

# Homo tragicus

*Aprovecha lo que se puede aprender de Edipo.*

Píndaro

---

Ramón Ramos Torre

---



**E**l intento de reconocer, ordenar y hacer inteligible la complejidad constituye, por decirlo de forma rotunda, el objetivo ampliamente consensuado de las actuales ciencias sociales, su empeño teórico fundamental. Tal consenso es instructivo y vacío: instructivo porque marca una cesura con momentos anteriores en los que el sueño de la teoría no era otro que la descomposición de lo inmediato-complejo y su reducción a lo simple, claro y distinto; pero es vacío porque, a poco que se observe, lo que por complejidad se entiende es múltiple, poco consonante o, por decirlo irónicamente, extremadamente complejo.

Uno de los retos de la complejidad es la acción. Ciertamente tal reto puede ser eludido y en este sentido hay que interpretar las propuestas de Luhmann (1991: cap. 4) que, en su intento de construir una teoría social a la altura de la complejidad que tematiza, apuesta por dejar de lado el viejo fardo de la teoría de la acción. Pero el viejo fardo es terco y, por mucho que el programa teórico se vertebre renunciando a cargarlo, al cabo ocurre que, apenas disfrazado, reaparece en el fondo del capazo analítico. Más vale, pues, hacerle un hueco desde el principio y abordarlo directamente, es decir, mirar de frente e intentar hacer inteligibles los problemas que la acción, ella misma compleja, enfrenta en un universo social complejo.

Lo que aquí me propongo explorar va en este sentido. No es muy ambicioso, pero parece pertinente y fructífero. Forma parte de un proyecto de reconceptualización de la acción utilizando el material estratégico que proporcionan los monumentos clásicos de la tragedia ateniense del siglo V a. C. No pretende inicialmente abogar por una reorientación sistemática de la teoría de la acción. En el momento actual de su construcción se limita a proponer un complemento a los desarrollos teóricos de que dispone la tradición y que ahora están a la mano. En concreto, se limita a proponer la ampliación de la antropología primaria de la teoría social en cuanto teoría de la acción. Por antropología primaria entiendo esa caterva de

*homines* que, como supuesto, sustento y resumen, están por detrás de las proposiciones analíticas actuales sobre el actor/agente y su acción/agencia<sup>1</sup>. Los más relevantes forman una trinidad en tensión: el *homo moralis* que viene de la tradición durkheimiana; el *homo rationalis* que viene de la economía y el utilitarismo; el *homo specularis* que se apunta en la obra moral de Adam Smith. Quisiera, por lo menos, ampliar esa antropología de base, agregando otro vertebrado racional no menos relevante aunque más doliente: el *homo tragicus*.

Con este cometido se realizará un recorrido que llevará (I) a argumentar la relevancia analítica de la tragedia para abordar, a continuación, (II) lo específico de la tragedia ática del siglo V a. C., algunos de cuyos rasgos diferenciales se reconstruirán (III) a partir de la *Poética* de Aristóteles; tras esto, (IV) se esbozarán las características del mundo en el que la acción trágica se sitúa y (V) lo que es propio de la acción y (VI) del actor trágicos; la investigación acabará (VII) mostrando las señas de identidad del *homo tragicus* y su bifurcación como héroe patético y hombre prudente, proyectando tal figura (VIII) sobre el panorama actual de la teoría de la acción.

## 1. ¿Por qué la tragedia?

**E**l supuesto de este trabajo es que la literatura tiene una indudable relevancia sociológica. No todo el mundo lo compartirá o aceptará el modo en que esa relevancia se entiende aquí. En contra de los primeros, suscribo una aguda observación de Bernard Williams, que, ironizando sobre quienes en cuestiones de reflexión ética tienen alergia a que se utilice el material literario y urgen a atenerse a lo real sin más o a la vida misma, objeta que, en realidad, «lo que [esos] filósofos muestran a sus ojos y a los de sus lectores para reemplazar a la literatura no es la vida, sino la mala literatura» (Williams 1997: 22). La validez de esta observación no se limita a las discusiones en el campo de la filosofía o de la ética. También en el de las ciencias sociales el empeño por cercenar la significación de la literatura va típicamente de la mano, no del encuentro con la realidad o la vida, sino de la desviación hacia una mala literatura que se

predica abusivamente del mundo social o de sus actores.

Pero es claro que, aún aceptada, la relevancia sociológica de la literatura puede entenderse de distintas maneras. La más usual es la que se plasma en una sociología de la literatura que concede o reconoce a ésta un ejemplar valor expresivo del mundo social o de la cultura y se da a la tarea de reconstruir la práctica social que la constituye (autores) y sustenta (público). A veces, como por ejemplo en el caso del Bourdieu (1995) estudioso de Flaubert, hay un paso adicional: no sólo se construye el mapa social del campo literario sino que también se va a la busca de la sociología implícita en las obras literarias. Por tal hay que entender la sociografía pre-teórica que se incorpora en su universo ficcional, que puede ser una iluminación relevante del mundo social referido. Es así como el Flaubert de la *Educación sentimental* ilumina el mundo social de la coyuntura revolucionaria de 1848.

Se trata de dos estrategias típicas en el diálogo de la literatura y la sociología. Ninguna de ellas informa estas páginas. Como se verá, no se apunta una sociología de la tragedia griega ni tampoco una reconstrucción de la sociografía implícita en los dramas de Esquilo, Sófocles o Eurípides. La estrategia por la que opto se sitúa en un nivel más abstracto y básico, atenta a encontrar en el material literario información sobre aspectos de la acción de relevancia analítica general y, por ello, actual. La literatura me parece relevante porque en sus ficciones exploratorias de mundos humanos posibles proporciona un riquísimo material sobre la acción. En ella, sobre todo en sus grandes monumentos, la acción humana aparece presentada en su discurrir concreto, es decir, variada, rica en determinaciones, contextual. En esto consiste su gloria y su cruz, pues al representarla así, la pone ante los ojos con toda su inagotable riqueza pero, a la vez, aunque la reconduce a esquemas de sentido, no la disecciona teóricamente, pues no da, ni pretende dar, razón de lo que se limita a mostrar en su presentarse y transcurrir. Proporciona así un material en bruto, preteórico y exploratorio, que se puede convertir en objeto de reflexión de una ciencia que, habiendo reducido la complejidad del mundo humano para hacerlo inteligible, se hace conscientes de los límites de sus reducciones y siente la urgencia

de explorar aspectos nuevos y decisivos del universo práctico.

En este caso, pues, la relevancia sociológica de la literatura radica en que proporciona material para la reflexión, permitiendo, más específicamente, observar, encarnados y actuados, esquemas prácticos que la tradición de la teoría social ha descartado o descuidado y que, sin embargo, una vez reconstruidos a partir de su representación literaria, son operativos para dar cuenta de esos mundos de acción que intuitivamente consideramos complejos y que, siendo socialmente relevantes, resultan analíticamente impenetrables en la actualidad.

La elección de la tragedia, y más concretamente de la tragedia griega clásica, es coherente con el objetivo que se busca. Siendo la trama realista por antonomasia, la que pone de forma más descarnada al héroe en y ante el mundo (Frye 1991: 271), es también aquella en la que la representación de la acción se convierte en su centro y razón de ser o, por decirlo al modo rotundo de Arendt (1993: 211), «el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás». Esto, con ser ya relevante, no agota las razones de la elección. La tragedia interesa al menos por tres razones adicionales que han sido destacadas por sus más perspicaces estudiosos. La primera razón la proporcionan las reflexiones aristotélicas sobre el arte trágico. Más adelante se atenderá a su reconstrucción, pero se puede ya adelantar que lo que le es propio es la presentación de la acción como un modelador o conformador del actor mismo: éste resulta de aquélla, es su hijo —en el sentido que se especificará en su momento. No se parte pues de la interioridad o carácter de un sujeto para ver cómo se manifiesta en su acción, sino que se parte de ésta para saber en qué consisten aquéllos. La segunda razón la proporciona Williams (1997: 59 ss), para quien lo decisivo del universo práctico de los monumentos literarios griegos y de la tragedia en particular es que muestra aspectos cruciales y desdeñados por la tradición posterior y, en especial, se niega a identificar el universo práctico con la acción moral. Queda así de lado la problemática que tanto ha dominado y entorpecido las reflexiones occidentales sobre la acción: la moral como núcleo y origen de la acción; la conciencia como espacio en el que la razón universal o la voz de Dios hablan; la voluntad como un absoluto que se determina a sí mismo

y se presenta en forma de libre arbitrio; la responsabilidad como la contraparte pura de la intención, etc. La tercera razón la proporcionan las aproximaciones de orientación más histórico-antropológica que destacan como peculiaridad del universo práctico de la tragedia su radical problematicidad —y así Vernant y Vidal-Naquet (1987: 43 ss) o Saïd (1978: 147 ss). Esta resulta del encuentro de dos universos prácticos representados respectivamente por el antiguo derecho gentilicio y el nuevo derecho de la polis democrática, estructurados según principios incompatibles<sup>2</sup>. Ese choque y la inestable síntesis resultante nos permiten observar en la praxis trágica modos atípicos, peculiares, pero muy fructíferos, de concebir los distintos aspectos de la acción.

Suscribo, pues, la apreciación de Martha Nussbaum según la cual «las narraciones concretas y complejas que constituyen el material de la obra trágica desempeñan una valiosa función en el perfeccionamiento de nuestra percepción del 'material' complejo de la vida humana» (Nussbaum 1995: 469). Un enfoque así ha permitido situar el mundo trágico en el centro de las reflexiones éticas contemporáneas, recuperándolo en orden a alcanzar una más rica conceptualización de los problemas morales a los que en la actualidad nos enfrentamos. Si de la ética pasamos a las ciencias sociales o, más específicamente, a la teoría social, el resultado puede ser idéntico. El mundo trágico se puede así convertir en un laboratorio para pensar la complejidad que demanda en la actualidad una teoría operativa de la acción.

Por otro lado, es claro que la elección de la tragedia griega como material para reflexionar no es fruto de ningún deseo de navegar por el tiempo en busca de lo atávico y esencial. Si la tragedia interesa es porque en ella aparecen modos de acción, en principio extraños y peculiares, que no han sido explorados suficientemente y cuyo esclarecimiento puede ser de gran ayuda para el desarrollo actual de la teoría social<sup>3</sup>. Pero entíndase bien, reivindicar la actualidad de la tragedia se limita a subrayar la relevancia sociológico-analítica de su mundo de ficción, sin prejuzgar si la nuestra es o no una época trágica<sup>4</sup> o si su sociología debiera construirse a partir de un supuesto saber dionisiaco y acariciante<sup>5</sup>.

Por lo demás, tal actualización de lo extraño debe operar con las cautelas apuntadas por

Williams (1997: 27-9): en muchos casos lo supuestamente extraño nos resultará plenamente familiar; en otros, tendremos que realizar un esfuerzo de traducción para encontrar sus equivalentes actuales; en otros, por fin, habremos de rechazar lo que el trágico daba por supuesto como rasgo constitutivo del mundo y declarar que el nuestro es muy diferente. Lo que en cualquier caso se niega es el doble prejuicio con el que se aborda típicamente el material de nuestra cultura clásica, sea el trágico u otro. La cara positiva del prejuicio proclama su intemporalidad, su plausibilidad por encima de coordenadas de tiempo y espacio: '¡hay que rehelenizar el mundo!', concluye. En su cara negativa lo historiza radicalmente, mirándolo con esa mezcla de extrañeza y amor a lo exótico propia del antropólogo victoriano. Ninguna de estas caras es aquí atendida. Ni esencia de lo humano, ni ganga evolutiva, el mundo trágico se limita, en este caso, a proporcionar un buen material para que reflexionemos la complejidad de los universos de acción tal como nos salen al encuentro.

