modo, llegar a pensar cómo en su particular forma discursiva (mezcla de literatura, filosofía y política) la tragedia se despliega como una matriz especialmente sensible para cristalizar los pilares de una cultura, pilares que los grandes momentos de crisis exponen para resignificar: las formas que adoptarán el Estado, el patriarcado, el Destino (o cualquier otra noción epocal que encarne a la “necesidad”), las posibilidades históricas de la acción política, las categorías de hombres y mujeres, el diferencial valor de las vidas y de las muertes de los mismos, etc. De la revisión, reconfiguración y reafirmación del sentido de estos pilares es de aquello que la tragedia trata. Por eso es que podemos sentirnos tentados a decir que la tragedia emerge en las crisis, como lo ha sostenido George Steiner en su célebre libro *La muerte de la tragedia* (1961) y como por lo general lo han supuesto los grandes exponentes de la tradición trágica, pero nosotros defenderemos (siguiendo a Williams) que la tragedia opera todo el tiempo; y que la única diferencia es que en los momentos de crisis las preguntas que ella intercepta son muchísimo más visearles y virulentas para el orden dominante.

Por otro lado, en un segundo nivel de análisis de la idea trágica, se puede pensar en cómo la tragedia es concebida e instrumentalizada en cada momento histórico. Dado que la tragedia es también en sí misma –en su forma– una idea que ha demostrado ser particularmente fértil para abonar e interpelar el suelo de la política, llenando de metáforas y de movimientos miméticos a la teoría y la acción política, podemos observar cómo a lo largo de la historia diversos autores se han servido de ella para diagnosticar y pronosticar políticamente; en este sentido, por ejemplo, es posible leer el *Manifiesto Comunista* como un texto que hace un uso programático de la idea trágica (como lo ha señalado José Sazbón<sup>4</sup>). De hecho durante todo el siglo XIX y buena parte del siglo XX la presencia y la ausencia de grandes narrativas trágicas fueron leídas como los estigmas políticos de sus épocas y de épocas pasadas. Solo por dar algunos ejemplos del siglo XIX, podemos observar cómo para Nietzsche y para Kierkegaard la incapacidad de producir tragedia es un signo de debacle

---

<sup>4</sup> Cfr. Sazbón, José, *Historia y representación*, Cap. “El fantasma, el oro, el topo”, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

histórica, en *El origen de la tragedia* (1886) y en *De la tragedia* (1843) respectivamente, mientras que tenemos a Marx sentenciando al '48 como la época de la farsa<sup>5</sup>, es decir, una época en la que el peso de los muertos imposibilita a los actores políticos forjar su propio destino (y con él su propia idea de tragedia). Este segundo nivel de análisis muestra cómo la producción trágica de un tiempo ha sido *interpretada* –es decir, performativamente utilizada– por diversos autores, a lo largo de la historia de la Modernidad, a modo de síntoma histórico político, por lo general de crisis y de apogeo a la vez... difiriendo sustancialmente, en esta utilización, las perspectivas de los mismos en torno al estado que vendrá o vino luego de ese momento exiguo y triunfal al que denominamos trágico: la gloria (la promesa de un mundo mejor) o la caída (el romántico regocijo por el derrumbe).

Este segundo nivel de análisis tiende a hacernos creer en la excepcionalidad de la tragedia y en la potencia demostrativa de esa excepcionalidad. Y esto es comprensible principalmente cuando la tragedia como síntoma se transforma en un llamamiento (como lo es claramente en el caso de Marx y en el de Kierkegaard, aunque sean llamamientos completamente diferentes) pero no lo es solo entonces: también la ausencia de la tragedia como síntoma de una imposibilidad necesita de su extravagancia histórica. Es decir, la enunciación programática de la política precisa que la tragedia sea una excepción, pero también lo necesita el diagnóstico melancólico que nos recuerda las fundaciones pasadas y nos hace desear una repetición imposible. Pero a pesar de ambos deseos –que han tenido gran éxito forjando los mitos de la tradición trágica imperante–, como hemos dicho antes, *siempre hay tragedia operando*. Suponer lo contrario es adherir esa fantasía que podemos llamar la “ficción

---

<sup>5</sup> Como sabemos, Marx escribe en *El dieciocho Brumario*: “Hegel ha dicho alguna vez que los hechos importantes de la historia universal es como si ocurrieran dos veces. Pero omitió añadir: primero, como tragedia, y después, como farsa” (Marx, Karl, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid: Alianza, 2009. 11.). Cita que, como toda la teoría marxista, ha sufrido regularmente la interpretación de una literalidad aplanante, y que no nos habla de una estructural necesidad histórica sino de la prolongación de una experiencia real en una repetición política temerosa, que se desarrolla impotente bajo las sombras de un fáustico pasado inventado.

de la resolución”<sup>6</sup>, que hace posible el éxito de la prolongación decisionista sobre la matriz trágica y que facilita la traslación histórica del mito trágico.

