

*La tragedia,
los griegos y nosotros*

La tragedia, los griegos y nosotros

SIMON CRITCHLEY

TRADUCCIÓN DE DANIEL LÓPEZ GONZÁLEZ

Pero ni era de profundos pensamientos, ni nada.
Era un hombre corriente, ridículo.
Había tomado un nombre griego y como los griegos se había vestido.
Había aprendido más o menos a conducirse como los griegos;
y temblaba su alma no fuera a echar casualmente
a perder la excelente impresión que causaba
por hablar griego con tremendos barbarismos,
y fueran a burlarse de él los alejandrinos,
como tienen por costumbre, los muy siniestros.
Por eso a unas pocas palabras se ceñía,
prestando atención, temeroso, a los casos y al acento;
y no poco sufría con las conversaciones
que en su interior llevaba acumuladas.
C. CAVAFIS, “SOBERANO DE LIBIA OCCIDENTAL”¹

ÍNDICE

Primera parte. Introducción	11
I Alimentando a los clásicos con nuestra propia sangre	13
II La tragedia de la filosofía y el peligroso ‘quizá’	21
III Saber y no saber a la vez: cómo Edipo hace realidad su destino	25
IV La ira, el dolor y la guerra	31
V Gorgias: la tragedia es una argucia que hace más sabios a los crédulos que a los que incrédulos	37
VI La justicia como conflicto (a causa del politeísmo)	43
VII La tragedia como forma dialéctica de la experiencia	47
Segunda parte. Tragedia	49
VIII La tragedia como invención o la invención de la tragedia: doce tesis	51
IX Una crítica de los griegos exóticos	55
X Una lectura de ‘Mito y tragedia en la Grecia antigua’ de Vernant y Vidal-Naquet	63
XI La ambigüedad moral en ‘Los siete contra Tebas’ y ‘Las suplicantes’ de Esquilo	71
XII La tragedia, el travestismo y lo ‘queer’	77
XIII Polifonía	81

XIV	¡Los dioses! La tragedia y los límites de las demandas de autonomía y autosuficiencia	89
XV	Una crítica de la psicología moral y del proyecto de la integración psíquica	101
XVI	El problema de la generalización de lo trágico	105
XVII	Hegel bueno, Hegel malo	111
XVIII	A vueltas con el teatro desde la filosofía	117

Tercera parte. Sofística 123

XIX	Contra cierto estilo de filosofía	125
XX	Una introducción a los sofistas	127
XXI	Gorgianismo	133
XXII	El no-ser	137
XXIII	No tengo nada que decir y lo estoy diciendo	143
XXIV	Helena es inocente	147
XXV	Tragedia y sofística. El caso de ‘Las troyanas’ de Eurípides	153
XXVI	Racionalidad y fuerza	161
XXVII	El sofista de Platón	163
XXVIII	‘Fedro’, un éxito filosófico	165
XXIV	‘Gorgias’, un fracaso filosófico	171

Cuarta parte. Platón 179

XXX	El estilo indirecto	181
XXXI	La ciudad ideal	187
XXXII	Estar muerto no es algo tan terrible	195
XXXIII	La economía moral de la ‘mímesis’	203
XXXIV	Formas políticas y exceso demoníaco	209
XXXV	¿Qué es la ‘mímesis’?	215
XXXVI	La filosofía como regulación del afecto	223
XXXVII	El antídoto para combatir nuestro amor innato a la poesía	229

xxxviii	Las recompensas de la virtud o qué ocurre cuando morimos	237
Quinta parte. Aristóteles		245
xxxix	¿Qué es la catarsis para Aristóteles?	249
xl	Muy desoladora	257
xli	Recreación	261
xlh	‘Mímesis apraxeos’	265
xlhii	El nacimiento de la tragedia (y de la comedia)	269
xliv	La felicidad y la infelicidad consisten en la acción	273
xlv	¿Simple o doble?	279
xlvi	Eurípides, el más trágico de todos los poetas	285
xlvii	Lo monstruoso, o Aristóteles y su rotulador	289
xlviii	La anomalía de esclavos y mujeres	293
xlx	Irrupciones mecánicas	297
l	La divinidad siempre encuentra el camino de lo inimaginable	303
li	El error de reconocimiento en Eurípides	307
lih	El maquillaje corrido	313
liih	El teatro del malestar de Sófocles	319
liv	La representación vulgar y la inferioridad de la épica	323
lv	¿Es Aristóteles ‘realmente’ más generoso con la tragedia que Platón?	329
lvi	El segundo libro de la ‘Poética’: Aristóteles sobre la comedia	337
lvii	Inconcebiblemente atormentado: contra la catarsis homeopática	343
lviii	Aristófanes se queda dormido	349
lix	‘Make Atenas Great Again’	355