## II. Apuntes sobre la tragedia griega



«Milagro intermitente, [...] golpe raro y bastante misterioso de la fortuna»: así califica Steiner (1993: 105, 107) el parpadeo del teatro trágico a lo largo de la historia. Hijo exclusivo de la cultura occidental, el arte trágico surge rápidamente y casi ya plenamente maduro en la Atenas del siglo VI a. C.<sup>6</sup> En un lapso de tiempo muy breve –apenas 70 años separan la representación de la primera tragedia de Esquilo (*Los Persas*, 472 a. C.) de la representación póstuma de la última de Sófocles (*Edipo en Colono*, 401 a. C.)– se materializa en las monumentales obras dramáticas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, las únicas, aunque incompletas, que han llegado hasta nosotros. Después, la gran tragedia entra en decadencia y, aunque recreada a lo sublime en la Roma de Séneca, acaba por desaparecer del espacio público tras el triunfo definitivo del cristianismo. Habrá que esperar a ese periodo de convulsión político-social que arranca de finales del siglo

XVI y ocupa todo el siglo XVII para que, en Inglaterra, España y Francia, se asista a un nuevo florecimiento del arte trágico –arte ciertamente reflorado y renacido, pero también distante, a pesar de los esfuerzos de algunos de sus impulsores, del peculiar universo trágico griego. La historia posterior será todavía más intermitente y producirá piezas teatrales aún más lejanas del siempre admirado ideal griego. Ya en nuestro siglo, los intentos de restaurar la tragedia acabarán en fracaso, cumpliéndose así el extraño destino de una época que ha asistido a dos carnicerías mundiales sin precedentes y es incapaz de expresarlas en la forma del arte supuestamente más afín.

En el marco de este trabajo no es posible dar cuenta del porqué de este peculiar destino. Simplemente bastará con apuntar que el universo de la tragedia griega dependía demasiado estrechamente del mantenimiento de la muy específica e inestable coyuntura socio-cultural en que surgió, y que la constitución del orden político mundial romano, el triunfo de la filosofía estoica –tan presente en la obra trágica de Séneca (Luque Moreno 1997)– y, sobre todo, la victoria histórica del cristianismo y, en su seguimiento, la de la ilustración arruinaron sus bases de sustentación y plausibilidad. La tragedia griega quedó así como un milagro perdido en el tiempo que sólo consiguió revitalizarse en la época de la incertidumbre cartesiana y el nacimiento convulso del nuevo Leviatán estatal. Pero incluso entonces el mensaje de esos profundos superficiales que eran los trágicos griegos sonaba demasiado radical: la idea de una historia de *sound and fury* contada por un idiota, arbitraria y sin significación alguna, siempre ha resultado altisonante y blasfema a oídos cristianos e ilustrados –razón por la que sólo puede apuntarse de forma tímida y puntual. Si, como sabía Dante, la historia humana y cósmica de los cristianos sólo puede ser contada como una *Commedia* (Steiner 1993: 19-20)<sup>7</sup>, también la de los ilustrados, incluso en su versión materialista dialéctica, sólo puede ser contada como «inversión colectiva y 'cómica'» (Jameson 1981: 235) de una tragedia inmediata pero, al fin y al cabo, efímera, aparente.

Acto cívico por excelencia, la tragedia está ligada, pues, al universo cultural griego previo al intelectualismo platónico, así como a las condiciones de la polis democrática, victoriosa

de los persas, hegemónico-imperial, poblada de ciudadanos, esclavos y metecos, espacio de varones públicos y mujeres privadas, dependiente, en última instancia, de los éxitos de su armada: esa polis segura de sí misma y, a la vez, problemática que era la Atenas posterior a Salamina y anterior al desastre final que culminó la larga guerra del Peloponeso<sup>8</sup>.

Es difícil que nos hagamos ahora una idea cabal de las representaciones trágicas que, año tras año, según se aproximaba la primavera, coincidiendo con la época en que el mar se abría de nuevo a la navegación, se celebraban en las festividades que honraban a Dioniso. La ciudadanía en bloque —no está claro si también sus mujeres— se reunía durante tres días, mañana y tarde, para asistir, los más indigentes pagados por la polis, a la representación de tres trilogías trágicas de tres autores diferentes previamente seleccionados que pugnaban por el premio final. Ciertamente el espectáculo era visual pues se singularizaba por hacer presentes en el escenario, en carne y hueso pero ocultos tras sus ropones y máscaras rituales, a los héroes y dioses de los que hablaban los mitos y las leyendas heroicas. Pero también era —y tal vez más fundamentalmente— un espectáculo a escuchar. No sólo porque, a semejanza de nuestra ópera, se combinaran partes cantadas y recitadas, sino porque además gran parte de la historia trágica representada no era actuada, sino contada por los protagonistas (testigos visuales o portadores de su memoria) y sólo podía ser vista en la imaginación del público.

No estamos ante algo que se parezca al teatro aristocrático o burgués de siglos posteriores, sino ante un espectáculo cívico que reunía a los ciudadanos para ver y escuchar viejas historias de todos conocidas, volcadas en la elucidación de las aporías prácticas de la actualidad y recreadas con una eficaz técnica teatral. El resultado era la unión de componentes que ahora nos resultaría difícil casar. Por un lado un espectáculo en el que la ciudad democrática esbozaba «la respuesta cívica a la pregunta sobre el destino humano» (Meier 1991: 265). Por ello, acumulando anacronismos, sus referencias a la actualidad vivida estaban apenas veladas y en su escenario se ponían a prueba los implícitos de la nueva cultura cívico-democrática. Por otro, era una representación cargada de religiosidad (Rodríguez Agrados 1998: 128), ligada a rituales ancestrales y en la

que se ponían en vida viejos mitos o leyendas heroicas poco plausibles ya en ese momento. Pero además, todo resultaba transformado por su teatralización, es decir, en virtud de la subordinación del material mítico-heroico y de los nuevos problemas prácticos y de sentido a una específica técnica teatral audio-visual que continuamente generaba, a partir de lo atávico o evidente, novedades sorprendentes.

De las más de mil tragedias que se escribieron y representaron sólo nos queda una treintena: siete de Esquilo, otras siete de Sófocles y dieciocho de Eurípides. ¿Forman un conjunto unitario? Una mirada desapasionada no dejará de notar grandes diferencias, no sólo entre los tres trágicos, sino también, en el interior de sus respectivas obras, entre sus distintas tragedias<sup>9</sup>. Esta evidencia crea problemas a toda acotación unitaria de lo trágico y es por esto por lo que los intentos definitorios tienden a justificarse ya sea en la obra de uno de los autores o en alguna de sus específicas tragedias, que de este modo se privilegia como paradigmática del género —en este sentido, el papel jugado por *Edipo Rey* o *Antígona* ha sido de primer orden. Con todo, es tan indudable el fuerte aire de familia que las tragedias áticas guardan entre sí —esa «gramática de la tragedia» en expresión de Frankel (Vara Donado 1996: 39)— que podemos hablar, sin especial abuso de lenguaje, de la existencia de un género trágico e incluso de una trama trágica que, si bien ha encontrado en el drama teatral su primera y principal expresión, estructura obras literarias que adoptan otra forma de mimesis<sup>10</sup>.

La tragedia griega ha recibido las más variadas interpretaciones. Quisiera aquí apuntar las líneas interpretativas que han resultado más decisivas. A riesgo de un abuso reductivo, propongo la diferenciación de tres grandes líneas hermeneúticas. Son las que representan, en sucesión histórica, Aristóteles, Hegel y Nietzsche. En una presentación muy sintética, si Aristóteles la interpretaba como un tipo de acción estructurada por una trama, Hegel la concebía como expresión de un conflicto ético que correspondía a un momento dialéctico de la epifanía del Espíritu y Nietzsche como visión estética de la herida abierta de la existencia. Sobre este fondo de interpretaciones se acumulan múltiples variantes reconducibles a tales matrices, o incluso combinaciones más o menos bien urdidas.

Con independencia de que, por lo que se argumentará, se vuelva más adelante sobre la línea interpretativa de Aristóteles, se puede ya adelantar que éste aborda la tragedia y lo trágico en el marco de una poética sistemática de los distintos tipos de mimesis en la que se propone centrar la atención en dos elementos, el *mythos* o trama y la acción que es mimetizada por su mediación. Es así la aproximación aristotélica tanto una poética formal y normativa, que especifica cómo se urde (y debe urdir) una historia trágica, como una «lectura praxeológica» (Taminioux 1995: 59) que invita a leer lo trágico en el campo genérico de la acción —aunque lo primero aparezca más desarrollado que lo segundo.

En el caso de Hegel, y aunque la tragedia fuera estudiada también de forma sistemática en la Estética (Hegel 1997), la interpretación propuesta adopta más bien un punto de vista histórico, presentándola como un momento o estadio en la larga dialéctica temporal del Espíritu hacia su plena autoconciencia ética.

La tragedia se inserta en la teoría hegeliana del drama —superación de la separación inicial de lo objetivo (epopeya) y lo subjetivo (lírica). Como drama, lo que en ella se representa es la acción humana o «la persona moral en acción [...] los sentimientos y pasiones íntimas del alma en su realización exterior» (Hegel 1997 II: 623). Tal universo de acciones entra en conflicto y de éste surge un desenlace «contra [la] voluntad y previsión» (ibid II: 624) de sus autores que, desembocando en un resultado final que aparenta «a los ojos vulgares [...] oscuridad, azar y confusión» (ibid II: 627), es, en términos sustantivos, la revelación de «la acción viva de una necesidad absoluta que acaba con la lucha y levanta las contradicciones, [...] es decir] el desarrollo real de la razón absoluta y de la verdad» (ibid II: 626-7). Tal es el esquema sustancial del drama del que la tragedia griega es una variante.

Lo característico de la tragedia según Hegel es que en ella, a diferencia del drama cómico, los personajes que se enfrentan son encarnación de algo sustancial, de principios universales de los que son portadores, pero que representan todavía de una forma unilateral, sesgada e inarmónica. De ahí su conocida definición: «Lo trágico consiste originariamente

en el hecho de que, en el círculo de una tal colisión [dramática], las dos partes opuestas, tomadas en sí mismas, tienen la justicia de su lado. Pero, por otro lado, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y positivo en su fin y su carácter a no ser como violación del otro poder, que es justo en igual medida, se encuentran, a pesar de su moralidad, o mejor a causa de ella, abocados a cometer faltas» (ibid II: 663-4). El modelo lo proporciona la *Antígona* de Sófocles. Su conflicto trágico no es el que enfrenta lo sustancialmente justo con un poder arbitrario y abusivo, sino, por el contrario, la colisión de dos principios de justicia en sí sustanciales: el del Estado y el de la piedad familiar.

Planteadas así la esencia de lo trágico, Hegel resuelve dialécticamente el enfrentamiento agónico de los principios éticos. En esto consiste la solución trágica que hace perecer a las dos partes enfrentadas como condición para una reconciliación de lo que encarnan. Pues el desenlace no puede ser la victoria de algo unilateral, sino la armonización de lo diverso, una «armonía en la que los personajes, con sus fines determinados, actúen de acuerdo, sin violación ni oposición» (ibid II: 664). Que esto se presente en forma de realización de un destino oscuro e incomprensible no indica sino el grado de desarrollo que entonces ha alcanzado la conciencia ética. En realidad, «la necesidad que aparece en el desenlace no es un destino ciego, un *fatum* sin razón ni inteligencia que algunos llaman *destino trágico*. El destino es, por el contrario, la alta razón de los acontecimientos aunque todavía no se manifieste como providencia consciente de sí misma» (ibid II: 685).