Expliquemos lentamente. Quién decodifica teórico políticamente la tragedia por primera vez en la historia de Occidente es Hegel y quien vira por primera vez esta decodificación para que no sea un acto sanguinario de afirmación del Estado es Marx. Desde la teorización hegeliana sabemos que la tragedia es aquel lenguaje excelso que al transformarse en concepto, cuando entra en contacto con la Idea, deja de ser representación y se convierte en el sistema de legalidad que constituye una “individualidad universal”, en palabras de Hegel: “Estos personajes [trágicos] exteriorizan la íntima esencia, demuestran *el derecho* de su actuar, afirmando serenamente y expresando determinadamente el *pathos* al que pertenecen, libres de circunstancias contingentes y de la particularidad de las personalidades, en su individualidad universal.”<sup>7</sup>

Dicha afirmación del derecho individual y autoconsciente en el drama se da, a la vez, en las dos partes en futura disputa, armando una escena donde ambas legalidades (positivas) se anulan entre sí (creando una negatividad). Esta anulación es obligatoria porque en la cerrazón de cada uno de estos sistemas de legalidad que se pretenden absolutos el reconocimiento de la verdad del otro supone la carencia, la falibilidad, de la propia verdad: su imposibilidad de ser total. Entonces, la reconciliación de la unión imposible solo se produce en la expiación fatal del crimen: “El movimiento del obrar muestra su unidad en la mutua destrucción de ambas potencias y de los caracteres autoconscientes. La reconciliación de la oposición consigo misma es el *Leteo del mundo subterráneo en la muerte*”.<sup>8</sup> Con ello, la tragedia presentaría a la vital reconciliación entre lo sensible y lo conceptual que el arte debe engendrar como tendencia necesaria pero imposible, por ende, en estos términos, la tragedia puede generar autoconciencia individual pero no reconocimiento.

---

<sup>6</sup> Noción desarrollada en mi tesis doctoral “Tragedia, hábito y política. El derrotero de un triángulo exitoso” [en prensa].

<sup>7</sup> Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. 425. [La cursiva es nuestra]

<sup>8</sup> Ídem. 429.

Entonces, cuando esta individualidad universal, que es una positividad, encuentra a otra legalidad, hay tragedia. Es decir, cuando un sistema de valores (una identidad) se opone a otro de un modo tal en que la sola existencia del Otro (por lo general encarnado bajo la figura del “extranjero”, pero fácilmente pensable como cualquier identidad política que plantee su ser autónomo: “mujer”, “negro”, “trabajador”, etc.) pone en cuestión la supervivencia del propio, asistimos a una encerrona trágica. Bajo esta condición se impone una decisión de carácter terminal, que imaginariamente supone la afirmación (y reconfiguración) de lo Uno a costa de la eliminación de lo Otro, conjurando lo absoluto y resolviendo el conflicto en una síntesis. Más allá de este último punto –la conjura de lo absoluto– que ya la Modernidad ha negado como realidad aunque sostiene como fantasía, es importante advertir que la antinomia en realidad nunca se resuelve, solo se reproduce como una resolución prometida y ésta ni siquiera cumple el objetivo de mínima que enuncia, que es exorcizar el miedo al Otro. Es más, aun si lograrse momentáneamente este objetivo nada modesto aplastando al Otro, la tragedia continuaría porque los Otros son tan infinitos como nuestra capacidad de crear identidad y falta.

En otras palabras, es preciso decir que en realidad el tendal de cadáveres de la escena final –tanto en la tragedia como en la política– refunda pero no resuelve. La tragedia como sistema no está para resolver, está para decidir o, mejor dicho, está para justificar una decisión. Es en este sentido una forma de legalidad, en palabras de Benjamin: “El elemento trágico consiste en la *legalidad* que regula el lenguaje hablado entre los hombres. [...] Esto significa que no hay tragedia fuera del diálogo humano, y que no hay forma de diálogo humano que no sea trágica”.<sup>9</sup>

A pesar de que no coincidimos con esta obligatoriedad del malentendido en el diálogo humano, creemos que esta noción sirve para desvincular efectivamente la idea de tragedia de la de resolución y relacionarla con la de legalidad. Nuestra actitud reflexiva ante esta supuesta característica resolutoria es la que posibilita la desnaturalización de la violenta decisión final, aparentemente necesaria, y hace foco,

---

<sup>9</sup> Benjamin, Walter, *La metafísica de la juventud*, Cap. “El significado del lenguaje en el drama y la tragedia”, Barcelona: Paidós, 1993.

en vez de en la eliminación del Otro, en el proceso de autoafirmación subjetiva que tuvo lugar a lo largo del desarrollo de la tragedia. De este modo, haciendo este corrimiento, podremos notar como solo en una tensión que es percibida (al menos para una de sus partes) como trágica, el sujeto (colectivo o/e individual) tiene habilitadas –aunque no resueltas– las condiciones de decibilidad para su emancipación.

