

Recurrencias de lo trágico

Escenarios y personajes de la ciudad

Manuel Bernardo Rojas López



¡Ay, ay! ¡Siento un estremecimiento en mis entrañas, un estremecimiento como de un escalofrío! ¡Recorre mis carnes un sentimiento de piedad hacia esta desgraciada madre!

Eurípides, *Las Fenicias*

*The hurt doesn't show, but the pain still grows
It's no stranger to you or me
[Porque la herida no se mostró, pero la pena sigue creciendo.
No es algo extraño ni para ti ni para mí]*

Phil Collins, *In the air tonight*

I. Escenarios

Podemos imaginar situaciones singulares cuando hablamos de la tragedia, así, a secas, un poco como si pudiésemos hacer una mirada hacia atrás, entreabriendo la ventana del tiempo, para ver aquello que siempre hemos querido ver y que condenados por las distancias innúmeras, no podremos ver. Entrever acaso, sea la palabra más adecuada. Entrever la posición hierática de los actores, sus máscaras, la disposición del coro en la orquesta, el decorado y la pintura de la *eskenographía*, las gentes que sentadas en el *koilon* presenciaban

el espectáculo. Quisiera uno entrever, y acaso si así se pudiese decir también, oír, *entre-oír*, oír aunque sea el susurro de la música y los cantos, de la forma en que el yambo o el ditirambo hacían lugar acompañados de la música respectiva, e incluso, lo que sería un sumo privilegio, oír el murmullo de los asistentes, sus gestos de agrado o desagrado, la ovación o el grito de rechazo, el comentario sutil frente a la obra que acababan de ver. Quisiera uno ver una tragedia de verdad, pero no podemos más que conformarnos con versiones de segunda mano o más aún, con interpretaciones que intentan atrapar –vaya uno a saber, con qué fortuna-, aquella experiencia estética de la cual, para ser honestos, estamos completamente imposibilitados. De nada valen las formas de recrear la música, en esa maravillosa disciplina que es la etnomusicología, ni mucho menos ver una obra de Esquilo o Sófocles representada por un grupo de teatro de nuestra época: no habrá más que versiones, aproximaciones y sobre todo, interpretaciones, en el más amplio sentido de la palabra: como ejecución, actuación y juego (como en el *to play*, inglés o el *jouer* de los franceses), o bien como instauración de una cierta forma de sentido que en todo caso siempre será provisional. Doble condición de la interpretación que marcha parejas la una de la otra y que por ende, nos termina por señalar la imposibilidad de ese sueño.

Mas ese tono quimérico, de ver lo imposible de ver, que a cualquiera le parecería verdad de Perogrullo, adquiere dimensión en quien se empecina en comprender la forma en que en determinado momento de la historia –digamos de la historia occidental, aunque ello pueda ponerse en duda-, lo trágico engendra la tragedia. Dicho así, queremos señalar que son dos cosas distintas y esa diferencia, además, comporta una distancia que no se salva pensando en términos causales. Lo trágico, precisemos, apunta más a ese sentimiento del que no nos podemos desprender tan fácilmente, a una forma de saber sobre nuestra condición que se encarna de múltiples formas, siendo una de ellas, la tragedia griega en el siglo V a.C. Lo trágico es decimos, un sentimiento vital que

ni siquiera puede compararse con lo horrible o con lo desastroso; lo trágico es algo que columbramos ante los horrores, pero no para decirnos que ello es lo mismo que el horror mismo, sino que es algo que subyace a nuestra condición vital. Nos damos cuenta de que lo trágico existe cuando enfrentamos el desastre –una muerte inesperada, un accidente fortuito-, pero para descubrir, y eso sí con cierto espanto, que hasta lo más placentero –el amor en todas sus formas, los momentos de tranquilidad o incluso de plena dicha-, hacen parte de lo trágico, de nuestra condición trágica. Y eso es justamente el quid: lo trágico es una condición, quizás la única verdadera condición humana, porque ella devela el límite de nuestro ser o más aún, de nuestro devenir.

De ahí, que cuando se ha señalado, que ya en Homero existía una cierta forma de la tragedia prefigurada, lo hacen porque allí, en particular en la *Iliada*, la figura de Aquiles encarna lo trágico en toda su dimensión. Enfrentando un destino, peleando en donde sabe que ha de rendir su vida en un sacrificio largamente anunciado, Aquiles es un héroe no por sus hazañas, sino porque éstas se hacen a pesar de: del destino anunciado, de la muerte ya presentida, de la fatalidad inexorable. Pero Homero podía describirnos y cantarnos situaciones trágicas, pero no hizo ni podía hacer tragedias. Para su emergencia, la tragedia requiere de un escenario que la haga propicia. Es algo más que el conjunto de guerreros que reunidos alrededor de un espacio vacío, intervienen hablando *es to meson*, en el centro del mismo, porque la tragedia aparece cuando ese espacio ya no es tan solo configuración efímera –que dura mientras la Asamblea de combatientes deciden como iguales, cuál será el próximo paso, la próxima estrategia-, sino cuando ese espacio se ha construido, ha devenido una corporalidad: ágora, plaza central, espacio filosófico si hacemos caso a Jean-Pierre Vernant cuando habla del mismo como equivalente del *apeiron*, de lo indeterminado de Anaximandro. La tragedia requiere para su emergencia, entre otras cosas, no únicamente de Solón y de la fundación de un orden legal humano,