La tragedia hegeliana es así paradigma de un conflicto ético que no se puede resolver sino de forma oscura, recurriendo a esa providencia que todavía no es plenamente consciente de sí; es un drama pre-cristiano. Como tal, la significación de la tragedia queda radicalmente historizada: pura expresión de un momento del despliegue del Espíritu en el que éste sólo sabe auto-ponerse de forma unilateral, sesgada e inarmónica. Por lo demás, Hegel resuelve en trama de comedia o reconciliación lo que en el drama trágico se enfrenta. Y no sólo por esa extraña providencia inconsciente que mueve los hilos que los personajes son incapaces de ver, sino también

porque el destino trágico no resulta ser sino la plena reconciliación de aquello que llegará a verse integrado en el gran todo armónico. De ahí su veredicto final: «la alta conciliación trágica [...] es el retorno de los poderes morales, de su oposición, a su verdadera armonía» (ibid II: 686-7).

Nietzsche (1973) refuta punto por punto el potente modelo interpretativo de Hegel: la tragedia historizada como etapa del desarrollo ético es presentada en su caso como el hontanar en el que el ser se muestra; no es ya una etapa pasada y superada, sino un milagro estético —ya ido, pues fue erradicado por el intelectualismo socrático y el miedo cristiano a la vida—, milagro en cuyo trascurso la vida se nos mostró tal cual es, rebosante, ininteligible y libre de cualquier regla. Lo que le interesa a Nietzsche es la visión que la tragedia proporciona sobre el mundo, esa visión en la que «la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: ‘¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!’» (Nietzsche: 1973: 137). Nada más lejano del mundo de la moral, pues la tragedia se afana en representar «la herida eterna del existir» (ibid: 145), lo feo, doloroso, espantoso, ininteligible que sólo se puede aceptar como experiencia estética de lo «sublime» (ibid: 79). Y mostrándonos lo que es tal cual es, cubierto de esos sus múltiples velos que lo hacen ininteligible y doloroso, la tragedia también nos enseña que «sólo como fenómenos estético aparecen justificados la existencia y el mundo» (ibid: 187). No es, pues, una insuficiente experiencia del mundo ya superada y agotada, sino la base siempre actual para una rebelión contra Sócrates y Cristo que nos libere de sus legados y recupere ese espíritu sagrado de la música del que fue su clara representante. En el frontispicio de su nuevo templo habrá de leerse lo que Nietzsche, en fórmula magnífica, presenta como enseñanza de lo trágico: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está justificado» (ibid: 95).

Como apropiación estética del mundo, la tragedia es la representación apolínea del mundo dionisiaco. Esta conocida definición nietzscheana («el mito trágico sólo resulta inteligible

como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos» ibid: 174) muestra ya la tensión que domina al arte trágico y explica también su fragilidad, su fatal destino. Pues la tragedia, que con Esquilo encuentra lo sublime en el terror ante el orden de los dioses y con Sófocles se adentra en el misterio del destino inmerecido, con Eurípides decaerá, ya muy penetrada por ese intelectualismo socrático que, suponiendo la identidad entre virtud, saber y felicidad, marca la disolución de su mirada sobre el mundo. Al cabo, las enseñanzas de Dioniso son veladas y domina, solitario, lo apolíneo. La tragedia desaparece.

Nada, pues, más extraño a la aproximación hegeliana: para Nietzsche la tragedia es visión de lo que está más allá de la historia; no representa un drama ético sino una visión apenas ordenada de lo dionisiaco, de lo que no está sometido a regla y es dinámico, amoral y espanta; no desvela la realidad o la hace inteligible, sino que la muestra velada y terrible; es palanca de una apropiación estética del mundo que reniega del intelectualismo griego y del moralismo cristiano; no lleva a ninguna superación feliz sino que se limita a mostrar cómo somos llevados por fuerzas que no podremos ni dominar ni comprender.

Modo específico de reconducir a trama la acción humana, momento histórico en el despliegue ético del Espíritu, herida de la existencia que sólo se puede apropiarse estéticamente: tales son las grandes variantes interpretativas de la tragedia griega. Acción, historia ética y visión del mundo resumen sus respectivos centros de atención. No creo que ninguna, con independencia de su rigor filológico —¿hasta qué punto es un sueño wagneriano de Nietzsche su tragedia dionisiaca?—, sea desdeñable y, en lo que sigue, se utilizarán elementos de todas ellas. Con todo, en razón de la problemática abordada en este trabajo, no nos interesan tanto la historicidad de lo trágico, ni el mundo visionado al modo nietzscheano, sino cómo y con qué resultados aborda la tragedia el mundo genérico (no sólo ético) de la acción. Lo que es razón suficiente para que el centro de interés se desplace hacia Aristóteles con el objetivo de fijar las líneas fundamentales de lo trágico desde la perspectiva de una lectura poético-praxeológica.

### III. Aristóteles sobre la tragedia

**T**oda discusión de la tragedia ha de pasar por Aristóteles como si del representante teórico de la Santa Trinidad Trágica (Esquilo, Sófocles, Eurípides) se tratara. Ciertamente esta imagen es harto problemática, pues si bien hay una cierta línea interpretativa que aproxima (Aubenque 1997) o incluso identifica (Nussbaum 1995) el discurso ético de Aristóteles con el dramatizado en la tragedia, no faltan voces igual de sensatas (Eco 1994; Saïd 1978; Vernant y Vidal-Naquet 1987, 1989; Williams 1997) que avisan, no sólo sobre la distancia temporal entre la teorización aristotélica y la época viva de la tragedia, sino especialmente sobre la distancia mental o cultural entre esos dos mundos. ¿Es el Aristóteles lector de tragedias, como sugiere Eco (1994: 211), el equivalente de «un etnólogo contemporáneo y occidental a la búsqueda de invariantes universales en los cuentos de los salvajes»? La imagen, exagerada, no deja del todo de ser plausible; al menos, sirve de advertencia para que no se extreme la identificación de la teoría aristotélica de lo trágico y el material dramático sobre el que se construye.

La teoría aristotélica de la tragedia es rica, compleja, conectada con otras temas y problemas de su ingente obra y sometida a innumerables comentarios a lo largo de los siglos, lo que espesa aún más su significación. Para su estudio optaré por un criterio muy selectivo: no pretendo reconstruirla en su conjunto, sino tan sólo en aquello que es pertinente para el problema que aquí se aborda, la acción trágica<sup>11</sup>.

La tragedia es analizada en la *Poética* como una de las especies en las que se desagrega el género de las artes miméticas o imitativas<sup>12</sup>. Aristóteles propone una definición de su esencia, a la que siguen una especificación de sus elementos característicos y una advertencia sobre el peso relativo de éstos. La definición dice que la tragedia es «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante la compasión y temor lleva

a cabo la purgación [*catharsis*] de tales afectaciones» (PO 1449b 24-28). La especificación propone que «necesariamente las partes de la tragedia son seis [...]: la fábula [*mythos*], los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya» (ibid: 1450a 8-10). Y, por su parte, la advertencia subraya que «el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos [*pragmaton systasis*]» (ibid: 1450a 15), que no es otra cosa que aquello que opera el *mythos* o fábula. Esta triple aproximación nos proporciona los elementos fundamentales que han de ser comentados para un cabal esclarecimiento de lo que Aristóteles proponía sobre este arte mimético.

En la definición propuesta Aristóteles informa sobre el qué y el para qué de la tragedia. Lo sorprendente es que, a la hora de concretar ese qué, se dice algo muy inespecífico o puramente formal. Es muy inespecífico porque tan sólo se alude a que la tragedia tiene por objeto la imitación de la acción, calificada simplemente de esforzada, completa y de una cierta amplitud. Es puramente formal porque, en vez de decirnos qué es lo propio de lo trágico como un tipo específico de actuar humano o un tipo de mundo práctico, se limita a destacar los aspectos formales propios de la tragedia como representación teatral. Sólo cuando se pasa del qué al para qué, parecen alcanzarse niveles más altos de especificación, pues en efecto, introduciendo al público receptor al final de la definición, propone que la tragedia sólo se alcanza cuando se produce una compasión y un temor que llevan a una purgación del alma o catarsis<sup>13</sup>. Sabemos con esto que lo específico de la tragedia es la consecución de un determinado efecto pasional que se logra por un tipo especial de imitación de la acción y, por lo tanto, que sólo la obra que consiga ese efecto es propiamente tal. Pero, ¿cómo tiene que ser para alcanzar ese efecto?, ¿qué es lo trágico?, ¿algo que provoca un efecto pasional o simplemente el efecto logrado teatralmente?

Las cosas se aclaran algo más cuando se especifican las partes o elementos de lo ya definido. Algunas son puramente formales: medios con los que se imita (elocución y melopeya) y modo en que se imita (espectáculo). El resto fija el objeto de la imitación: la fábula (*mythos*) o trama<sup>14</sup>, los caracteres y el pensamiento. De todos ellos, dice Aristóteles en su advertencia, la trama –la «estructuración de

hechos» en el texto antes citado, también especificada como «composición de los hechos (*syntesis ton pragmaton*)» (1450a 5) unas líneas antes— es el fundamental. Parece que así se llega a una especificación de lo propio de la tragedia si es que somos capaces de saber en qué consiste la trama en cuanto que trama trágica. Veremos que para conseguirlo plenamente tendremos que abandonar en algún momento la línea de análisis de orientación básicamente formal seguida hasta ahora y entrar en lo que ya se vio en la definición inicial, aunque presentado de modo harto inespecífico: la acción como objeto de la mimesis trágica.

A la hora de especificar lo propio de la trama Aristóteles parece operar en tres niveles de análisis. Uno es muy genérico y aborda sólo lo que es específico del entramar ficcional o de la trama mimética *tout court*. Es lo que ha analizado más que cumplidamente Ricoeur (1983 Y: 65 ss), a quien remito<sup>15</sup>. Otro es más concreto y se refiere a la trama trágica en su determinación más simple. Allí se nos dice que una trama trágica simple ha de constar de cambio o *metabolé* y de lance patético. Ambas cosas están muy emparentadas e iluminan los instrumentos de que se vale la trama trágica para conseguir su característico efecto catártico. Pues en efecto —y más tarde se verá su enorme significación— el cambio es «un cambio de fortuna» (ibid: 1452a 15) que comporta paso de la dicha a la desdicha o viceversa, es decir, es un cambio en la *eudaimonia*<sup>16</sup> que es justamente lo que ponen en juego los hombres en la acción trágica; y el lance patético hace referencia a «una acción destructora o dolorosa» (ibid: 1452b 11-12). Fijadas estas especificaciones de la trama genérica en su forma simple, Aristóteles introduce nuevas especificaciones ya predicables de lo que llama tragedia compleja o, podríamos decir, de lo trágico en su perfección —en razón de la mayor eficacia teatral de esa trama. Tales nuevas determinaciones son inicialmente dos, peripecia y agnición; a éstas se agrega una tercera, el yerro o *hamartia*, que cuando aparece magnifica sus efectos. La primera, la peripecia, es «un cambio de la acción en el sentido contrario» (ibid: 1452a 22) que puede ser simple inversión de la dirección del curso de la acción o de lo que sucede en relación a lo que se intentaba actuar. La segunda, la agnición o reconocimiento, es «un cambio de la ignorancia al conocimiento,

para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (ibid: 1552a 30-32), que no se limita a desvelar lo que se ignora, sino que es también un conocer que tiene efectos sobre la acción o el destino final. Por su parte, el yerro o error trágico es un error no culpable, pero que genera responsabilidad objetiva y tiene consecuencias decisivas sobre todo el acontecer.