Los ejemplos extremos que proveen las revoluciones, para esta situación de encerrona y posibilidad, son los más evidentes. En ellas podemos ver cómo una ristra de programas políticos encontraron, en un marco crítico, su posibilidad de enunciación y, en muchos casos, de acción, a pesar de que su realización y éxito fuese finalmente obturado y su tragedia se precipitase. Solo en la revolución civil inglesa, por mencionar algunos programas, encontramos la enunciación de: la socialización de la tierra, la prohibición del reclutamiento forzado, la igualdad de género para el trabajo y la política, la abolición de la esclavitud en sentido amplio –es decir, la abolición de la explotación de la negritud<sup>10</sup> y de la propiedad privada–, etc.. Más allá de cual haya sido su final, en el transcurso de dicha encerrona partes que no componían el debate se transformaron en sujetos políticos y esto es porque la cuenta de los incontados, como diría Rancière<sup>11</sup>, tiene lugar en medio de una tensión trágica. Pero también tenemos que tener en consideración que la misma lógica afecta a los acontecimientos que denominamos “tragedias personales” y que obviamente no son menos políticos.

Por ende, debemos comprender que ante ese momento de duda e indecisión, en el que el héroe trágico es obligado a decidir –es decir, a inmolarse– para que su sistema social viva arrasando el del Otro, la concepción del vínculo entre tragedia y política puede dispararse en dos direcciones opuestas:

---

<sup>10</sup> Haciendo referencia mediante este término a la larga tradición de escritos políticos emancipatorios que tomaron a la estigmatización identificación racial como uno de los pilares de inteligibilidad de la dinámica opresiva del binomio Capital/Estado y viraron su sentido haciendo de esta identificación una potente identidad política que –al igual que la lucha feminista– haciendo de su diferencia un valor político. Tradición que tiene como grandes exponentes a Aimé Césaire y a Angela Davis.

<sup>11</sup> Cfr. Rancière, Jacques, *El desacuerdo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

*Uno.* Podemos pensar reaccionariamente que la política es esta decisión última, haciéndonos eco de la definición schmitteana de soberanía, y en consonancia deducir que la presentación de las partes que nos lega naturalizada la estructura trágica estaba puesta al exclusivo servicio de cimentar –haciendo veraz– esa decisión excepcional.

*Dos.* Podemos, en cambio, poner sobre la mesa de examen a la matriz que hace posible que el reconocimiento de ese Otro, íntimamente diferente, sea leído obligatoria y sistemáticamente como una amenaza; y entonces reflexionar sobre a) los motivos del exultante éxito de esta matriz, b) las consecuencias de la propagación de la misma, c) sus formas de reescritura a lo largo de la historia, d) otras maneras de pensar la acción política por fuera del reparto de partes que supone la ‘natural’ escena trágica, inicialmente reparando en la legitimidad del acto de habla del Otro.

Es así como un efecto de lectura se convierte en una decisión política y de efectos de lectura se trata la tradición trágica, o de ese movimiento que Harold Bloom ha mentado como “la ansiedad de la influencia” (un texto leyendo a otro texto y así sucesivamente, escribiendo desde y para una tradición, incluso para ser los apócrifos de una tradición). En la tragedia dicha inscripción no es meramente literaria –si tal cosa existiese– sino que perturba la idea misma de existencia, y esta perturbación no es unívoca, es incluso profundamente contradictoria.

Esto se debe a que la tragedia se desarrolla en medio de una contradicción trágica, que su cuerpo posibilita y que sus lectores hacen funcionar, una contradicción entre la tragedia como estructura cerrada y la tragedia como potencialidad enunciativa, entre la tragedia como sistema y la tragedia como momento disruptivo. De modo que a los dos niveles de análisis que hemos presentado con anterioridad –el del movimiento textual *de* la tragedia y el del movimiento exegético *con* la tragedia, preguntando en un caso por la tragedia *en* la historia y, en otro, *de* la historia– se le suman la forma en que estos niveles son puestos al servicio, por los escritores y lectores, de una determinada tradición trágica. Veamos como esto funciona en la práctica.