sino de Clístenes y la organización de un espacio democrático, es decir, humanizado, hecho, como señalara Protágoras para que fuese la seña de que πάντων χρημάτων μέτρον ἔστιν ἄνθρωπος, τῶν δὲ μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ: “El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto son y de las que no son en cuanto no son”. Espacio humanizado, que no alude cabe aclarar, a ese humanismo fofo que algunos imaginan cuando hablan del hombre, sino a esa conciencia de no poder hacer nada más allá de lo que es posible, a que el mundo es un mundo que no puede desbrozarse más que hasta cierto punto, verdadera medida e indicio de su condición óntica, que es pensamos, una condición trágica: es un espacio convertido en lugar, lugar común, público, político, pero pergeñado hasta donde el hombre puede desbrozar, abrir, hendir y construir mundo, producirlo. Alrededor, lo inquietante, el límite, la frontera que como provocación incita a la aventura, pero también infunde temor; lo no humanizado que muestra que la polis anida e intenta anudar las potencias de su disolución. Intento que adquiere forma, que dispone formalmente de espacios abiertos que a modo de escenario, definen la vida de quienes allí habitan, como verdadero teatro, como verdadero condicionante de lo que ha de hacerse y decirse. El ágora y el teatro no son solo dos lugares distintos en la polis, sino que ambos se enlazan, hacen continuidad metonímica, porque entrambas hacen las veces de símbolo el uno del otro; hacen continuidad y además, el segundo podría ser la antonomasia del primero, mostrando de este modo el vínculo ineludible entre toda ciudad y sus formas de representación.

En efecto, la idea misma de *skené*, como refugio que protege, nos muestra que la escena no solo ampara al actor en el momento de ejecutar la obra, sino que la ciudad como gran escenario es un gran refugio para el despliegue de la actuación pública. De ahí, que la emergencia de la tragedia en ese horizonte cultural, sea indicio también de una transformación urbana y además, de una transformación de los habitantes de la polis. Ciudad y representación por ende, no

deben tomarse como hechos aislados, sino como dos elementos inextricablemente unidos que permiten comprender la una por la otra e inversamente. Así, si a la ciudad sagrada le correspondía el ritual (cuyo escenario era el templo-palacio), a la polis le corresponde el teatro. ¿Y más allá? ¿Es posible seguir ese camino, y vincular las mutantes formas de la ciudad en función de las igualmente mudables formas de la representación? Dejemos este elemento como indicio, acaso como sospecha.

Lo que sí se puede afirmar es que la tragedia expresa algo de eso que arriba llamamos indomeñable, algo de lo que por fuera está del orden y la conformación de la polis. Afuera, o mejor sería decir, en aparente exterioridad. En otras palabras, tan humano es el mundo construido, conformado en la polis, como humano es aquello que parece no estar ajustado a esa conformación. En este sentido, la ciudad aparece como una producción, como una elaboración técnica o más incluso, como el producto de complejas operaciones técnicas, que no pueden darse más que tratando de disponer no sólo lo que le es propio –los productos, lo producido–, sino lo que le es contrario: lo que aparece como lo aún no tocado por mano humana, a lo sumo producido por la naturaleza (*physis*), que a veces, es como la reserva de lo que el hombre mismo produce.

Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos. (Sófocles, *Antígona*, vv. 332-341)

Pero asombroso es también terrible. De hecho, la expresión es: Πολλὰ τὰ δεινὰ χουδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει [*pollà tà deinàkoudèn anthropou deinóteron pélei*]: “Muchas cosas terribles existen,

pero nada más terrible que el hombre”. Y su carácter de terrible, que al mismo tiempo le hace asombroso, es justamente su condición técnica, el hecho de producirse técnicamente, de producir mundo.

Deinóteron habla de esa doble dimensión entre la maravilla y lo terrible, ya que el hombre:

Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, la encamina a veces al mal, otras veces al bien. Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga al juramento.

Desterrado sea aquel que, debido a su osadía, se da a lo que no está bien. ¡Qué no llegue a sentarse junto a mi hogar ni participe de mis pensamientos el que haga esto! (Sófocles, *Antígona*, vv. 364-376)

Pero esa duplicidad es parte del mismo impulso. La misma habilidad técnica produce el mundo formado y conformado, y su contraparte; lo informe es también su producción. La ciudad por tanto, no es lo contrario de esa terribilidad, sino que se soporta en ella; debajo de la *polis*, *á-polis*, aquello indomeñable que es tan propio como el hacer del artesano; bajo el orden político, el deseo de estar por fuera del mismo; frente a la ley de los dioses y/o la de los hombres, la potencia de extremar el malestar que produce cualquier orden legal, para enfrentarnos a lo horrible de nosotros mismos. Si Dionisos y Apolo aparecen como referentes míticos del hacer trágico, no lo son por lo que creía Nietzsche al considerarlos contrarios, sino porque entrambos son complemento. Apolo conforma, permite la música incluso, pero también es el que lanza flechas y hace heridas; es dios belicoso, guerrero, destructivo, vengador. Dionisos también destruye, disuelve, es disoluto, pero a la sazón termina refrendando el orden establecido. No son contrarios, son parte del mismo impulso (casi quisiera uno decir como los alemanes, *trieb*, por tanto, pulsión) que configura y desfigura; que ordena y desordena; que crea cosmos y tiene el caos en su horizonte. Apolo,