Queda así reconstruida de forma muy sintética la teoría de la trama trágica propuesta en la *Poética*. La tragedia resulta ser una específica trama que, utilizando los principios constructivos de toda trama —es decir, aunando, engarzando y tipificando actos-acontecimientos—, los configura específicamente por medio de procedimientos típicos, como el cambio de fortuna y el lance patético, logrando perfeccionar su efecto narrativo catártico si introduce la peripecia, la agnición y el error trágicos. La constante definitoria de la trama trágica la proporciona el cambio en cuanto que afecta a la *eudaimonia* y, en razón de ello, provoca, o libera de, el dolor. Se entiende así su efecto catártico sobre el público que la presencia. Pero para aclarar esta característica diferencial hay que ir en busca de lo que se abandonó al inicio del análisis, es decir, la acción que es imitada en trama trágica.

La posición de Aristóteles a este respecto es neta. Desde el principio, cuando ya está disponible la definición de la tragedia y propone la exploración de su trama, destaca de qué manera se ha de concebir la acción que es estructurada-compuesta por ella. En su estilo denso y desangelado, la tesis se expone así: «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad está en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según la acción, felices o lo contrario. Así pues no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones» (ibid 1450a 15-22).

Tres aspectos de este texto tan telegráfico son relevantes en este contexto de análisis. El primero es que, a la hora de especificar cuál es el objeto de la imitación trágica, Aristóteles insiste, para evitar cualquier error interpretativo, que lo imitado es la acción, proponiendo una distinción clara entre la acción misma y los personajes en cuanto que actores dotados de un carácter. Lo importante es que se muestre y

despliegue la acción de un personaje en sí y por sí misma y no como emanación de un carácter que se quiere revelar o poner en acción. La tragedia no se interesa por lo que se es, sino, principal e inmediatamente, por lo que se hace. El segundo aspecto destacable es que se especifica qué pone en juego la acción que despliega el agente: se trata de la posible *eudaimonia* como logro de una vida. Y subraya que eso está en la acción, es decir, en el universo de la práctica o, como comenta atinadamente Nussbaum, que «la *eudaimonia* no sólo es una característica, sino una praxis» (Nussbaum 1995: 470). Y en este sentido hay que sostener que la tragedia no ama el despliegue de la acción por sí mismo, sino en cuanto que determina la *eudaimonia* de los agentes, meta que sólo actuando en el mundo es posible conseguir. Por último, hay un tercer aspecto que se relaciona con los anteriores y los especifica. Si el objeto que se pone en trama en la tragedia es la acción en cuanto que en ella se juega la *eudaimonia*, lo característico de los personajes trágicos es que ellos mismos son el producto o resultado de su acción. Es por esto por lo que se dice que el carácter y lo que los personajes son resultan de lo que actúan; más su producto que su precondition. Es por esto también por lo que, siendo la *eudaimonia* una praxis, su consecución o pérdida es consecuencia de la acción, no un estado de un carácter extraño a, o independiente de, la acción.

El punto a que se ha llegado permite ya proceder a anudar los distintos cabos de la teoría aristotélica de la tragedia en una forma más sintética. Tratada poética y praxeológicamente, la tragedia es una trama que informa y hace narrable un tipo de acción en el mundo; dicho de otra manera, es la imitación de un actuar en el mundo que se hace significativo y eficaz catárticamente porque está entramado. En el plano práctico, lo que pone en juego la tragedia es la *eudaimonia*, es decir, esa posibilidad de florecimiento de lo humano, de alcanzar una vida plena y digna de vivirse. No es, pues, ningún bien secundario, sino el bien que apetece y justifica a la vida humana en sí. Alcanzarlo o no es tanto como ponerse en el mundo de la acción y exponerse a lo que en él sucede. La trama trágica hace narrable ese suceder: lo muestra como algo frágil, sometido a cambios que arrastran dolor o pérdida; cambios que, resultando típicamente de un error no plenamente culpable, ocurren también en forma típica al hilo de repentinas inversiones

del curso de los acontecimientos y pueden ir de la mano de un acceso al conocimiento de algo que estaba oculto y era decisivo.

La tragedia es, pues, narrativización de un curso de acción y de los acontecimientos que aparece. Como han destacado Arendt (1993: 215) y Ricoeur (1983 I: 85), la precondition para hacer decible y significativo cualquier curso de acción que se dé en el tiempo del suceder humano es su narrativización, la construcción por medio de tramas de narraciones que conviertan ese suceder en un algo unificado, engarzado y tipificado. La narrativización trágica es una de las posibles. Se caracteriza por enfrentar directamente el problema del destino de los humanos o, por decirlo al modo elocuente del título del libro de Nussbaum (1995), la fragilidad de su *eudaimonia*. Esto se hace dando cuenta de la diferencia entre lo que se actúa propiamente y lo que sucede, suponiendo que esa diferencia no es absoluta, sino tenue y siempre cuestionada, pues lo que sucede dimana en parte de lo que se actúa y lo que se actúa queda calificado por lo que sucede.

Hasta aquí llega la reconstrucción de lo trágico en la *Poética* —reconstrucción crucial, pero también demasiado genérica o inespecífica desde la óptica del tema que aquí interesa. Es crucial porque nos invita a ver lo trágico desde el punto de vista de la acción con una acusada radicalidad. Pero resulta insatisfactoria porque apenas especifica en qué consiste esa acción, quedándose en enunciados genéricos sobre lo que la acción se juega (la *eudaimonia*), por qué (yerros), cómo (peripecias, agniciones) y con qué resultados (cambio de la dicha a la desdicha, lance patético y constitución— descubrimiento de sí). Estas son indicaciones formales de enorme relevancia, según se verá, pero que exigen ser especificadas si lo que nos interesa es fijar la riqueza del universo práctico trágico. Para lograrlo es menester, reteniendo las enseñanzas de Aristóteles, ir al encuentro de las obras trágicas.

#### IV. El mundo trágico

**S**iguiendo lo que Aristóteles propone, lo relevante para poder reconstruir más ricamente el qué de la tragedia es atender a la acción en el mundo: la acción trágica en el mundo trágico. Ambas

caras están densamente interrelacionadas, de forma que son esperables correspondencias firmes entre lo que es propio de una y otra. Con todo, es preciso proceder metódicamente y revisar por separado lo que en su desarrollo dramático aparece unido. En esta sección procederé a fijar un retrato sintético del mundo trágico, para adentrarme en la acción y el actor en las dos siguientes.

El mundo trágico es un mundo narrado que se muestra en espectáculo. Las distintas obras en las que se plasmó están ahí para ser contempladas o leídas y han sido objeto de un sinnúmero de exégesis más atentas a lo que en ellas ocurre o se da por supuesto como condición de posibilidad del ocurrir, que a las específicas técnicas poéticas para narrarlo. Me apoyaré en ese conjunto abigarrado de obras y exégesis para reconstruirlo<sup>17</sup>.

Desde un punto de vista narrativo, el mundo trágico es el escenario en el que se desarrolla la acción. Pero no es un escenario puramente externo, pasivo y mudo, sino densamente integrado en lo que en él ocurre. Y lo está porque es tanto el que suscita los problemas que la acción ha de resolver como el que define las oportunidades y acaba dictando la sentencia final. De él todo surge; en él todo se desarrolla; hacia él todo fluye. Naturaleza, seres humanos y dioses son sus elementos; lo conforman al relacionarse de múltiples maneras. Y esas relaciones configuran un espacio-tiempo humano-material caracterizado por tres notas omnipresentes: la heterogeneidad, el dinamismo y la contingencia. La primera lo muestra como un conjunto policéntrico y de límites borrosos, asediado siempre por la ambivalencia y la promiscuidad. La segunda lo presenta como un conjunto sometido al cambio, punto de encuentro del episodio cesurial y el tiempo largo de los dioses, y en el que el orden es un equilibrio que es roto y rehecho de forma incesante. La tercera, lo exhibe como un conjunto donde lo que es parece ser fruto de un diálogo más bien oscuro entre el azar y la necesidad.

La heterogeneidad es fruto de las distinciones culturales que hacen posible la vida social. En razón de ellas, se trazan fronteras entre las cosas que así pueden ser indicadas y abordadas. El mundo trágico es también fruto de esas distinciones que permiten separar lo salvaje de lo civilizado, lo humano de lo divino, la mujer del varón, la ley de la sangre de la ley de la ciudad,

los ciudadanos de los bárbaros, la familia de la polis, la justicia de la violencia, la hospitalidad de la guerra, la efebía de la madurez guerrera —por apuntar algunas de sus distinciones más relevantes. Esta heterogeneidad es presupuesta en todos los desarrollos dramáticos, y de ella y a ella fluye lo que acontece. Pero lo característico de la heterogeneidad trágica es que es policéntrica, borrosa y problemática.

El policentrismo es muy evidente —tal vez reflejo, tal vez respaldo, de ese archipiélago abigarrado que era el mundo griego de las ciudades-estado. En cualquier caso, se muestra como ausencia de una jerarquía firme, un principio vertebrador unitario o una distinción-matriz a que se puedan reconducir los entes. No aparece ni siquiera en el mundo dramático del piadoso Esquilo, pues en la *Orestíada*, su trilogía de la reconciliación, el fin de las venganzas de la sangre y la plena convergencia de la justicia de los hombres con la de los dioses son el fruto precario del pacto de los olímpicos con las vengadoras diosas de la tierra. No hay siquiera jerarquía divina, sino pluralidad en equilibrio inestable que se vuelca sobre el destino inseguro de los humanos. Como se dice en esa terrible tragedia de la venganza celosa y arbitraria de los dioses que es el *Hipólito* del impío Eurípides, todo lo más que se puede esperar de los inmortales es que lleguen a un arreglo entre sus apetencias encontradas y se atengan a lo acordado.

Este policentrismo opera además sobre un universo de contornos borrosos en el que ninguna de las distinciones supone claras fronteras entre lo separado. La frontera divino/humano es continuamente penetrada por ambas partes, pues los dioses interfieren en las disputas de los hombres y los hombres en las que mantienen los dioses. Que la *hybris*<sup>18</sup>, la desmesura, sea uno de los impulsos dramáticos del mundo trágico indica no sólo la relevancia de la frontera, sino la facilidad de su cruce en el marco de una organización imaginaria del espacio en la que el límite es, a la vez y para desgracia de los mortales, fundamental, borroso y violable.

Pero el rasgo tal vez más característico de esa heterogeneidad del mundo trágico es su radical problematización. Entiendo por ésta que las fronteras —aún borrosas y carentes de un centro— que fijan las distinciones fundamentales son, a la vez, afirmadas y negadas, y esto con igual radicalidad. De ahí que, como han

mostrado analistas de distinta orientación teórica, el mundo trágico se presente a la vez como orden y ruina permanente de ese orden, dramatizando sin ambages esta contradicción<sup>19</sup>. La razón radica en que lo real se muestra ambivalente (situado a los dos lados de la distinción que lo informa) y/o promiscuo (incorporando un conjunto de distinciones incompatibles). Tal parece que Jano y el Ornitórrinco sean los dioses tutelares del universo trágico o las máscaras que portan sus protagonistas<sup>20</sup>.