Sabemos que la tragedia es principalmente el discurso sobre el que recuesta el orden dominante el peso de su fundación, que toda relación de poder tiene en sus orígenes una tragedia y que así como la creación de Roma tiene a Rómulo y Remo, el Estado moderno tiene a *Hamlet* y la sociedad posrevolucionaria tiene a Beckett. El carácter fundacional de la tragedia ha sido todo un tópico dentro de la teoría política, pero baste con quedarnos con la idea que esbozara Vladimir Propp en *Edipo a la Luz del Folklore* para comprender hasta que punto esto es así. Propp dice que Edipo es la tragedia en la que se procesa el paso de una matriz matriarcal a una patriarcal, de una comunidad nómada a una sedentaria, de una organización tribal a una estatal, y que este pasaje fundacional se sostiene en la estigmatización del parricidio/regicidio y en la prerrogativa del filicidio, ambos movimientos justificados por la invención de la profecía.

La profecía es completamente ajena a los pueblos que no conocían el Estado. La profecía siempre aparece en el sistema estatal patriarcal. El hijo ni siquiera puede desear la muerte del padre. En cambio, el padre, en cuyas manos está todo el poder, es libre de actuar con su hijo a su antojo. Edipo, que ha dado muerte a su padre, es un bellaco, aunque involuntario; en cambio la actitud de Layo, que ha intentado matar a su hijo, no es criminal. Un cuadro totalmente distinto lo dan las formas primitivas, cuando aún no existe el poder estatal y el poderío del padre está naciendo [...] Grecia ha sacado de aquí la tragedia del pecado involuntario, la más grave para un griego: el parricidio. La profecía no se basa en nada. Su motivación es la historia.<sup>12</sup>

Vemos en este ejemplo como fundación estatal, parental, heterosexual (y siguen las firmas) y tragedia van de la mano. Esto se debe a que la función trágica ha sido la forma literaria de ‘tramitar’ un trauma, instaurar un mito y hacer funcionar sus fantasmas. La tragedia es un parteaguas sociopolítico, como lo ha demostrado

---

<sup>12</sup> Propp, Vladimir, *Edipo a la luz del folklore*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1980. p.102-103

Eduardo Rinesi<sup>13</sup> en su estudio sobre *El mercader de Venecia*, obra que lleva al sùmmum la exposición de una victoriosa fundación: el triunfo de una Venecia joven, rica, católica y heterosexual sobre una ciudad cuyos personajes exitosos eran un judío y un homosexual. Sin embargo, en el discurso que sirve para fundamentar el orden se encuentran también las esquilas del pasaje, los restos de lo anterior y su resistencia, la espectralidad de las historias y de la Historia que estaban abiertas antes del signo mítico y que seguirán abiertas, como alegorías dramáticas, en las posibilidades de la tragedia. Esa amalgama es la que constituye la potencialidad del discurso trágico: su contradicción interna. Y así como tenemos la tradición de las fundaciones de *Edipo* y *Antígona* también tenemos las esquilas que estos regaron en el desarrollo de sus tragedias, en el proceso de afirmación de un orden, en el caso de Antígona por ejemplo encontramos que:

Antígona representa los límites de inteligibilidad expuestos en los límites del parentesco. Pero lo hace en una forma no muy pura, y que sería difícil de romantizar o considerarla un ejemplo a seguir. Después de todo, Antígona se apropia del posicionamiento y del lenguaje de quien ella se opone, asume la soberanía de Creonte, e incluso reivindica la gloria destinada a su hermano, sintiendo una extraña lealtad a su padre, unida a él a través de su propia maldición [...] su discurso ofrece una alegoría de la crisis del parentesco: ¿qué acuerdos sociales pueden ser reconocidos como amor legítimo, y qué pérdidas humanas pueden ser explícitamente lloradas como pérdidas reales y consustanciales?<sup>14</sup>

Esto que Butler señala como la “impureza” de Antígona, es una de las tantas formas que puede asumir la contradicción que nosotros marcamos; y la reconstrucción histórica de esta contradicción, que la tradición intenta sosegar, es un buen punto de

---

<sup>13</sup> Rinesi, Eduardo, *Las máscaras de Jano*, Buenos Aires: Gorla, 2009.

<sup>14</sup> Butler, Judith, *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure, 2001. P. 41-42

partida para tratar de conmover las cristalizaciones trágicas de la experiencia intersubjetiva moderna. Veamos entonces cómo se configuraron dichas cristalizaciones en los macro procesos de transformación que la tradición trágica experimentó a lo largo de la historia de la Modernidad, para saber en qué punto estamos y cómo es que llegamos aquí.