dios roturador, invocado en las ciudades, es dios de sabiduría además, de dios que hiere de lejos, que incita a la *stasis*, al conflicto; y Dionisos, puede ser tan castigador cuando el orden religioso no se respeta, que al pasar por la locura y la bacanal, al final queda la muerte de quien se negaba a rendirle tributo: Penteo, desoyendo la voz de Tiresias, se niega a rendir culto al dios del cual además es pariente, y por ello muere a manos de su madre, Ágave.

¡A duras penas se ponen en acción, mas, aún así y todo, el poder divino sigue siendo seguro a fin de cuentas! Corrige de entre los mortales a quienes rinden honores a la arrogancia y no magnifican lo divino, víctimas de un loco parecer. Ocultan con mil artimañas el paso lento del tiempo y dan caza al impío. ¡Qué nada superior a las tradiciones se debe jamás reconocer o practicar! ¡Bien pequeño es el coste de creer que esto tiene fuerza, lo que quiera que sea en buena hora lo divino, lo conforme a la ley desde largo tiempo y lo que siempre ha sido así por naturaleza! (Eurípides, *Las Bacantes*, vv. 882-886)

No es por tanto, la tragedia escenificación del mundo construido e idealizado, sino representación y por ende, producción, de las tensiones irresolutas, y sobre todo, que jamás se resolverán. No es sólo la tensión entre dos órdenes jurídicos –la ley de los dioses y los hombres–, entre dos horizontes de tiempo –el del mito y el de la historia–, o entre dos visiones del mundo –la de los dioses y la de los hombres–, sino que en lo más ínsito de la tragedia late la tensión del impulso vital que construye y destruye al mismo tiempo.

De hecho, si nos quedásemos con la visión del historiador tan solo, ningún sentido tendría el fervor que para los griegos suscitó la tragedia: al fin de cuentas, de tiempos pasados, míticos y lejanos, de héroes del mundo homérico, uno podía tener la suficiente distancia. Empero, como el temor de Platón señalaba, y como lo deja entrever la reflexión de Aristóteles, la tragedia producía entusiasmo

entre quienes la contemplaban, porque el héroe no era alguien lejano, sino una forma bajo la cual se representaba el impulso del mundo y de cada uno; no se sufría por Penteo y su madre asesina, sino porque sometidos al destino, a la *Ananké*, estaban tanto los hombres de la Grecia Arcaica, del mundo homérico, como los de la Grecia Clásica, los del mundo de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Al fin de cuentas, “La Necesidad puede más que todas las mañas”, como lo recuerda Esquilo en *Prometeo Ecandenario* (v. 514). Al fin de cuentas, esa Necesidad no es más que señal de lo que no podemos evitar, ni ellos ni nosotros. La ciudad como obra técnica, como culmen y obra siempre inconclusa, hace consonancia con la *poietiké* de sus representaciones, en la medida en que Ananké se manifiesta en ambas situaciones. Solo un pensamiento antitrágico hiende lo uno y lo otro, y se apuntala en la serena dicotomía de la *naturaleza* y la *cultura* o incluso, aunque esa distancia no sea tal, en la de que la *tekhné* y la *poiesis* son elementos totalmente contrarios.

Razón tenía pues Heidegger, al menos en este punto. Reconocimiento de un hecho común, de que entrambas dimensiones, lo importante era el producir, la producción de mundo. Paradoja empero, si consideramos que en medio de lo que era el mundo intelectual alemán de la primera mitad del siglo XX, la técnica se pensaba desde un pensamiento antitécnico; se pensaba además, desde el temor a la modernidad. No sólo hombres como Carl Schmitt, Ernst Jünger o Heidegger expresaban su malestar sobre la técnica como culminación de la metafísica o como herramienta al servicio del Estado, sino autores de otro cariz como Theodor Adorno señalaban la crisis del mundo al tenor del despliegue técnico: “La casa está acabada –decía Adorno en *Minima moralia*-. La destrucción de las ciudades europeas, como los campos de trabajo y concentración, sólo siguen y completan lo que el desarrollo inmanente de la técnica decidió hace tiempo acerca del destino de la casa” (en: Cacciari, 2007, n.39, p.38) Y sin embargo, o quizás por esas mismas circunstancias, allí se descubre que

entre la técnica y la poética hay un vínculo que en modo alguno se puede soslayar. Si podemos decir que “poéticamente habita el hombre”, también podríamos decir que “técnicamente habita el hombre” y sobre todo, podríamos inferir, que “trágicamente habita el hombre su mundo, y por ende, produce su mundo”. Sólo, que al contrario del pensador alemán, no es necesario volver a refundar la técnica y poetizarla; más bien, es necesario descubrir que la verdad de lo poético habla de algo tan destructivo como la técnica misma, porque ambas son realizaciones humanas. Lo poético no salva porque lo técnico tampoco destruye todo; ambas son construcción y destrucción; ambas tienen que ver con la verdad (como *aletheia*) porque sirven de testimonio de que habitar el mundo es habitar en la contradicción trágica.