Lo que aquí presento como ambivalencia ha sido destacada y explorada como ambigüedad, sobre todo a partir del trabajo seminal de Vernant (Vernant y Vidal-Naquet 1987: 101-33)<sup>21</sup>. La ambivalencia está por todas partes. Está en el lenguaje trágico: unas veces en forma de esa notable ironía trágica (dominante, por ejemplo en *Edipo Rey*) por la que el héroe, sin saberlo, dice la verdad que se le oculta y que los espectadores saben<sup>22</sup>; otras, en lo que el verdugo dice a la víctima y ésta no sabe interpretar (como en el diálogo final entre la heroína y Egisto en la *Electra* de Sófocles). Está así mismo en las situaciones por las que atraviesan o a las que llegan esos personajes que porque aman, matan, porque saben, ignoran, porque son fieles, ultrajan, porque se ciegan, ven, porque son castos, son tratados como adúlteros, etc. Pero sobre todo está en los objetos fundamentales de la disputa trágica. Se muestra de forma ejemplar en el oxímoro del propósito de la heroína en *Antígona* (que pretende cometer un «piadoso crimen», *Antígona* 74) y en el museo de monstruos lógicos que la obra exhibe (muertos que son tratados como vivos, vivos que son tratados como muertos, etc.).

Pero más allá de todo ello, esa ambivalencia es además ambivalente en sí misma, volcándose en bucle sobre sí misma. Y lo es, porque en unos casos es el estatuto ambivalente de algo lo que decide su ruina en razón de que la conexión de los dos lados de la distinción no ha sido ritualizada adecuadamente<sup>23</sup>. En otros, por el contrario, es justamente el hecho de que no se haya mantenido el respeto por lo que en sí es ambivalente lo que causa daño. El primer caso es el de Edipo que es destruido por no mantener las distinciones fundamentales (padre-esposo-hijo) y ser constitutivamente ambivalente tanto en el plano de los contemporáneos (hijo de su esposa) como en el de los sucesores (hermano de sus hijos). El segundo es el caso dramatiza-

do ejemplarmente en *Las Bacantes* de Eurípides donde la venganza terrible de Dioniso se pone en marcha contra la unilateralidad del mundo urbano y cerradamente masculino, sin ambivalencia alguna, de Penteo. La ambivalencia resulta así –y se tendrá ocasión de comprobarlo cuando más adelante se analice el universo de la acción– crimen y virtud prudencial.

De la ambivalencia a la promiscuidad no hay más que un pequeño paso que se cumple de forma típica en el mundo trágico. En él es fundamentales lo inclasificable, aquello que, como decía Aristóteles del enigma, tiene por esencia «unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables» (PO 1558a 26-7). Oudemans y Lardinois (1987: 49-50) lo denominan marginalidad, refiriéndose a aquello que está por fuera de las distinciones constitutivas o se sitúa en múltiples casillas incompatibles. Supone la emergencia del ornitórrinco ya en el sentido, propuesto por Eco (1997), de lo que está por fuera del entramado clasificatorio de una cultura, ya en el sentido de aquello que se presenta como pura promiscuidad de las distinciones esenciales. En esa tragedia ejemplar e inagotable que es *Edipo Rey*, son el ornitórrinco-Esfinge y él mismo como ornitórrinco los que marcan la gloria y la ruina del héroe, pues lo que para su horror descubre es que el enigma que creía haber resuelto es él mismo: confusión de todas las distinciones culturales<sup>24</sup>.

Se ha propuesto antes que ese mundo heterogéneo es también dinámico. Por tal entiendo que, como todo mundo socio-cultural, se muestra abierto a la experiencia del cambio. Lo que particulariza este rasgo universal es que en el mundo trágico el cambio es inestabilidad continua de una singularidad en equilibrio nunca determinable y opera por cesuras, inversiones y convergencia de procesos.

La idea de una singularidad –entendida en el sentido de un punto en un espacio que suponemos que está ahí pero que no podemos observar ni fijar sus coordenadas–, alrededor de la cual se opera una inestabilidad endémica en la que continuamente hay rupturas de equilibrio y procesos hacia su recomposición, es congruente con esa otra idea de un espacio heterogéneo, de fronteras mal definidas y entidades ambivalentes o promiscuas. Pues, en este caso, lo que se plantea es la paradoja de un equilibrio siempre roto y siempre restablecido del que no se sabe decir dónde se halla o en qué

consiste. Me parece que esto es característico de la dinámica trágica y que cuadra especialmente con la idea de *hybris* que ya apareció y que se analizará más adelante. Pues, en efecto, la *hybris* es la dinámica hacia el rebose del límite y hacia el desequilibrio, pero es una dinámica tan extendida, tan ubicua, que no parece posible determinar dónde se halla el punto de equilibrio, dónde habría una plena compensación entre fuerzas dispares, dónde sería posible el reposo o la deriva evolutiva suave. De ahí, tal vez, la relevancia trágica de ese concepto inespecificable que es el de *mesura* (el ideal del hombre prudente), pues *mesurada* debe ser toda acción para preservar el deseado equilibrio. Pero como ocurre que cualquier acción, incluso la más *nimia*, lo rompe y arruina, el ideal de la *mesura* se convierte en pragmáticamente inalcanzable y arbitrario. Es por esto por lo que el yerro o error trágico —que como veremos es también falta cósmico-moral— aparece como una amenaza que hace inseguro cualquier curso de acción, pues toda praxis es constitutivamente ciega para captar esa singularidad que sólo puede estar en la mente de un dios lejanísimo y extravagante, es decir, en manos del más radical de los arbitrios.

La dinámica se conduce hacia la cesura, la inversión y la convergencia de procesos independientes. Esto lo comprendió bien ese crítico teatral perspicaz que fue Aristóteles. En efecto, lo que dramatiza la historia que se cuenta, lo que la tensa a la espera de un final, es el barrunto y cumplimiento de un acontecimiento terrible que establecerá una cesura con el mundo inicial. Romilly y Gouhier (1991: 14), cada uno a su manera, han destacado este rasgo: la presencia de un acontecimiento que resuelve y dirige las cosas hacia un final innovador, algo que es «en el sentido etimológico de la palabra, una ‘crisis’, es decir, un acontecimiento que resuelve y juzga (de *krinein*, que significa ‘juzgar’, ‘desmembrar’)» (Romilly 1995: 14-5). Ese tiempo episódico y cesurial se combina de forma sorprendente con un tiempo largo que arrastra las culpas de los padres y anuncia las de los hijos. Es justamente este encuentro del tiempo breve del acontecimiento relámpago y cesurial y del tiempo largo de las generaciones de los muertos, vivos y por nacer el que marca una de las características sobresalientes del mundo trágico. Por otro lado, y como mostraba eficazmente Aristóteles, la cesura se identifica

con, o va de la mano de, la *peripecia*, es decir, esa inversión trágica de los procesos que hace que lo irremisiblemente perdido se encuentre, que los hermanos llorados aparezcan, que lleguen mensajeros inopinados, que aparezca el dios, que el que se eleva caiga, que el feliz sea desgraciado, etc. En todos los casos —y son innumerables en las tragedias— lo característico es que el cambio esté orientado en el sentido de la inversión de los procesos. Así se cualifica esa inestabilidad dinámica que destacaba antes; se muestra como el perpetuo sucederse del día y la noche, pero sin esperar al cumplimiento de sus respectivos periodos en el ciclo eterno, sino advenido «a pesar de» y «finalmente» (Ricoeur 1953: 202). Por último, propio del universo trágico es también la convergencia de procesos independientes que dan lugar a resultados insospechados. De nuevo *Edipo Rey* es paradigma, pues en él la idea de encrucijada, de los caminos que se encuentran y las trayectorias que alcanzan un mismo punto del espacio en un mismo momento del tiempo, es decisiva en la estructura de la obra. No es extraño, pues, que en su versión musical de Edipo Stravinsky<sup>25</sup> pusiera en el canto obsesivo del coro la palabra *trivium*, encrucijada, pues la encrucijada como punto de encuentro de múltiples caminos es lo que arruinó a Edipo —no la encrucijada que abre, sino la que hace confluir y cierra.

Heterogéneo y dinámico, el mundo es también, como se anunciaba antes, contingente. La contingencia es una característica de la experiencia universal del mundo por mucho que se extremen los recursos culturales para contenerla o velarla. Supone, al modo aristotélico, el contraste entre lo que cambia y lo que perdura. Pero supone también el contraste entre lo que es necesario y lo que siendo, o siendo así, pudiera haber no sido, o ser de otra manera<sup>26</sup>. Sobre este fondo de saberes compartidos con otros universos culturales, la contingencia del mundo trágico muestra sus señas de identidad como tupida malla de azar y necesidad en la que el destino queda atrapado; ese destino trágico que, por decirlo al modo paródico de Cocteau, pudiera parecer una máquina infernal, «una de las más perfectas máquinas construidas por los dioses infernales para el anodamiento matemático de un mortal» (Cocteau, citado en Perrin 1994: 82).

El mundo trágico es contingente, y se muestra y es sabido como tal. El bien máximo que

en él se juegan los hombres, la *eudaimonia*, está sometido a una inseguridad constitutiva que hace que la más leve brisa lo arruine, mostrando su fragilidad, inconsistencia, precariedad. El motivo tal vez más repetido en la tragedia es justamente éste. Ya sea el coro, ya los héroes individuales, todos subrayan la tradicional sabiduría popular que asegura que «ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue el término de su vida sin haber sufrido nada doloroso» (*Edipo Rey*, 1525-31). Se trata de un saber tópico que se reitera en la mayoría de las tragedias —y consigue la atención de Aristóteles (EN 1100a ss) en su variante del destino final de Príamo. Esta extrema contingencia del mundo es el centro de exploración del arte trágico. Justamente el carácter heroico de sus personajes radica en que, siendo conscientes de la fragilidad del bien, son capaces de arriesgarse en el mundo y ponerlo en juego. Sus pesquisas sobre la contingencia son pesquisas sobre lo que es más propio del mundo y la respuesta que da el drama trágico es proteica sobre un fondo de sospecha inconmovible.

La sospecha inconmovible barrunta que el mundo en el que viven los hombres les es intrínseca e inteligiblemente hostil, de forma que los bienes que apetecen sólo les es dado tenerlos de modo precario y en esferas muy reducidas de su universo práctico. Todo lo más, los hombres consiguen habitar precarios islotes de sentido en un océano que se sospecha por lo menos indiferente. No hay armonía entre hombres y mundo y la idea de un cosmos suave, amable, en el que un sabio pudiera vivir feliz, confiado en la constancia de los bienes que están en sus manos, es radicalmente extraña a los tres grandes trágicos<sup>27</sup>. Nótese que se trata de una sospecha, no de una afirmación segura sobre el sinsentido del mundo, y que por lo tanto la tragedia no dramatiza una visión cerradamente pesimista del hombre en el cosmos. Ciertamente, tal sospecha pone en entredicho lo que el intelectualismo socrático-platónico y el optimismo cristiano se empeñarán en afirmar: que el mundo es plenamente inteligible (aunque sea sólo al modo de la inversión de fe en los designios del creador) y el hombre, una criatura que puede vivir armoniosamente en él. Frente a esto, la visión trágica se aproxima más al retrato que, según se vio en su momento, proporcionaba Nietzsche y se ins-

cribía en el frontispicio del templo trágico de la vida: «todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está justificado» (Nietzsche 1973: 93).