### **Tragedia y Modernidad: configuraciones históricas**

Haremos entonces, como hemos adelantado en el resumen, un punteo de las transformaciones de la tradición trágica y sus contradicciones internas a lo largo de los últimos siglos, para poder exponer –nuestra hipótesis– cómo es que una idea tan políticamente potente como la de tragedia ha ganado a través de los últimos siglos capacidad comprensiva perdiendo, correlativamente, capacidad programática.

Una vez quebrado el sistema de sentido que funcionaba cíclica y autoreferencialmente en la Edad Media, tras la ruptura interpretativa de la Reforma, bajo las dudas esparcidas por la revolución científica y el humanismo, la tragedia –en tanto relato– se vio obligada a matizar su función de sacrificio restituyente, con moraleja ética, para poder conservar su función vertebral en la estructura de sentimientos de las sociedades modernas. La tragedia nunca perdió su lugar como registro de la falta (aquello que proyectivamente ese Otro me quita y que imaginariamente me será devuelto cuando lo elimine), pero lo resignificó en una clave muy diferente de como lo hacía en la antigüedad griega. La tragedia entonces se convirtió en la marca de una falta que, por una parte, seguía refiriendo a los sometimientos que hacían, y hacen, posible el funcionamiento de la estructura social (y que la tragedia elabora permanentemente); y, por otra parte, pasó a referir al doloroso natalicio del sujeto moderno, con todas las posibilidades que esto supone. Sin embargo, el proceso de esta escisión (entre el mundo y el individuo) se cuenta inconscientemente y conscientemente de manera masiva como el de una pérdida, como el tránsito de un mundo en el que estábamos completos a uno en que la completitud es imposible. Es por esta manera de exponer el pasaje a la Modernidad que el sujeto

nunca abandona su deseo, a veces inconfesable, de recomponer ese origen pleno mediante algún tipo de acción. Y la acción que encaja con este armado es la sacrificial: puesto que él es la “prueba” de la falta, su deseo de completitud empuja hacia su expiración. De este modo, la encerrona trágica es en realidad la encerrona de una vocación teológica que nunca se termina de procesar, que aparece secularmente como la voluntad de ordenación y representación, pero que sigue gimiendo por el desgarramiento teológico.

En la sociedad cortesana dicha vocación de representación de la totalidad llegó a su paroxismo y todo se transformó en un teatro que perseguía la negación absoluta de la falta de certezas, en este teatro el magnicidio de la unicidad de Dios Padre intentaba ser contrarrestado por el culto a un Rey Padre, nuevo centro simbólico. Así se batallaba semióticamente contra la obsolescencia de la correlación estable entre significante y significado; y políticamente contra las condiciones que impedían seguir siendo un Estado señorial sin refeudalizar, es decir, seguir resistiéndose a que el desarrollo del capital supusiera la reestructuración de la clase dominante y del sistema de dominación. Marx escribió en la *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*:

La historia del Antiguo Régimen fue trágica mientras fue el poder mundial existente por los siglos de los siglos, y la libertad, por el contrario, una idea que iluminaba a determinados individuos; en otras palabras; mientras el viejo régimen creyó, y debía creer, en su propia legitimidad. En tanto el *Ancien Régime*, como el orden mundial establecido, combatió al mundo naciente, lo asistía no un error individual, sino de envergadura histórico-mundial. Por eso su fin fue trágico.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Marx, Karl, “Introducción”, en Hegel, W. F. G., *Filosofía del derecho*, Buenos Aires: Claridad, 1987. P. 11

Este “error”, al que la Revolución Francesa dará fin, permitió la emergencia de espacios de sociabilidad y de prerrogativas políticas para sujetos que estaban por fuera del orbe político, espacios y prerrogativas que de otro modo no hubieran existido. Para dar solo dos ejemplos en el caso francés: la modernización de un reino que se resistía con uñas y dientes a dejar de ser señorial posibilitó (mediante múltiples medidas que mezclan conveniencia y meritocracia) el ingreso a las Letras a hombres del Tercer Estado que paulatinamente fueron hegemonizando el espacio simbólico y virando su signo político, para terminar escribiendo una Historia nacional no-nobiliaria e incluso anti-nobiliaria. También, dicha resistencia, posibilitó el proceso fuera nombrado como la “feminización de la política”, que no es ni más ni menos que la empoderación de ciertas mujeres (en su mayoría aristócratas, pero no exclusivamente) como tutoras de la modernización y domesticación cortesana, asegurando mediante este vital rol su acceso a las decisiones políticas del Estado (planteadas en ese entonces prácticamente como una extensión de las relaciones familiares).