Pero el construir-destruir (quizás la *destruktion* heideggeriana sería la expresión más adecuada) es en el fondo un descolocar y recolocar, un movimiento incesante que se torna misterioso para nuestros ojos, pero que en realidad obedece al carácter aleatorio de los acontecimientos. Quizás entre los griegos, el destino estaba anunciado por un dios o era previsible por el titán (como Prometeo), o simplemente las Moiras al hilar torcidamente la vida, construían ese destino del cual ni los dioses sabían; pero en nosotros, esa condición trágica ya no tiene dioses ni mensajeros, ni el *ángelos* que nos advierta y menos un oráculo que nos enuncie en palabras oscuras los juegos de la Necesidad. Abandonados de los dioses, esa Ananké se rige por el azar absoluto que desborda los juegos de la fortuna (la antigua *tijé*), la contingencia o la coincidencia; esa vida azarosa no tiene reglas sino las que cada vez se inventan y por tanto, la necesidad –así, con letras pequeñas- ya no da cuenta de una ley sino que ésta misma se produce en el acontecer mismo. No es Edipo tratando de huir de lo inevitable sino que lo inevitable es lo que descubrimos luego del acontecer; no hay señal previa, sino que el orden de los acontecimientos hace surgir, a posteriori, un supuesto orden, una supuesta ley, que no expresa más que nuestros deseos y temores.

Por tanto, la tecné y la poiesis como formas de la *destruktion*, aúnan en sí la clave para comprender la una por la otra. Lo verdaderamente trágico, según se puede inferir de Esquilo, es que todo hacer parte de un sacrificio, de una violencia que destruye, para poder construir. Una ciudad debe horadar un suelo, cuando se ha de fundar –así lo determina Apolo-, ya que es la única condición para construir un mundo humano, de producirlo; la técnica es una forma sacrificial que termina por producir mundo. Sin embargo, bien podríamos decir lo contrario: la poética se puede explicar desde la técnica, no sólo por el hecho de que es a la sazón un modo de hacer –un hacer perfecto-, tal como lo vemos en el texto aristotélico, sino porque la técnica produce artificios, es el artefacto que muchos no quisieran reconocer como tal, pero que indefectiblemente, como la obra poética, produce el mundo del simulacro, potencia nuestra condición simuladora.

II. Los Personajes

Pero subyace una pregunta, al menos de lo que hasta acá se ha dicho: ¿Cómo establecer el vínculo entre la urbe y sus representaciones? ¿Qué lazo anuda ese juego signico? ¿Acaso, como en apariencia se podría pensar, es lo trágico mismo? ¿Pero es que acaso hemos dicho qué es lo trágico? El vínculo está anunciado pero la forma en que se hace no es clara ni es explícita. El teatro, que en este caso sería el medio más evidente, no es ni siquiera un continuo, una forma similar a lo largo del tiempo. Ya decíamos al principio que es evidente que poco podemos entrever de esas antiguas representaciones trágicas. Mas la ciudad tampoco es un continuo inamovible y por tanto, bien se podría relacionar los cambios de la una (la ciudad) y del otro (el teatro), para descubrir allí la forma en que se teje dicho vínculo.

Si hacemos caso a la tradición que habla del retorno de lo trágico en distintos momentos de la historia occidental –en la Inglaterra del siglo XVI-XVII, con el teatro Isabelino y con Marlowe y Shakespeare;

en la España barroca, con su teatro barroco; en el siglo XVII francés con Racine y Corneille; o en el Romanticismo, en particular en Alemania, ya al alborear el siglo XIX, en particular con Hölderlin-, podemos al menos señalar dos cosas. La primera, que esos retornos de lo trágico, coinciden con transformaciones técnicas radicales (de lo artesanal a lo mecánico, de éste a lo cibernético, etc.); lo segundo, que esas transformaciones alteran la forma de la ciudad y por ende, la de sus representaciones. Un ejemplo de ese vínculo, hartamente conocido, cabe aclarar, es la queja de Rousseau a D’Alambert en su célebre *Carta sobre los espectáculos*, en donde es claro en señalar el efecto pernicioso que las representaciones teatrales podrían traer sobre las pequeñas ciudades (entonces Ginebra o Marsella) que aparecían como depositarias de tradiciones que garantizaban su superioridad moral; un teatro como el del siglo XVIII, cabe aclarar, para Rousseau tenía sentido en ciudades como París y Londres, en donde la molición había hecho lugar, y en donde el teatro y la vida pública se confundían, en donde se era actor en las tablas –con todos las ligerezas morales que la profesión conlleva- y en la calle, en donde se actuaba al tenor del traslado de las normas de la vida cortesana a la vida de la ciudad. Rousseau, incómodo con su tiempo, apelando a la tradición, nos da sin embargo, una clave que es la misma que hemos dicho desde el principio: la ciudad se entiende en sus representaciones.