Sobre este fondo de sospecha se edifican respuestas proteicas al problema de la contingencia. Una indagación a fondo mostraría su gran diversidad, los innumerables matices que separan unas obras de otras. No estamos ante filosofías seguras, explícitas y sistemáticas de la contingencia del mundo; esperarlas de los trágicos sería partir de un malentendido. Lo que indagan siempre con los medios que les son propios —la aristotélica mimesis de una acción que se juega la *eudaimonia*— es la relación entre la necesidad y el azar. Pero a la hora de decidir qué son ambas y cómo se anudan sus relaciones las respuestas menudean y difieren.

En una simplificación tal vez abusiva y demasiado trabada lógicamente como para que sea irreprochable se puede proponer que las vías exploradas son básicamente tres. Una primera vía, la más cercana a Esquilo, es la que, al modo del sueño de Hegel, muestra la plena reconciliación del azar y la necesidad, reconciliación que va de la mano del matrimonio final de la justicia endeble de los hombres con la justicia augusta de los dioses (Rodríguez Adrados 1998: 135 ss) y hace del tiempo el dios que nos instruye (Romilly 1995: cap. 3). Pero ésta no es más que una de las vías: muy otra es la explorada por Sófocles, la más compleja e inestable. Pues, por un lado, Sófocles contrapone tanto la necesidad al azar, o lo subordina de tal manera a la máquina infernal de lo necesario, que lo cancela como una apariencia sin sustancia. Ante tal necesidad, que de todo se burla y todo lo urde para que sus víctimas se precipiten en la encrucijada fatal, al hombre sólo le queda la esperanza, que Edipo proclama con ironía trágica, de ser un «hijo de la fortuna» (*Edipo Rey* 1081). Pero, por otro lado, la necesidad que así se afirma de forma absoluta como urdidora de destinos no es la de una Potencia a lo Leibniz, sabia y que tiene algún plan de justicia en su mente, sino la de un poder opaco, cruel, básicamente incomprendible que golpea sin que sea inteligible por qué, atento sólo a mostrar los estrechos límites del poder humano (Williams 1997: 190 se). Y así, el tiempo, sucesión de inversiones bruscas y sorprendentes, actúa como el gran revelador que puede destruir al hombre (Romilly 1995:

cap 4). La última vía es la explorada por Eurípides o, al menos, la dominante en sus obras. La necesidad, privada ya del barrunto de cualquier sentido ético e inteligible, se muestra fragmentada en golpes de azar que zarandean a los hombres e inestabilizan sin remedio su mundo. Ciertamente ese azar es degradado hasta convertirse en la secuencia de los golpes de teatro que singularizan sus dramas (Romilly 1995: cap 5). Pero hay algo más. Tal vez lo intuyó el optimista Hegel al hablar de la decadencia del mundo trágico tras la aparición de «una divinidad ciega, desprovista de inteligencia y de razón» (Hegel 1997 I: 629). Y, en efecto, la solución de Eurípides parece la cancelación del limitado optimismo de Esquilo o de la absolutización de la necesidad sofocleana, pues es la opción por la otra punta del dilema: apuesta por un mundo desestructurado, poblado de voluntades (divinas y humanas) contrapuestas, donde la *eudaimonia* resulta un brevísimo sueño y en el que rige un radical azar que no cumple plan de urdidor alguno – salvo el del fabulador teatral. De ahí el lamento sin límite de Hécuba en esa tragedia de violencia y crueldad sin límites que es *Las Troyanas*: «estúpido el mortal que, prosperando, cree que la vida tiene sólidos apoyos; pues el curso de nuestra fortuna es el saltar atolondrado del demente, y nadie es feliz para siempre» (*Las Troyanas* 1205-7)<sup>28</sup>. Y así, cuando la contingencia del mundo es ya el saltar atolondrado de un demente –¿no está ahí Shakespeare?–, la sospecha de la hostilidad del cosmos al universo humano es tal que se disuelven esos frágiles islotes de sentido que precaria y puntualmente lo ordenaban.

Sobre el fondo de contingencia y el juego oscuro del azar y la necesidad aparece el destino humano. Mucho se ha dicho sobre su papel en la tragedia y hay como una tendencia, instalada en el lenguaje cotidiano, a identificar lo trágico con el cumplimiento de un destino ciego. En realidad, y como han mostrado los mejores comentaristas, el problema no es la irrupción del destino, sino sus relaciones complejas con la acción de los hombres. Por decirlo en una formulación que no compromete mucho y que, en realidad, se limita a asentar el problema más que a resolverlo, «uno de los rasgos más destacables del pensamiento trágico es, en efecto, la posibilidad de explicar todo acontecimiento en dos planos a la vez y en

razón de dos causalidades que se combinan o superponen» (Romilly 1982: 172), la de la acción y la que está por fuera de ella. Esto indica que para poder pasar del mundo contingente y sus acontecimientos a la comprensión de lo que les sucede a los hombres es necesario pasar por el estudio de la acción.

## V. Acción trágica

**P**ara abordar el universo de la acción trágica partiré de esa indicación aristotélica que antepone la acción al actor –y a la que volveré en la siguiente sección para especificarla. Utilizando esta brújula, pasaré primero revista a las características de la acción propiamente trágica, dejando a un lado, en lo posible, la calificación de los actores que la realizan.

Evidentemente, las acciones son acciones en el mundo y, por lo tanto, lo presuponen y realimentan. Como habrá ocasión de comprobar, esta correspondencia es muy tupida o, dicho de otra manera, hay un pleno encaje entre el mundo heterogéneo, dinámico y contingente –en los términos que se acaban de fijar– y la acción que en él se desarrolla. Pero lo que ahora interesa es alcanzar una caracterización de la acción trágica, es decir, sus notas propias. Supongo que, como cualquier sistema, la acción es una diferencia en relación a un entorno. Con éste tiene encaje estructural, pues en caso contrario no podría reproducirse. Pero, encajada, se refiere y construye a sí misma.

Para caracterizarla voy a utilizar propuestas que aparecen en trabajos de orientación muy diversa. Algunos abordan sólo indirectamente el tema de la tragedia, como es el caso de Arendt (1993). Otros pretenden una caracterización cerrada y unilateral de su sistema práctico, como Hegel (1997) o Girard (1995). Otros, por último, se limitan a mostrar algunos de sus rasgos relevantes, como es el caso de Nussbaum (1995), Rodríguez Adrados (1998), Vernant y Vidal-Naquet (1987) o Williams (1981).

Utilizando básicamente estas fuentes, propongo que la acción trágica se singulariza por las siguientes notas: es ilimitada, impredecible, irreversible, dilemática, agonal y mimética. La retahíla parece larga, pero es ya una re-

ducción simplificadora de un universo tan rico y matizado. Centraré la atención, pues, en esta lista reducida y aclararé su significación.

Las tres primeras notas las reconstruyo a partir de los análisis realizados por Arendt (1993: 199 ss) en un contexto cercano a, pero más amplio que, el de la exégesis de la tragedia<sup>29</sup>.

De la ilimitación de la acción propone que «no es más que la otra cara de su tremenda capacidad para establecer relaciones, es decir, su específica productividad; por este motivo, la antigua virtud de la moderación, de mantenerse dentro de los límites, es una de las virtudes políticas por excelencia, como la tentación política por excelencia es *hybris*» (Arendt 1993: 214). Productividad, moderación e *hybris*: tal parece ser lo que la ilimitación de la acción comporta. Volcado el concepto sobre el material trágico, hay que entender por ilimitación trágica el hecho recurrente de que la acción tienda a rebasar, y rebase efectivamente, los límites del campo en que inicialmente se despliega. Se convierte así en la fuente dinámica de los desarrollos trágicos, aquello que acaba haciendo desembocar a los personajes en ese episodio cesurial (novedad) que pone al acontecimiento en el tiempo inmemorial. Es también la que hace que la acción rompa inmoderadamente el equilibrio indeterminable y precario que, según se pudo comprobar, caracteriza la dinámica del mundo trágico. Y rompiéndolo, la acción se presenta en la forma de la obsesión, temor y reproche que dominan los textos de la tragedia: la *hybris*, la desmesura arrogante que acaba precipitándolo en el hecho patético. Concepto éste que tiene una larga y tortuosa historia y que cumple cometidos distintos en las obras de los tres trágicos<sup>30</sup>. Pero concepto tan omnipresente que acaba adquiriendo la ambivalencia propia de lo demoníaco. «Los excesos de la *hybris* ponen en peligro la vida porque desbordan los límites, pero a la vez son indispensables para la vida», comentan Oudemans y Lardinois (1987: 86), mostrando esta ambivalencia de lo que se presenta como principio dinámico de lo vivo y activo y que, como tal, genera novedades que transgreden las distinciones básicas. Todo está abierto a esta ilimitación de la desmesura: el deseo de conocimiento de Edipo —su «*hybris* de la inteligencia» según Janssens (cit en Dirat 1973: 322)—, la piedad familiar de Antígona, el amor a los hombres de Prometeo,

el amor marital de Deyanira, la autoestima de hoplita heroico de Áyax, el deseo de victoria de Agamenón, la astucia irreverente de Odiseo, etc. De ahí los zarandeos de los héroes y la advertencia constante del coro que, en pos del sueño de la prudencia, pide moderación, pero sin saber en qué puede consistir esa medida indeterminable.

La impredecibilidad es otra de las notas que destaca Arendt, especificándola como la «inherente falta de predicción [de la acción que] no es simplemente una cuestión de incapacidad para predecir todas las lógicas consecuencias de un acto particular [...], sino que deriva directamente de la historia que, como resultado de la acción, comienza y se establece tan pronto como pasa el fugaz momento del acto» (Arendt 1993: 215). Se presenta así la cara estratégica de un concepto que es ampliable. La acción es impredecible porque en el momento de ocurrir, de hacerse, es constitutivamente incapaz de saber la historia que está poniendo en marcha. Es por esto por lo que la acción trágica cae en, y resulta de, el error (*hamartia*) de que hablaba Aristóteles y que en la historia cultural griega tiene una semántica muy compleja, siempre relacionada con su otra cara de la desgracia o *ate*<sup>31</sup>. Pues no se trata tan sólo —como en el historiador Tucídides y con frecuencia en Eurípides— de un error puramente epistémico o de sabia apreciación de las circunstancias que lleva a que ‘se falle el blanco’ —como se significa en su uso homérico. Es también una falta cuyas caras son múltiples —falta social contra el decoro, ritual contra los inmortales, moral o jurídica contra lo que se debe o es de otro— que si bien no se puede imputar siempre plenamente a la voluntad, comporta responsabilidad y desencadena consecuencias. La historia que se pone en marcha en función de decisiones comporta, pues, errores y es esto lo que la hace trágicamente impredecible.

La lucha contra esta impredecibilidad domina, por lo demás, el escenario trágico en el que se acumulan enigmas, presagios y oráculos. Hijos todos de esa situación humana que hace que se esté a medio camino entre lo divino y lo salvaje y que por lo tanto se esté tanto a lo que viene de lo salvaje (enigmas, presagios) como a lo que viene de los dioses (oráculos) (Segal 1987: 110 ss), su información siempre es ambigua, ya sea porque el enigma muestra no estar resuelto cuando aparentemente lo está

(Vernant y Vidal-Naquet 1987: 107; Szondi 1997), ya sea porque el presagio nunca puede asegurar que sea tal, ya sea porque el oráculo anuncia un final ineluctable pero se guarda la información fundamental: cómo se llegará a esa meta (Williams 1997: 188 ss). Los héroes buscan saber en un mundo opaco, lleno de signos salvajes y divinos de hermenéutica problemática, y toda su acción está dominada por esa idea de creer que saben algo cuya significación, en realidad, se les escapa —o sólo se hace clara en la agnición final y fatal.