Sexta parte. Conclusión	359
LX La maldición transgeneracional	361
LXI Vitalidad	371
Agradecimientos. Por qué fue tan difícil escribir este libro (y gracias)	375
Notas	379
Bibliografía	399

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

I

ALIMENTANDO A LOS CLÁSICOS CON NUESTRA
PROPIA SANGRE

La tragedia revela lo perecedero, lo frágil, lo pausado que hay en nosotros. En un mundo caracterizado por el ritmo frenético y por la aceleración constante de los flujos de información –que tan solo nos lleva a la amnesia y a la sed insaciable del futuro inmediato, presuntamente asegurado por el culto a los protésicos dioses de la tecnología–, la tragedia es un modo de echar el freno de mano.

La tragedia ralentiza las cosas y nos confronta con lo que no sabemos de nosotros mismos: una fuerza desconocida que tiene consecuencias violentas en nosotros día a día e incluso minuto a minuto. Tal es la a menudo terrorífica presencia de un pasado que intentamos negar pero que siempre termina venciéndonos, aunque solo sea por nuestra condición de mortales. Podemos llegar a pensar que hemos superado el pasado, pero el pasado no nos ha superado a nosotros. Con sus repentinos giros de la fortuna y su furioso reconocimiento de la verdad de nuestros orígenes, la tragedia nos enfrenta con lo que *no* sabemos de nosotros, pero que, a fin de cuentas, determina lo que somos. La tragedia raja las vestiduras de nuestro ser, nos recuerda todas las engañifas y trampas para bobos que el pasado nos tiende y en las que nosotros tropezamos ciegamente, inmersos como estamos en una imparabile

huida hacia delante. Es lo que los antiguos denominaron “destino” y requiere de nuestra complicidad para llevarse a término.

No obstante, un estudio detallado de la tragedia no tiene por qué conducirnos a cierto sentido desesperado de la vida o a una suerte de resignación moral (como pensó Schopenhauer). Más bien, en mi opinión, nos proporciona un profundo sentido del yo en su intrínseca dependencia de los otros. Se trata de exponer la vulnerabilidad del yo con respecto a las conocidas y familiares relaciones de parentesco (aunque algunas veces parezca que, como en el caso de Edipo, no sabemos quiénes son nuestros padres; o tal vez sí, pero no tenemos ni idea de *quiénes* son realmente). Uno de los rasgos más enigmáticos y sobresalientes de la tragedia es su constante negociación con el otro, especialmente con el otro como enemigo, como extranjero, como bárbaro. La obra trágica más antigua que se conserva, *Los persas* de Esquilo (472 a. C.), representa a los vencidos no desde el triunfalismo sino desde la compasión, y advierte a los atenienses de la posible humillación que podrían padecer si repitieran la *hybris* (‘la desmesura’) con que los persas invadieron Grecia y profanaron los altares de los dioses del enemigo. Desgraciadamente, los atenienses no prestaron atención a la advertencia de Esquilo y su breve hegemonía imperial en las décadas intermedias del siglo v a. C. acabó con una humillante derrota en la guerra del Peloponeso. Quizá se pueda sacar de todo esto alguna moraleja que aplicar a nuestros días, en que los imperios saben que su apogeo ha terminado y vivimos en un estado de guerra constante. La primera norma de la guerra es la compasión con el enemigo. Esto se ve con claridad en las tragedias de Eurípides, en especial en aquellas que versan sobre el final sangriento de la guerra de Troya, como es el caso de *Las troyanas* y *Hécuba*.

Como afirmó Aristóteles con perspicacia y cierta ligereza un siglo después del apogeo del drama griego en la segunda mitad del

siglo v a. C., la tragedia consiste en la imitación de la acción, *mímesis praxeos*. Pero ¿qué entendemos exactamente por “acción”? La respuesta a esta pregunta no es nada evidente. En todas y cada una de las obras de los tres grandes escritores trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) nos encontramos con personajes totalmente desorientados por la situación en la que están inmersos. No saben *cómo* actuar. Son seres humanos obligados, de una forma u otra, a transitar un camino de sufrimiento que los obliga a hacerse preguntas de difícil respuesta: ¿Qué va a pasar conmigo?, ¿cómo elegir el curso de acción adecuado? La abrumadora experiencia de la que la tragedia se hace eco es la de la *desorientación*, expresada en una pregunta desconcertante y recurrente: ¿Qué debo hacer?