No obstante, hemos de matizar una serie de cosas. La primera, que las representaciones no se circunscriben tan solo a lo trágico. Representar es algo inherente a la condición humana, vinculado a su dimensión simbólica y por tanto, lo que interesa no es que haya representación, sino que ésta cambia con el tiempo; pensar el representar es lo que nos hace comprender que toda cultura (y no sólo la modernidad y sus apocalipsis, como pensaba Baudrillard) es simulacro. Representar es además, producir, construir el mundo, abrir espacios: de hecho, todo producto técnico es ya una representación; la ciudad es una organización de formas de representación. La representación por

lo demás, es lo que nos explica que todo cuerpo es una incorporación: Como el actor cuando se pone la máscara, lo que hace es construir un cuerpo, incorporar el personaje, devenir el mismo; como el habitante de la ciudad, que piensa en la vestimenta que ha de usar en las mañanas, el que cuida su despeinado muy bien peinado, construye su cuerpo como un actor. Representar es el fundamento de toda expresión y por ende, la pintura, el habla, la escultura, hacen cuerpo – el corpus, se dice de la obra de un artista, el cuerpo del texto decimos muchas veces–, y bien podríamos decir, que la tragedia griega, en sentido estricto, no es más que una representación entre otras y que como tal, ya su tiempo pasó.

En efecto, si su vigor como tal, no sobrepasó los ochenta o cien años en el siglo V a.C., lo cierto es que como tal expresó otra cosa, que es lo trágico. La tragedia no es lo trágico, sino una de las formas en que se expresa una condición, quizás una condición afectiva determinada, que en modo alguno deja de manifestarse en distintos momentos. Podríamos por tanto aceptar con Georges Steiner que la tragedia es algo que ha muerto definitivamente, ya que en su dimensión técnica-teatral, es única e irrepetible; incluso, el teatro del siglo XVII, la obra romántica del XIX, o cualquier otra forma que reputamos como tragedia, bien podría ser visto como un intento fallido de evocar lo que ya no podemos: un remedo de algo que no conocimos. Pero ello no impide reconocer que lo trágico sí encuentra medios expresivos, formas de representación y modos de hacer cuerpo, a lo largo de la historia. De hecho, lo encuentra por el carácter mismo de lo trágico.

¿Y cómo entender lo trágico? Clément Rosset a lo largo de su obra ha tratado de aproximarse a esa condición, un poco porque considerándose heredero de Nietzsche, se ve a sí mismo como uno de los pocos pensadores trágicos de Occidente. Presunciones aparte, podemos en todo caso tomar algunos elementos que él perfila en su obra, en particular en dos de ellas, *La filosofía trágica* y *La lógica de lo*

peor. Allí nos señala una serie de aspectos que al menos someramente quisiera esbozar:

1. Lo trágico es lo inevitable por cuanto es la vida misma, lo que rodea el existir mismo. Es lo que escapa a nuestras previsiones y que por ende, nos toca enfrentar.
2. Lo trágico es irresponsable, por cuanto no podemos hacernos responsables de lo que nos acaece sin haberlo previsto. No podemos hacernos responsables de la muerte de otro a quien amamos o incluso desconocemos; no podemos hacernos responsables de que algo funesta ocurra en este momento, porque ni siquiera lo teníamos previsto.
3. Lo trágico es irreconciliable, porque plantea dilemas que no se resuelven, lastres de sentimientos paradójicos y contradictorios que no tienen posibilidad de conciliarse. Tensiones éticas sobre todo, o como arriba enunciábamos, la tensión entre el construir y el destruir.
4. Lo trágico es indispensable a la vida, le es inherente aún en los momentos más felices y festivos. Por eso, decimos nosotros, lo trágico no construye sistema y prefiere callar antes que opinar sobre todo y además, reconoce que no hay reglas previas y que el azar es condición de nuestra vida. Lo indispensable está en lo aleatorio del existir.

Si seguimos esta pista, entonces entendemos porque lo trágico es tan molesto y al mismo tiempo, porque emerge en los momentos críticos de transformaciones técnicas y urbanas, al menos para señalar algo que atañe al horizonte de esta charla. Es molesto, porque implica reconocer la debilidad de las normas, del ordenamiento y de las reglas de nuestro existir; es molesto porque no soluciona nada y nos lanza a la incertidumbre. Y aparece en momentos críticos, porque un cambio técnico implica transformaciones en lo sensible, que como señalara Benjamin en su momento, desbarajustan las formas de la