La Revolución Francesa se propuso y logró revertir este último movimiento feminizante<sup>16</sup> y consolidar el primero. Así, durante el siglo XVIII la idea trágica se convirtió en una idea nacional (con las restrictivas connotaciones que esa palabra tenía entonces): el sacrificio que la tragedia había pedido a *Hamlet*, *Berenice* o *El Cid* en nombre del Estado en el siglo anterior ahora era demandado a todos los ciudadanos en nombre de la patria, la nueva religión civil<sup>17</sup>. Comienza entonces la popularización de la tragedia, no de su público –cosa que había ocurrido ya a partir del XVI– sino de sus personajes. Cabe recordar, que no estamos hablando de la tragedia meramente como teatro trágico sino en sus más diversas formas discursivas y, en este caso, literarias: aquí obviamente asistimos al despliegue de la estructura trágica en la novela con su nuevo carácter estoico, sentimental y bucólico. Pero fue el romanticismo el movimiento que contribuyó a consolidar con creces la identificación republicana entre

---

<sup>16</sup> Cfr. Landes, Joan, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

<sup>17</sup> Estoy pensando aquí obviamente en la conversión rousseauna de una en otra, que hunde sus raíces republicanas hasta rescatar la antigua ‘Teología Civilis’ de Cicerón.

la ascesis sacrificial y la devoción patriótica... y tan controversial y crítico contexto los signos que determinaban que era y que no era una tragedia fueron, como diría Volóshinov, la arena de disputa política nuevamente.

Durante el proceso que llevó a la burguesía de ser una clase revolucionaria a una dominante, la narrativa trágica pasó de ser leída como un llamado a la acción revolucionaria a ser interpretada como una oda al sacrificio individual... en el medio la totalidad ha ser conquistada adoptó múltiples formas: la república de los iguales, la patria virtuosa y meritocrática, el imperio sempiterno, el gobierno aristocrático de los mejores, la emancipación humana y, finalmente, el progreso y, su alter-ego, la muerte.

Así como la sociedad decimonónica de mediados de siglo alucinaba con capturar la vida y en medio de esa captura la terminaba matando ( después de todo ¿qué son *La obra maestra desconocida* de Balzac y el *Retrato oval* de Poe sino las marcas de esa obsesión, del deseo de comprender la atracción macabra de capturar cualquier pulsión de vida en una metáfora, en una pintura?) la sociedad de fines del siglo XIX desarrolló, como contracara trágica de la triunfal idea de progreso, una obsesión por el estar muerto en vida y caminar hacia la mera coronación material de este hecho. La muerte dramática ya no aparece entonces como fruto del “destino”, del vendaval imparable de acontecimientos desgraciados, sino que se expone como una necesidad formal. El personaje trágico está desarmado desde el comienzo, la tragedia no es su muerte, la tragedia ha ocurrido antes, ha sido su vida: este es el mensaje de Chejov, Ibsen, Strindberg. Peter Szondi comenta al respecto de dicho contexto:

La tragedia inmanente de la burguesía no se encuentra en la muerte, sino en la vida misma. [...] Los hombres y las mujeres de Ibsen solo podrían vivir sumidos en sí mismos, apurando la mentira vital. Los mató el hecho de que, en lugar de novelarlos y dejarlos sumidos en sus vidas, los obligara él a pronunciarse en público. Véase así cómo, en

épocas adversas al drama, el dramaturgo termina convertido en el asesino de sus criaturas.<sup>18</sup>

Esta tragedia de fines del siglo XIX y principios del XX, cargada de psicoanálisis y marxismo, que vuelve a las estructuras de parentesco y a las clases sociales como las condiciones determinantes de su desarrollo, da origen a la invención que Williams ha llamado la “tragedia liberal”: la tragedia de un individuo -santo y maldito a la vez- que lucha contra fuerzas que no puede vencer, para preservarse junto con su entorno y es sacrificado por la estructura que intenta salvar. Este tipo de tragedia es barrida por el avance del nihilismo en las primeras décadas del siglo XX, sin embargo su caricatura perdura hasta nuestros días, por ejemplo en el melodrama.<sup>19</sup>