La tragedia no tiene nada que ver con el cultivo metafísico de la *bíos theoretikós*, la vida contemplativa que, al parecer, es el fruto de la práctica de la filosofía según la *Ética* de Aristóteles, pero que también se encuentra en Epicuro y en otras escuelas helenísticas. Tampoco puede relacionarse con la aspiración a una vida como la de los dioses o vida divina (*ho bíos theois*) que, como veremos, también fue una promesa recurrente desde Platón en adelante. Nada de esto: la tragedia es pensamiento *en* acción, pensamiento *sobre* la acción, *en aras* de la acción misma, aunque esta suele tener lugar fuera del escenario y, por lo general, suelen ser relatada a los espectadores de manera indirecta por medio del personaje del mensajero. Este enfoque toma la forma de un cuestionamiento radical: ¿Cómo actuar?, ¿qué debo hacer? La tragedia, en tanto que *mímesis praxeos*, pone en tela de juicio la acción que se representa al presentarla escindida y partida por la mitad. La experiencia de la tragedia no nos invita a la acción ciega e impulsiva ni al retraimiento y a la vida solitaria de la contemplación; más bien nos hace conscientes de la *dificultad* y la *incertidumbre* que caracterizan a nuestras acciones, insertas en un mundo determinado por la ambigüedad y en

el que la razón parece estar en ambas caras de la moneda. Hegel estaba en lo cierto al insistir en que la tragedia es la colisión entre dos posturas contrarias pero igualmente razonadas acerca de lo justo. En una situación así, en la que los dos bandos tienen parte de razón, ¿qué demonios podemos hacer?

Parte del encanto de adentrarse en el mundo antiguo y abordar asuntos tan aparentemente remotos como la tragedia ática (usaré los adjetivos “ática”, “ateniense” y “griega” para referirme al mismo fenómeno) reside en lo poco que sabemos con certeza y lo poco que llegaremos a saber. Una de las tantas cosas de las que *no* sabemos nada, quizá una de la más importantes y enigmáticas, son las expectativas de los espectadores que asistían a las representaciones de las obras trágicas. No tenemos ni idea acerca de qué esperaban de ellas. El término griego antiguo para referirse al espectador era *theorós*, del que se derivará la palabra *theoria*, teoría. La *theoria* está relacionada con el verbo “ver”, *theorein*, que es aquello que tiene lugar en un teatro (*theatron*) y con el que se nombra el acto de ver en calidad de espectador. De ahí que, si la tragedia es la imitación de la acción, de la *praxis*, y aunque la naturaleza de esta acción nos resulte enigmática, dicha *praxis* se contemple desde una perspectiva teórica. Puede decirse que la cuestión de la teoría y la práctica, o la *brecha* entre teoría y práctica, se abre por primera vez *en* el teatro y *en tanto que* teatro. El teatro siempre es teórico, y la teoría no es más que un teatro del que formamos parte en calidad de espectadores de un drama en desarrollo, el *nuestro*. En el teatro, la acción o *praxis* humana se pone cuestión teóricamente o, dicho al revés, la *praxis* en el teatro se cuestiona y se divide internamente por la *theoria*. El teatro es entendido a modo de lugar vacío en el que se cuestionan los espacios reales que habitamos y en el que se subvierten las divisiones que constituyen el espacio político y social.

Ahora bien, exceptuando un fragmento de ese gran sofista que fue Gorgias, y que analizaremos un poco más adelante (Gorgias es uno de los héroes de este libro), y de *Las ranas* de Aristófanes, donde se desarrolla una discusión imaginaria entre Eurípides y Esquilo para determinar quién de los dos era el mejor de los poetas trágicos (estudiaremos esta obra en la quinta parte), los únicos informes elaborados por espectadores directos de obras trágicas son los de Platón y Aristóteles, dos autores que, cada uno a su manera, tenían algunas cuentas que ajustar con la tragedia. En el caso de Platón, confiar en sus afirmaciones sería como formarse una opinión acerca de los vikingos según los informes de los monjes cristianos cuyos monasterios saquearon. Aristóteles parece ser más benevolente, pero se sabe que las apariencias engañan. Aunque disponemos de unos cuantos trabajos históricos, filológicos y arqueológicos excelentes e importantes, no tenemos mucha idea de cómo la tragedia era *vista* por los propios espectadores y de lo que *pensaba* la audiencia. No tenemos críticas *online* ni blogs ni *tweets*. Ni siquiera sabemos quiénes asistían a las representaciones. Por ejemplo, no tenemos certeza alguna de si alguna mujer asistía a los festivales en que se representaban un buen número de obras trágicas, a pesar de la abundancia de personajes femeninos en ellas.¹ No obstante, en mi opinión, este déficit epistemológico o carencia de conocimiento, lejos de ser un problema, es una virtud.

La tragedia, para mí, es una invitación al escepticismo, entendido como el criterio de una cierta orientación moral en el mundo; orientación que, paradójicamente, surge de una *desorientación* radical, de no saber qué hacer. Espero saber desarrollar estas ideas a lo largo de los próximos capítulos.