representación. Por eso, decíamos que razón tenía Rousseau cuando señalaba que a cada ciudad le corresponde su forma de diversión y de espectáculo; en lo que no tenía razón es en la condena al teatro, porque –siguiendo a Aristóteles– la compasión que produce la obra en el espectador es efímera, no le hace mejor persona (por tanto, no educa a los habitantes de la ciudad) y de ahí, que –una vez más, según el pensador ginebrino–, muchos se conmuevan viendo una representación pero que sean indolentes a los dolores y sufrimientos en el mundo. Y decimos que no tenía razón, porque en cuanto tal, cualquier forma de expresión estética, no puede juzgarse moralmente; de hecho, la reflexión de Aristóteles sobre la compasión y el temor que suscitan en el espectador la obra trágica, le lleva a privilegiar el argumento frente al espectáculo y además, comporta la idea de que allí se refrenda el orden político de la polis. Mas, los temores de Platón (y los que se atribuyen a Solón) frente a los poetas, quizás sean más dicientes en este sentido: la tragedia nos revela los límites de nuestros ideales, de nuestros sueños y del espíritu de sistema; la tragedia pone en entredicho el orden político, pero no porque proponga otro, sino porque termina por señalar el límite de cualquier ordenamiento; la tragedia nos dice que en el lugar en el que estamos –como esos de la república ideal, atribuidos según naturaleza (decía Platón)–, son insoportables pero que a la sazón tampoco hay lugar y por ende, no es por naturaleza que llegamos a algo, sino porque la Fortuna así nos llevó: lo trágico nos dice que la distinción Naturaleza/Cultura es insostenible.

Tomando todo esto, los invito a dar un salto en el tiempo. Pensemos en nuestras ciudades, en las metrópolis de nuestro tiempo y en sus formas de representación. Valgámonos de un ejemplo para comprender la presencia de lo trágico en nuestras urbes y cómo ello construye cuerpos.

En 2008 se estrenó una película que en América Latina fue llamada *Solo un sueño* y que en inglés se llamó *Revolutionary Road*. El filme, inspirado en

una novela homónima, escrita por Richard Yates en 1961, tuvo una acogida bastante floja en los Estados Unidos, pero fue un éxito en Europa, lo cual confirmó el destino mismo del novelista que subyacía en la creación de este argumento. De hecho, Yates, nacido en Yorkers (Nueva York) en 1926, fue un escritor olvidado y que sólo en algunas ocasiones tuvo algún protagonismo en la vida literaria norteamericana. Su biógrafo, Blake Bailey, quien por lo demás llamó su trabajo *A tragic honesty* (“Una honestidad trágica”), destaca que sólo en 1961, al publicar la novela a la cual nos referimos y en 1974 con *Las hermanas Grimes*, tuvo algún reconocimiento. Reconocimiento tibio, repetimos, porque compañeros de su generación como Philip Roth, John Updike e incluso (aunque algo mayor), Jerome Salinger, tuvieron más reconocimiento literario.

Richard Yates, admirador de Francis Scott Key Fitzgerald, como éste pasó buena parte de su vida rodeado por la tragedia. Una madre alcohólica, él mismo alcohólico y drogadicto, con varias entradas a hospitales psiquiátricos, pasó su vida dictando talleres de escritura creativa en algunas universidades (Iowa, sobre todo), haciendo los discursos de Richard Kennedy hasta 1963 (cuando John F. Kennedy fue asesinado), redactando folletos publicitarios para una empresa de productos electrónicos, y encerrado escribiendo su obra (cerca de siete novelas y tres libros de cuentos y relatos). Obra relativamente desconocida en castellano, pero que esperamos, se publicite más, ya que es muy probable que el cine ayude a recuperar a un gran escritor, como parece que está ocurriendo en Estados Unidos y en el mundo.

Revolutionary Road, que es la obra que acá nos interesa, tiene todos los elementos de una tragedia en medio la vida ideal norteamericana: una pareja relativamente joven, con dos hijos pequeños, y que sin embargo, se sienten inconformes con la vida que llevan. Es una historia urbana, de la ciudad moderna que en los Estados Unidos, que a mediados del siglo estaba empeñada en crear espacios como los

suburbios: lugares de residencia de una clase media, en donde los hombres son empleados en grandes empresas a las cuales deben viajar diariamente en un tren de cercanías en medio de la soledad que produce la multitud, y en donde las mujeres se quedan en solitario en casas cuya arquitectura invita a la felicidad y a evitar la desgracia.

Revolutionary Hille Estates no era una urbanización pensada para que ocurrieran tragedias. Incluso por la noche, como si fuera a propósito, no había nunca sombras acechantes ni siluetas misteriosas. Era un lugar irresistiblemente alegre, un país de juguete con sus casas blancas y de tonos pastel cuyas ventanas iluminadas y sin cortinas refulgían entre un decorado de hojas verdes y amarillas. Potentes reflectores iluminaban algunos de los jardines, algunas de las puertas principales y los tapacubos de algunos automóviles de color helado. (Yates, p. 392)

Y sin embargo, en ese mundo tan bien construido, la tragedia tiene lugar. Lo primero, porque es un espacio que difícilmente permite configurar territorio, espacio vital, un lugar. Allí se está, pero no se habita, no se mora. Lo que caracteriza a estos espacios, es que justamente no se poseen, no pueden poseerse; son espacios cuya dimensión se mide por el dinero allí invertido, que como verdadero poder, es lo único que posee dicho espacio. Un poco a la manera de Simmel, bien podría decirse que allí el dinero es un *Können*, pura posibilidad que significa todo bajo la ilusión de asegurar un futuro; allí aparece su poder con el fin de domesticar lo aleatorio, el azar mismo de la vida, y por ende, evitar cualquier incertidumbre.