La posguerra y la crisis del '30 traen consigo un profundo descreimiento en las posibilidades y los motivos de la voluntad heroica, y consecuentemente la marcha de la introspección trágica avanza sustancialmente. El halo romántico de la tragedia es, por primera vez, de modo sistemático, ridiculizado. En el tiempo del policial y la novela negra, del grotesco y del surrealismo, la tragedia cobra una corporeidad abrumadora que nunca tuvo. La tensión interna entre estructura y libre elección, que la caracterizaba, se diluye: todo es deglutido por la estructura caníbal... y la pregunta pasa a ser ¿cómo tramitar/capitalizar esa impotencia? A su vez, la conciencia de los motivos del malestar social se agudiza; cumpliendo con la premisa que Nietzsche esbozara un siglo antes sobre la impotencia del saber y la inconciencia de la acción. Allí nace eso que podemos identificar como la tragedia de nuestro tiempo, a saber, la tragedia de poseer explicaciones convincentes para la mayor parte de nuestros pesares y ser incapaces de hacer algo con ellas. La imposibilidad de capitalizar políticamente lo aprendido, de verdaderamente aprehenderlo.

Cuando el filósofo Christopher Menke habla de la actualidad de la tragedia sostiene que podemos disfrutar de la tragedia (en vez de amargarnos con sus tristes

<sup>18</sup> Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994. P. 34-35.

<sup>19</sup> Para analizar esta persistencia es aconsejable recurrir al texto de Monsiváis, Carlos, “Se sufre porque se aprende (de las variedades del drama en América Latina)”, en *Educación la mirada: políticas pedagógicas de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, 2006.

relatos) porque ella se desarrolla como un sistema autónomo que nos interpela desde la distancia, sistema que nos permite identificarnos con el personaje alejándonos de la escena mediante la construcción de una mirada irónica sobre el *boomerang* destino. Es decir, gracias a que reparamos tanto en una primera separación, del personaje con su experiencia, como en una segunda retirada, conferida por la certeza de estar ante una representación que nos recuerda nuestro lugar de espectadores.

Ningún personaje en su actuar puede experimentar lo trágico de su acción; solamente la mirada desde afuera, sobre la totalidad, sobre el principio y el final simultáneamente o en equilibrio puede comprenderlo. La condición para la comprensión sobre lo trágico de la acción es una perspectiva exterior, la perspectiva del espectador, sobre la acción. A la vez, el hecho de asumir esta perspectiva desde el exterior o desde el espectador comporta una ruptura con la acción, la única que puede evitar el sufrimiento y preservar la felicidad.<sup>20</sup>

Entonces la percepción sensible estaría unos niveles antes que la marcada por aquel principio de Woody Allen, “comedia es tragedia más tiempo” –aquí sería “tragedia es tragedia más tiempo”–, pero, a diferencia de este, Menke pareciera ignorar que “la ruptura con la acción” es un hecho social desde hace ya mucho, cuestión por la cual el tiempo real de distanciamiento se resuelve simplemente con la disposición espacial de las butacas en el teatro, disposición que acompaña el movimiento de desvinculación de los individuos en la vida moderna. La experiencia ya está escindida y es un error grosero pensar que el actor no puede “experimentar lo trágico de su acción” como sostiene Menke; lo que sucede en realidad es que los actores, alternativamente espectadores –es decir, los sujetos–, tienen un contacto ininterrumpido con esa tragicidad que se ha devorado a la acción en sí. Esta situación espectante y externa, que autores como Brecht y Artaud buscaron conmovier, propia del lugar en el que se coloca al público en todas las obras de teatro modernas, se

---

<sup>20</sup> Menke, Christopher, *La actualidad de la tragedia*, Madrid: La balsa de Medusa, 2008. P. 137.



refuerza claramente por la condición misma del público de las sociedades de espectáculo donde ya no solo la obra de arte se ha convertido en una mercancía sino que la mirada misma y los cuerpos que sostienen esas miradas se han mercantilizado. Esto hecho es la punta de lo ovillo para explicar nuestra actual versión de la tragedia en términos políticos.

Este obviamente no es un problema de la idea de tragedia, que como tal, abstractamente, no es más que una hipótesis interesante, sino el resultado del sinuoso devenir histórico que en el pasado siglo comienza con las primeras derrotas del socialismo –como macro proyecto, que cobijó e instigó a otros tantos, destinado a conmover todos los niveles de la existencia– y se consolida con las últimas. En el transcurso de las batallas revolucionarias, mientras no quedaba claro aun el resultado, la tragedia tuvo también otras versiones y llegó a recuperar su potente reflexividad programática. Por ejemplo, el humanismo sartreano fue el impulsor de la actualización del vínculo entre responsabilidad y tragedia, que el nihilismo contemporáneo seguía debilitando. Y *Tragedia Moderna*, de Williams, se escribió bajo este impulso político y se hizo cargo de él, señalando intransigentemente necesidades del movimiento revolucionario, heredadas de ciertos nodos de la tradición trágica triunfante... la más notoria de estas necesidades era, sin lugar a dudas, la profunda insensibilidad en el reconocimiento del otro, en el reconocimiento de un estado de vulnerabilidad compartida<sup>21</sup>. Insensibilidad que se materializaba en la subestimación de la necesidad de revisar los vínculos entre hombres y mujeres, padres e hijos, y en el éxito social que gozaba la incompreensión solitaria del mártir, como renovado biotipo político.