La acción trágica es también irreversible. Esta «irrevocabilidad» o «irreversibilidad» (Arendt 1993: 241, 256) de los cursos de acción constituye un hecho que en la tragedia se muestra de forma expresiva como pérdida del bien para el que no existe consuelo alguno, la vida. De este modo, queda cualificada por lo patético: la muerte, el desastre y la desgracia. Por lo demás, conectada con las dos notas anteriores, la irreversibilidad de los procesos es fruto de aquello que se emprende tras la superación del límite y se pone en marcha a tientas, sin poder predecir su meta final. La acción se despliega de forma imparable hacia un final que es irreversible, que queda en la memoria de los hombres y con el que hay que cargar. En su forma teatral juega siempre con la doble mirada del actor y el espectador que, desde puntos de vista distintos, ven cómo lo posible se desliza hacia lo necesario y de qué modo el cumplimiento de esto se cierra en lo que ya no se puede des-hacer ni re-hacer. Y esta irreversibilidad no sólo surge de la acción emprendida, sino que también la precede y sucede. Es un pasado irreparable que genera también futuros del mismo tipo. Los hombres se topan así con lo que de su acción surge y son hechos por ello.

Ilimitada, impredecible e irreversible, la acción trágica es también dilemática. Entiendo por tal la que está típicamente abocada a adoptar decisiones injustas o erróneas tras deliberar entre cursos de acción que son, a la vez, excluyentes e irrenunciables (Rodríguez Agrados 1998: 136). Son esos típicos conflictos de valores en los que «un agente puede justificadamente pensar que haga lo que haga estará equivocado: que hay requerimientos morales en conflicto y que ninguno de ellos logra desplazar o tener más peso que el otro» (Williams 1981: 74). Significan la pluralidad del universo de

valores y la imposibilidad de reducirlos, jerarquizarlos o armonizarlos. Abocado a decidir, el héroe se ve ante «la discordancia trágica que le prohíbe hacer lo que debe y se lo prohíbe por la misma razón por la que le obliga» (Szondi 1997: 11), precipitándolo así en una situación de doble vínculo<sup>32</sup> que lo atrapa en la paradoja del ‘culpable si lo haces y culpable si no lo haces’. Lo relevante es que esto no lleva a la ataraxia del sabio oriental que renuncia a la acción al sentirse cercado por un mundo que tiende trampas pragmáticas y lleva al sufrimiento. La acción se afirma en la tragedia, y los héroes, como el Agamenón que sacrifica a Ifigenia, no se quedan paralizados ante su experiencia dilemática, sino que, haciendo a la vez lo que deben y no deben, aceptan el reto de un mundo poblado de ambivalencia, lo resuelven en términos enérgicos y se dejan deslizar hacia un destino en el que hay que cargar con culpas y reconciliarse eventualmente con ellas<sup>33</sup>. A veces dudan y se desdican de lo decidido como el joven Neoptólemo del *Filoctetes* de Sófocles que, habiendo jugado inicialmente la baza de la astucia y el engaño acaba optando por la honestidad, mostrando así la inconsistencia del joven efebo que todavía carece de criterios firmes para alcanzar enérgicamente los fines que persigue<sup>34</sup>.

Como se vio, Hegel destacó lo que es tan evidente en el universo trágico de la acción, su carácter agonal. Pero lo hizo desliéndolo por amor a la reconciliación final del espíritu. Y así, mostrando el conflicto como centro de la tragedia y a su acción característica como acción agonal, la travistió doblemente: presentándola como acción, no de seres concretos, sino de encarnación de principios éticos; resolviéndola en forma de reconciliación que devuelve la armonía al universo. Por el contrario, la acción en la tragedia es agonal sin paliativos. Es de seres concretos que, movidos por la *hybris*, desbordan los límites, conmueven el precario equilibrio de las cosas y caen en yerros. No comporta típicamente reconciliación sino que se lleva hasta los límites de la destrucción de las partes afectadas. Y cuando se cierra en pacificación, gracias a la institución de un orden (como ocurre de forma paradigmática en las *Euménides* de Esquilo), lo logra, no por una reconciliación que armoniza e integra, sino por una ambivalencia que reconoce caras contrapuestas y siempre abiertas a la tensión en lo instituido. Lo agonal queda incluso como fondo en el establecimiento de la justicia, pues aunque

ésta someta a procedimiento la acción de las partes, se desarrolla como contraposición que ha de cerrarse en sentencia. Su expresión formal característica es el diálogo agonal en el que, como en caso de Edipo y Tiresias, de Electra y Clitemnestra, de Antígona y Creonte, las razones punzantes de las partes van y vienen en una progresión que nada para. Y nada invita en el mundo trágico a que el conflicto se erradique, pues su característico policentrismo, la borrosidad de los límites, la presencia continua de la ambivalencia, su idea de equilibrio indeterminable, la convergencia en la encrucijada de múltiples caminos, los juegos intrincados del azar y la necesidad, llevan a que la acción se desborde típicamente hacia el conflicto.

Por último, considero relevante una sexta nota muy cercana a la anterior y que en parte especifica su deriva típica. Ha sido propuesta, como principio estructural de la tragedia por Girard (1995). Se trata de la acción mimética. Su tesis es que «si hubiera que definir el arte trágico con una sola frase, bastaría con mencionar un solo dato: la oposición de elementos simétricos [...] el enfrentamiento de sólo dos personajes, el intercambio cada vez más rápido de las mismas acusaciones y de los mismos insultos» (Girard 1983: 51). La violencia del conflicto queda así cualificada como violencia simétrica que opta por una mimesis infinita de forma que, sin término prefijado, se responde a la violencia con la violencia o, en términos más generales, a la acción del otro con el mismo tipo acción. Como canta con espanto el coro del Agamenón de Esquilo, «¡hay ofensa por ofensa; nadie puede dar el fallo final! ¡Al que quita le quitan... el que mató ha de caer a mano violenta!». No considero atendible la teoría general en la que esta propuesta sobre la acción mimética se inserta y que concibe la tragedia como una crisis sacrificial que ha de acabar pasando de la violencia de todos contra todos a la violencia de todos contra uno<sup>35</sup>. A mi entender, el mimetismo de la acción en la tragedia no tiene por qué tener el objeto (la violencia) o la fuente (la ambivalencia de lo sagrado) ni llevar al resultado (víctima sacrificial) que propone Girard. Lo que es interesante de su propuesta es la idea de la acción trágica como acción mimética en sentido estricto, es decir, que responde a otra acción reproduciéndola, copiándola. De este modo lo que hemos estado viendo como características de la acción cobra una amplificación o generali-

zación inusitadas. Pues, en efecto, el mimetismo generaliza y desborda la ilimitación y su expresión característica, la *hybris*; hace aún más profunda la impredecibilidad de los cursos de acción; acumula irreversibilidades sobre irreversibilidades; generaliza los dilemas prácticos; es el gran multiplicador del conflicto.

## VI. Actor trágico

**S**iguiendo una reflexión de Aristóteles se ha comenzado por el estudio de la acción. Cumple ahora abordar el análisis de quien la realiza, su actor. La hipótesis aristotélica que nos guiaba antes ha sido desarrollada de forma extrema por Vernant, para quien «el agente no es, en su dimensión humana, causa y razón suficiente de sus actos; es, por el contrario, su acción la que, volviéndose sobre él según lo que los dioses hayan dispuesto sobrenaturalmente, le descubre a sus ojos y le revela la verdadera naturaleza de lo que es, de lo que hace» (Vernant y Vidal-Naquet 1987: 73). Evidentemente, esta especificación de Vernant rebasa lo propuesto explícitamente por Aristóteles, ya que éste se limitaba, en el marco de una problemática poética, a especificar que lo propio de la tragedia es la mimesis de acciones, no de caracteres, por lo que éstos se subordinan a aquélla. Pero esta ampliación —que, por lo demás, estaba implícita en Aristóteles— es especialmente adecuada para comprender en su complejidad lo que es propio del actor trágico.

Es evidente que las relaciones entre la acción y el actor se pueden pensar de muchas maneras. La usual, instalada en nuestra metafísica de sentido común, oscila entre dos polos. El uno asegura que la acción es objetivación de un sujeto que en ella realiza lo que ya es. El otro propone que la acción ya hecha puede ser extrañada por el actor, ya sea porque no se reconoce plenamente en lo hecho y no lo asume, ya porque se sueña a resguardo y como protegido en el interior de algo que le es más propio y donde se siente y es sí mismo —la conciencia o el yo como caverna cristiano— metafísica. Es ambos casos, la pretensión es la de un sujeto que está antes y después de la acción y que es más real y sustantivo que la acción

misma ya sea porque ésta lo expresa, ya porque no lo agota.

La figura del actor trágico no se identifica con cualquiera (o una combinación) de estas variantes. La idea que lo anima es la de quien no es (ni sabe lo que es) hasta no haber actuado, y encuentra y ha de asumir lo que es en lo que hace. Esto plantea problemas relevantes que afectan a tres aspectos que se han de especificar a la hora de fijar el estatuto del actor: la agencia, la autoría y la responsabilidad. Lo propio del actor trágico es que cualifica de manera específica en qué consiste ser agente, autor y responsable de la acción.

Esta presentación abstracta y sintética es el punto de partida de la averiguación. Inspirándome en la doble línea de análisis que han desarrollado Arendt y Williams, voy a proponer un retrato del actor trágico que recoge plenamente la hipótesis Aristóteles-Vernant y que, por lo tanto, se halla a resguardo de cualquier veleidad metafísica que permitiera encerrarlo en el pozo insondable de una interioridad que devora al mundo, ya sea porque lo domina o porque se muestra indiferente y a resguardo frente a él.

En su aproximación general a la acción, Arendt (1993) ha planteado dos problemas que normalmente se dejan de lado o se resuelven con una ingenuidad sorprendente: el de la relación entre dos aspectos, agente y paciente, de la acción y el de la relación entre acción y autoría. Sus propuestas no sólo me parecen de interés general, sino especialmente relevantes para comprender rasgos significativos del actor trágico.

La primera propuesta de Arendt es que el actor ha de ser concebido siempre en un doble plano, como agente y paciente a la vez; dicho en su formulación sintética: «nunca es simplemente un 'agente', sino que siempre y al mismo tiempo es un paciente. Hacer y sufrir son las dos caras de la misma moneda» (Arendt 1993: 213). La tesis es coherente con la especificación anteriormente propuesta de las características de la acción —su ilimitación, impredecibilidad, irreversibilidad y su carácter dilemático, agonal y mimético.