Pero la incertidumbre llega porque quienes allí habitan buscan desesperadamente un lugar. Frank Wheeler —el protagonista— construye un camino de piedra con sus manos, aunque sabe que su labor es infructuosa: señalada por sus vecinos, la obra es calificada de fea

e inconveniente, y por tanto, queda inconclusa. Pero al mismo tiempo, la búsqueda del lugar, les hace soñar con otra ciudad, con París, un París idealizado que había conocido de joven al terminar la Segunda Guerra Mundial y que en sus palabras, se convirtió en un sueño para su esposa April. París es la meta, es donde él se podría encontrar a sí mismo, olvidándose de ese trabajo aburridor (redactor publicitario en una empresa de electrónica, como en la vida real lo fue Yates) y de la vida de los suburbios, que son la antítesis de lo que ellos mismos piensan de sí.

Buscar entonces un espacio propio, allende del mar, atravesando el océano, se convierte en un empeño. Quizás quieren entregarse a la aventura (se supone que ella trabajará mientras él se dedica a caminar por París y su vida bohemia, para encontrarse a sí mismo), porque el azar y la tragedia están prohibidas en su entorno. Pero la tragedia llega y el destino llega a cada uno de los habitantes. Uno de los personajes de la novela, la señora Givings, no podía dejar de ver que su vida era un desastre y que la supuesta altura con la cual trataba de mirar todo —trabajaba desesperadamente ya que “El trabajo duro es la mejor medicina que se ha inventado para todos los males del hombre..., y de la mujer también” (Yates, p. 195)— no era más que una ilusión sin fundamento. De hecho, su cuerpo es testimonio de lo inevitable de su condición:

Pero la sorpresa mayúscula se la llevó al sentarse en la cama para quitarse las medias, porque había esperado que sus pies fueran delgados y blancos con finas venas azules y unos huesos rectos y frágiles. En cambio, posados en la alfombra como dos sapos, estaban tiesos y llenos de juanetes, y se enroscaban para esconder unas uñas callosas. [...]

Lloraba porque tenía cincuenta y seis años y los pies feos, hinchados y horrorosos; lloraba porque en el colegio [cuando era joven] no caía bien a las niñas y en el instituto tampoco a los chicos; lloraba porque Howard Givings

era el único hombre que le había propuesto matrimonio, porque ella había accedido y porque su único hijo estaba mal de la cabeza. (Yates, pp.207-208)

Lo interesante de la novela, y en parte también lo revela la película, es que la ciudad por una parte inscribe en el cuerpo la dimensión trágica de sus habitantes; y al mismo tiempo, la ciudad se convierte en escenario de esas tragedias, porque el cuerpo se mueve, se crea y se produce de cierta forma. De hecho, en Connecticut en 1955, el mundo había ya producido ciudades ex-céntricas, descentradas y por tanto, el escenario urbano, ayer como hoy, señalaba justamente esa dimensión de imposible unidad. Por eso, la novela comienza relatando el fracaso de April Wheeler como actriz, en la representación, con un grupo de aficionados de la obra *El bosque petrificado*; fracaso de la obra que su esposo Frank atribuye al hecho de haberse rodeado de novatos y aficionados irresponsables; mas en realidad, fracaso de vieja data, porque aunque había estudiado Arte Dramático nunca había hecho nada en ese terreno, nunca había sido reconocida y porque en vez de seguir con su carrera, se había embarazado y se había convertido en madre y ama de casa en los suburbios. Madre con deseos de abortar, de negar el hecho de ser madre, pero ante todo, una mujer que desde temprano, tenía en su cuerpo inscrito el malestar de serlo. Como Filoctetes, April también llevaba una herida, una marca que si no visible, sí era un evento de su cuerpo que se repetía de distintas formas.

Cuando era estudiante, ella recordaba que:

...un día, cuando vivía en Rye, se había visto sorprendida por un flujo menstrual particularmente voluminoso en mitad de una clase.

- Al principio me quedé allí sentada –le había dicho-. Fue una estupidez. Y después ya fue demasiado tarde.

Entonces pensó en cómo debió salir corriendo del aula con una mancha roja del tamaño de una hoja de arce en el trasero de su falda blanca de hilo mientras treinta chicos y chicas la miraban boquiabiertos; cómo debió cruzar el pasillo a toda prisa en medio de un silencio de pesadilla frente a las puertas de las otras aulas, tirando los libros y recogiendo para correr otra vez, dejando un pulcro y espaciado rastro de sangre en el suelo; como había corrido luego hasta el dispensario y había tenido miedo de entrar, así que había echado a correr por otro pasillo hasta una salida de incendios, donde se quitó el suéter y se lo anudó en la cintura; y como entonces, oyendo o imaginando pasos que la seguían, había salido al césped soleado y se había ido a su casa, andando ligera pero no demasiado, y con la cabeza alta, para que si alguien la miraba desde el centenar de ventanas del instituto pensara que salía de allí por algún motivo perfectamente normal, llevando su suéter de un modo perfectamente normal. (Yates, pp. 32-33)

Escena que se repite de alguna manera, al final de la novela, cuando un tercer embarazo se interpone en sus sueños de ir a París. Tercer embarazo que ella prefiere interrumpir, pero que convencida por su esposo Frank, decide llevar adelante. Al fin de cuentas, él está mejorando en su condición laboral, el desasosiego que ella siente –según Frank- bien podría ser tratado con un buen psicoanalista, y sobre todo, la inconveniencia de cambiar la vida de sus dos hijos mayores, son los argumentos que esgrime para que continúe. Sin embargo, no es el embarazo el problema. Lo que ella descubre es que es que su vida se ha hecho deshonestamente y que deshonesto resulta por tanto, ser madre –incluso de sus dos hijos mayores-, ser esposa y ama de casa.