Décadas mas tarde, habiendo sido derrotada la revolución, la mirada retrospectiva sobre el siglo XX, de sus ultimas décadas, indicó que la Modernidad era una estructura trágica, que se había vuelto sobre si, y que se trataba de ver si la masacre había terminado junto con la Historia, si podíamos llamar a esto posmodernidad y cerrar finalmente el fatídico ciclo. Pero esa discusión –nos referimos

---

<sup>21</sup> Eso que J. Butler llamaría la “precariedad de la vida”. Cfr. Butler, Judith, *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2006.

obviamente a la que da origen al debate Modernidad/Posmodernidad– sobre las impotencias que el tiempo moderno parecía imponer siempre no era mucho más que la desesperada necesidad de borrar las responsabilidades y desdibujar los motivos políticos de las actuales impotencias. La Modernidad no es una estructura trágica, si afirmamos lo contrario estamos intentando nuevamente que la tragedia resuelva y nos tranquilice, nos complete, en vez de mirar cómo se convierte a repetición en la justificación de un conjunto de decisiones que terminan con la propia decisión interpretativa. La Modernidad aunque tenga en su interior miles de tragedias, es un tiempo abierto, con sus esquirlas y sus posibilidades inconmensurables... y si tuviéramos que traducirla en una idea estético política, podríamos coincidir con Benjamin en que sería un drama infinito.

Finalmente la reconstrucción crítica de la tradición trágica tiene como última tarea observar cómo parte del posestructuralismo y del feminismo retomaron y retoman la lucha por desandar las cristalizaciones de la cultura trágica, iniciando por el primer espacio de lucha simbólica: el cuerpo. Hace no mucho Terry Eagleton escribía: “En los estudios literarios y culturales, durante los años ochenta, la teoría seguía en alza, pero el marxismo fue progresivamente relegado por el feminismo, el posestructuralismo y, un poco más tarde, el posmodernismo”.<sup>22</sup> Más interesante resulta preguntarse: ¿qué sería del marxismo hoy sin estas reescrituras? ¿qué sería, de modo más amplio, la politización de la tragedia sin ellas?

## Conclusiones

La idea de tragedia como noción teórico política es en el mundo contemporáneo una idea estallada, como lo son las ideas de representación y de soberanía. Sin embargo, al igual que los anteriores ejemplos, sigue funcionando y significando. Su “crisis” es el síntoma, más que del agotamiento de su poder descriptivo, del crecimiento de la capacidad de reflexiva que tenemos sobre ella.

---

<sup>22</sup> Eagleton, Terry, prólogo para la edición de Routledge Classics de su libro *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Paidós, 2013. P. 23

Podemos decir que la normalización del programa trágico es completamente posible pero a su vez requiere de ciertos esfuerzos no pequeños por parte del Capital, del Estado y de nosotros mismos. Mientras tanto, el tiempo en que vivimos va escribiendo su propia versión de la tragedia a la vez que va sembrando en su interior las nuevas contradicciones que la hacen ser. Y si como hemos sostenido la tragedia es el discurso que atraviesa la fundación política, que legitima la violencia y que conjura el goce sacrificial que toda comunidad necesita, también es cierto que abre una distancia reflexiva sobre nuestras acciones, posibilita la emergencia de nuestras identidades y vuelve cuanto menos problemática la explícita negación del reconocimiento.

El presente trabajo supuso un intento por sistematizar los modos en los que la tragedia se ha convertido en un punto de contacto de los escritores de la teoría política, inaugurando una tradición. Cada una de estas aproximaciones, a pesar de ello, deben ser detenidamente analizadas para mostrar como está en función de su tiempo histórico, cómo efectivamente ha hecho de la tragedia un concepto político, el punteo/esbozo de su historización persiguió esta tentativa. Nietzsche sostuvo que Sócrates mató a la tragedia, creemos que estamos en condiciones de afirmar que en ese acto homicida la tragedia se apropió de buena parte de la filosofía política, convirtiéndose en un litigioso lugar de “origen” de la cual se escapa y a la que no se puede dejar de volver.