En una conferencia impartida en Oxford en 1908, Wilamowitz (el azote de Nietzsche, quien cuestionara con saña los dudosos fundamentos filológicos de *El nacimiento de la tragedia*) dijo:

La tradición tan solo nos ha legado ruinas. Cuanto más detalladamente las analizamos y examinamos, con mayor claridad nos damos cuenta de lo ruinosas que son; no puede reconstruirse un todo a partir de ellas. La tradición está muerta y de ahí que nuestra tarea consista en revivir una vida que ya fue. Sabemos que los espectros no pueden volver a hablar hasta que no hayan bebido sangre y que los espíritus que evocamos demandan la sangre de nuestros corazones. Nosotros, amablemente, se la ofreceremos.²

Lo irónico de este asunto es que Nietzsche dijo exactamente lo mismo: es concretamente nuestra sangre la que permite que los antiguos nos sigan interpelando. Sin pretender subirme al carro del apabullante éxito actual de las series y películas de vampiros, es cierto que los antiguos necesitan de una buena dosis de sangre verdadera* para dirigirnos la palabra. Una vez revividos, nos daremos cuenta de que cuando los antiguos nos hablan, no lo hacen simplemente acerca de sí mismos. Nos hablan de nosotros. Ahora bien, ¿quién es ese “nosotros” que puede sentirse aludido e interpelado por estos textos antiguos, por estas ruinas? Tanto la belleza como la extrañeza de esta idea radican en que este “nosotros” no tiene por qué existir necesariamente. Somos nosotros, es cierto, pero con una forma distinta, como si fuésemos alienígenas. Somos nosotros, sí, pero ya no como nos veíamos antes, sino zarandeados de arriba abajo.

Otro modo de expresarlo pasa por decir que el “nosotros” que encontramos en la tragedia es *invitacional*, una invitación a considerar de otro modo lo que somos o lo que podríamos ser. Tomo

* N. del T.: El autor hace referencia a *True Blood*, una serie de ficción norteamericana bastante conocida y exitosa.

esta idea de *Vergüenza y necesidad* de Bernard Williams, una obra sobre la que volveremos en el próximo capítulo. Esta noción también ha sido desarrollada de una forma bastante peculiar por Raymond Geuss en el capítulo final epónimo de su obra *A World Without Why* [Un mundo sin porqué]. Geuss considera la invitación como una forma de proceder, casi como un método. La invitación consistiría en prestar atención a dos o más cosas colocadas conjuntamente, pero sin necesidad de preguntarnos por qué son así o cuál es su causa. Por ejemplo, una pila de cadáveres en una zanja en Irak es colocada junto con la imagen del primer ministro de Reino Unido hablando empalagosamente en la Cámara de los Comunes.³ En este caso la idea de invitación puede producir una inesperada yuxtaposición o disyunción que nos invita a pensar. A mi modo de ver, la tragedia mueve a su audiencia a dirigir la atención hacia este tipo de disyunciones entre dos o más demandas de verdad, de justicia o de lo que sea, sin que exista –al menos a primera vista– un suelo común entre ellas o la posibilidad de una reconciliación de estos fenómenos en una unidad superior.

Mi pretensión al reflexionar sobre la tragedia y sobre lo que denominaré “la filosofía de la tragedia” es hacer extensiva esta invitación al lector, animándolo a ser parte de este “nosotros”, un nosotros que la tragedia antigua se encarga de desafiar y poner en tela de juicio. Dicho de otro modo: cada generación tiene que reinventar a los clásicos. Creo que es responsabilidad de cada generación implicarse en esta reinención. Y esta actitud es la opuesta a cualquier conservadurismo cultural en cualesquiera de sus diversas formas. Si no aceptamos esta invitación, corremos el riesgo de permanecer estupefactos ante el presente y de arremeter sin freno alguno contra el futuro. La ventaja es que dicha estupefacción puede eludirse fácilmente con algo tan sencillo como la lectura de los clásicos. Gran parte de las obras

trágicas no son demasiado extensas, lo que constituye una de las razones por las que me gusta tanto leer obras de teatro. Además, y a riesgo de sonar pretencioso, considero esta lectura como la responsabilidad ineludible de cada generación: ir al encuentro de un pasado profundo y desconocido que nos diga algo acerca del presente y que nos contenga, aunque sea momentáneamente, frente al empuje irresistible del futuro. Si una de las cristalizaciones de la ideología en nuestras sociedades pasa por el rechazo del pasado mediante la producción incesante de novedades, entonces puede decirse que la tragedia nos proporciona un recurso duradero y eficaz para una crítica de esta ideología; crítica que, como mínimo, abre a la imaginación un abanico alternativo de posibilidades humanas. Pero lo primero que tenemos que hacer es echar el freno de mano: *STOP!*