El único error real, la única cosa injusta y deshonestamente, había sido verle [a su esposo] como algo más que eso [un amigo]. Oh, durante un par de meses, sólo por diversión,

no habría estado mal jugar a eso con un chico; ¡pero tantos años seguidos! Y todo porque, en una época de soledad sentimental, le había resultado fácil y agradable creerse todo lo que aquel chico en concreto le parecía bien decir, y devolverle ella misma mentiras fáciles y agradables, hasta que cada cual decía lo que el otro más quería escuchar. [...] ¡Qué cosa más sutil y traicionera entusiasmarse de esa forma! (Yates, pp. 369-370)

Por eso decide abortar, más allá de los tres meses, avanzado ya el cuarto mes, corriendo todos los riesgos. Sabe que el error no se puede enmendar y que no es ni siquiera el odio hacia su marido –de hecho, le parece simpático- ni hacia sus hijos –a quienes no ama como idealmente le dice el mundo que debería hacerlo, pero tampoco le molestan-, sino el saberse habitando en un error en donde no hay culpables de ninguna índole (“*Querido Frank, pase lo que pase, no te culpes de nada*”, dice su nota final), en donde no hay responsables sino los juegos azarosos de la vida, los que le llevan a tomar una decisión que es un verdadero suicidio.

Y la marca, la herida, vuelve aparecer en ese momento. Frank, luego del aborto y de la muerte de su esposa, vuelve a su casa, para asirse a una última imagen de su esposa muerta:

Pero entonces vio la casa –la vio de verdad-, larga y blanca como la leche a la luz de la luna, con todas las ventanas negras, la única casa a oscuras de la calle. April había sido muy esmerada con la sangre. Excepto un hilillo de gotas que iban y volvían del teléfono, todo había quedado restringido al cuarto de baño, donde su mayor parte había sido recogida. Dos toallas pesadas y teñidas de encarnado yacían cerca del desagüe de la bañera. “Pensé que ésa sería la mejor manera de hacerlo –se la imaginó diciendo-. Pensé

que podrías envolver las toallas en papel de periódico y tirarlas a la basura y luego enjuagar bien la bañera. ¿Te parece?”. En el suelo del armario de la ropa blanca encontró la jeringa metida en agua fría; seguramente la habría dejado allí, para que no la descubrieran los de la ambulancia. “Es que me pareció mejor no dejarla a la vista; no tenía ganas de responder a un montón de preguntas tontas.” (Yates, pp. 393-394)

La ciudad no puede evitar la tragedia. La ciudad es el escenario de la tragedia, sin importar cuál se ésta ni la forma de aquélla. La ciudad es lugar en donde descubrimos la insuficiencia de una representación de nosotros mismos y por ende, como al final no queda más que la certeza de que somos un poco locos, ya que la locura “es la incapacidad de relacionarse con otro ser humano. La incapacidad de amar.” (p. 353); al final, no nos queda más que deambular por la ciudad:

Y desde entonces se había quedado unas horas más casi cada noche. Le gustaba cenar solo en la ciudad y pasear por las calles al anochecer, antes de tomar el último tren. Le daba una agradable sensación de independencia, de libertad, lejos de la rutina. (Yates, p.299)

Bibliografía

- ARISTÓTELES, 1974, *Poética*. Madrid, Gredos
- CACCIARI, Massimo y DONNÀ, Massimo, 2007, *Arte, tragedia, técnica*. Buenos Aires, Prometeo Libros
- EURÍPIDES, 2000, “Las Fenicias”, “Las Bacantes”, en: *Tragedias*. Madrid, Cátedra, vol. 3
- FRESÁN, Rodrigo, “El extranjero. La abrumadora biografía de Richard Yates”, en: *Página 12*. 19 de octubre de 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/7-779-2003-10-19.html> (Consultado en

abril de 2012)

- HEIDEGGER, Martin, 1994, “La pregunta por la técnica”, en: *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal
- LESKY, Albin, 2001, *La tragedia griega*. Barcelona, El Acantilado
- ROSSET, Clément, 2010, *La filosofía trágica*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata
- _____, 1976, *Lógica de lo peor; elementos para una filosofía trágica*. Barcelona, Barral
- SÓFOCLES, 2002, “Antígona”, en: *Tragedias*. Madrid: Gredos
- SUAREZ, Patricia, “Bajarse los pantalones en público”, en: Camaleón sordo. 8 de diciembre de 2009. http://camaleonsordo.blogspot.com/2009_12_01_archive.html (Consultado en abril de 2012)
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre, 1987, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus
- YATES, Richard, 2009, *Vía Revolucionaria (Revolutionary road)*, Madrid, Santillana-Punto de Lectura