Esta duplicidad del actor supone inmediatamente el reconocimiento de su agencia en y sobre el mundo. No es, tal como apresuradamente tiende a concluirse al contemplar los dramas trágicos, una hoja ligera que nada pue-

de, nada hace por sí misma y es arrastrada por poderes extraños. Por el contrario, lo propio de la tragedia es reconocer la agencia, pero planteando su problematicidad y, sobre todo, sus límites. Estos están marcados inmediatamente por el hecho de que el actor agente es también, y por lo menos en idéntica medida, paciente. ¿Paciente de qué? Ciertamente, de poderes extraños y superiores a él que en forma de agentes divinos se enfrentan a, sancionan, premian, castigan, etc., aquello que hace (Rodríguez Adrados 1998). Pero también es claro que es paciente de lo actuado por los demás actores con los que se relaciona de forma agonal y mimética y con cuyas derivas de acción queda entrelazada la suya. El actor se encuentra, pues, en un mundo de hombres y dioses y por ello recibe sus embates. Sólo a este precio es posible la acción, y lo que la tragedia resalta, como Nussbaum (1995: 48-9) ha destacado, no es sólo la exposición del actor al mundo, sino además la evidencia de que ninguna técnica racional es capaz de resguardarlo o asegurarlo plenamente frente a él. De ahí esa ambivalencia trágica tan recurrente que, por un lado, exalta el poder del hombre y, por el otro, muestra los límites estrictos a que está sometido. Su fundamento es el reconocimiento de esa doble cara, agente y paciente, del actor.

Pero la paciencia<sup>36</sup> tiene otro aspecto aún más relevante. Se muestra en el hecho de que no sólo se es sujeto paciente de lo que otros (dioses y hombres) hacen, sino también de lo hecho por uno mismo, ya sea por sí solo, ya con los demás. El héroe trágico es hijo de sus obras, pero en un sentido extraño a la metafísica del actor que se objetiva y acaba reconociéndose en lo hecho, pues lo que hace se le vuelve típicamente encima como algo extraño que conforma un mundo irreversible en el que ha de vivir y con el que eventualmente ha de conciliarse. De este modo, se afirma una constante del universo trágico de acción: la evidencia de que el mundo práctico está conformado por consecuencias que dimanar de las acciones intencionales y que se independizan de la intención que las engendró. No cabe pensarlas como expresión de un sujeto que todavía no se sabe, pero acabará sabiéndose en lo obrado, ni como obra de una astucia autorial trascendente, sino como malla materializada de la acción que nos muestra lo que somos en cuanto que formamos parte de un mundo que hemos construi-

do sin saberlo ni quererlo y que acaba atenzándonos y suscitando problemas de sentido.

Cercana a esta idea de un actor agente-paciente está otra propuesta de Arendt que, en este caso, pone límites también estrictos al sueño de un actor-autor de lo actuado. Lo que se nos recuerda es que «nadie es autor o productor de la historia de su vida. Dicho con otras palabras, las historias, resultados de la acción y el discurso, revelan un agente, pero este agente no es autor o productor. Alguien la comenzó y es su protagonista en el doble sentido de la palabra, o sea, su actor y paciente, pero nadie es su autor» (ibid: 208). Lo que Arendt propone se sitúa en el marco de una poética de la acción que asegura que las historias que ponen en marcha las acciones de los hombres sólo son apropiables narrativamente, y que tales narraciones suponen siempre un observador, extraño a la acción o que surge cuando ésta ha acabado, que pondrá en significación lo hecho de una forma que le resultaría extraña al actor mismo en el momento de hacerlo. Toda narración es así, y por eso no está en manos del actor de quien se predica, pues las conexiones de la acción son siempre ilimitadas, impredecibles e irreversibles.

Pero el esquema de Arendt puede ampliarse volcándolo sobre la tragedia. Esta no sólo plantea esa diferencia entre lo que el actor hace y lo que sucede y es narrable, sino que plantea además la idea del devenir de la acción como destino. El destino es el resumen narrativo de lo ocurrido, pero además proclama el cumplimiento de algo. Ese algo no es –o por lo menos no es típicamente– un plan urdido que esté en la mente de alguien que actúa por detrás de la escena con absoluto poder, sino más bien el cumplimiento irónico de vaticinios y maldiciones que están en el tiempo largo de la tragedia y que se cumplen «a pesar de todo» y «finalmente» (Ricoeur 1953: 202) tras el acontecimiento cesurial. Digo cumplimiento irónico porque lo propio del destino es que se cumple en razón de que se intenta eludirlo o de que se pretenden otros objetivos en pos de la *eudaimonia*. Y es esto lo que lo dota de un estatuto ambiguo, pues si por un lado se muestra como puro naturalismo en el que se materializa una necesidad que trasciende a las fuerzas del hombre, por el otro es producto de errores y una consecuencia no querida de un curso de acción sin el cual no se activaría.

Nadando entre estas dos aguas, el destino asegura el carácter no autorial de la historia que contemplamos que, sin embargo, hemos de concebir como hecha por un actor que es también agente y sin cuya agencia nada habría acontecido igual.

Esta manera de concebir al autor plantea el problema de la responsabilidad. En la tragedia es muy clara la impronta de la problemática jurídica que en los tiempos de su surgimiento estaban abordando las nuevas ciudades-estado democráticas pos-heroicas<sup>37</sup>. Sería ingenuo esperar su solución de la tragedia, aunque fuera en forma dramática. Todo lo más podemos encontrar ensayos de solución, esbozos de las múltiples vías en las que puede pensarse la responsabilidad del actor en relación a lo que en su mundo acontece.

Bernard Williams (1997) ha lanzado una nueva mirada sobre el mundo de la responsabilidad trágica. En contra de quienes extreman la distancia entre el mundo de los griegos y el nuestro, propone que ya en el universo griego pre-trágico de Homero podemos encontrar los elementos constitutivos de toda teoría de la intencionalidad: la idea de la acción como causa de lo hecho; la idea de la intención como relación entre lo que se hace y lo que es imputable al actor; la idea de los estados mentales del actor como modalizadores de lo que hace; la idea de una reparación exigible en función de la relación entre acción causal, intención y estado mental (Williams 1997: 78-9). Todo esto está también en la tragedia y sería reductor sostener que en ella sólo se dramatiza una idea arcaica y obsoleta de responsabilidad objetiva en la que cuenta tan sólo lo actuado, pero no su relación con el agente.

Observada así, la tragedia nos proporciona un rico material sobre las distintas variantes de la responsabilidad. La que más nos puede sorprender es aquella en la que el actor aparece como responsable por faltas que no ha cometido, es decir, que no se pueden imputar causalmente a su acción. Es recurrente en el universo trágico aunque no tenga el papel predominante y más bien aparezca como telón de fondo de otros tipos de responsabilidad. Y así, las atávicas maldiciones que vertebran la historia trágica de las sagas familiares (atridas, labdácidas) se proyectan como un fondo de solidaridad intergeneracional sobre el que se recortan las nuevas faltas que cometen las generaciones vivas. Otro

tipo de responsabilidad es aquélla que se proyecta objetivamente sobre los resultados de la acción con independencia de su intención. Emerge de faltas, ya no atávicas, sino imputables causalmente a una acción, aunque no a la intención del actor. Es el centro dramático —y argumentado en términos eximentes en *Edipo en Colono*— del personaje de Edipo al que si bien se le puede imputar causalmente lo ocurrido, no se le puede imputar intencionalmente. En otros casos, lo que se dramatiza es la responsabilidad por lo que resulta de una acción que no es plenamente voluntaria, es decir, una acción que, habiéndose realizado conscientemente y a sabiendas de lo que puede comportar, resulta de una voluntad que está compelida a actuar en un sentido que no es plenamente elegido. Es el caso del Orestes de la trilogía de Esquilo y permite esa dramatización del procedimiento jurídico de la imputación penal que se exhibe en las *Euménides*. El caso contrasta con el Orestes que Sófocles presenta en *Electra* donde el personaje es un matricida que actúa intencionalmente, sólo iluminado por el oráculo del dios. Aquí estamos ante un tipo de responsabilidad ya plenamente subjetivada, pues hay que responder de aquello que no sólo se hace, sino que es plenamente acorde con la intención. Por lo demás, la tragedia presenta otras variantes de la responsabilidad en las que lo que se toma en consideración es el estado mental del actor. Este puede convertirse en responsable ante otros a pesar de su raptó de furor (como el Agamenón que sacrifica a Ifigenia y es responsable de lo hecho frente a Clitemnestra), o ser responsable frente a sí mismo de su locura y autocondenarse a la muerte en razón del puro decoro estamental (como en el caso de Ajax, analizado por Williams, *ibid*: 99-103).

Este amplio abanico de la responsabilidad muestra ya la riqueza de la aproximación trágica. Las reparaciones a las que está obligado el actor no dimanen de la idea cerrada y limitada de una responsabilidad exclusivamente subjetivada y que se asienta en la diferencia radical entre el sujeto de la acción y la acción misma, idea según la cual sólo sería exigible lo que es imputable causal e intencionalmente de forma plena al actor. Por el contrario, la reparación a que está abocado el actor trágico muestra la complejidad del mundo de lo exigible y cómo acciones que no son nuestras pero hemos de asumir, que no son intenciona-

les o lo son sólo parcialmente, que no responden a estados mentales normales pueden apalear daños a los otros que nos obligan en relación a ellos.

El actor trágico es, pues, soporte y producto, rico y complejo, de una acción cuyas notas se destacaron anteriormente. Agente y paciente del mundo y de lo actuado, falso autor de una historia en la que sólo al final le será dado descubrirse, es también un sujeto responsable en los distintos planos que ponen en relación la acción con el orden ancestral y actual del universo humano.

## VII. Homo tragicus

La tragedia encaja acción y actor en el mundo que le es propio. Su imagen del hombre, ese esbozo recio y expresivo que podemos denominar *homo tragicus*, constituye un modelo de actor en el mundo que difiere fuertemente de esos otros *homines* que actúan de soporte en las teorías dominantes de la acción. Pero, a poco que se atiende a lo que en la tragedia se dramatiza, resultará también que esa imagen de fondo del *homo tragicus* no es única y compacta, pues recoge en su interior una bifurcación que enfrenta lo que ocurre con lo que podría ocurrir. Lo que ocurre es el destino del héroe; lo que podría ocurrir es la eventualidad de otros destinos.

Baste para hacer plausible esta distinción contraponer en el drama lo que el héroe hace y dice a lo que el coro barrunta y advierte. Ciertamente la función del coro trágico es muy compleja y no cabe reducirla a la de un observador interior al espectáculo que está totalmente exento y a salvo del destino del héroe. El coro también participa en la acción, advirtiendo, exaltando, dando apoyo al héroe. Pero lo hace casi siempre<sup>38</sup> al modo de un espectador cognitiva y afectivamente implicado en lo que ocurre, que por lo tanto siente ya el temor y la compasión que la tragedia ha de suscitar y accede a esa sabiduría catártica que permite reconocer el mundo tal como es y contrastar lo que en él está ocurriendo con otras posibilidades. En efecto, en la gran mayoría de las tragedias el coro enfrenta con la acción del héroe la posibilidad práctica de un actor prudente capaz de

abordar con mesura y tiento la complejidad del mundo de la acción<sup>39</sup>.

Esta contraposición de héroe trágico y hombre prudente me parece la principal bifurcación interna al *homo tragicus*. Quiero insistir en que es interna, lo que significa que, en ambos casos, se mantiene idéntica la caracterización que se ha fijado en los párrafos anteriores de lo que es propio del mundo, la acción y el actor trágicos. Por lo tanto, el hombre prudente que el coro sueña como posibilidad no es alguien que se sitúe por fuera del mundo heterogéneo, dinámico y contingente que, según se ha visto, caracteriza al entorno de la acción trágica. El mundo en el que el prudente habría de actuar tiene esas mismas notas. La diferencia en relación al héroe radica en que el prudente las reconoce y da como ineliminables. Es obvio también que, desde el punto de vista de un posible actuar prudente, la acción se reconoce como constitutivamente ilimitada, impredecible, irreversible, dilemática, agonal y mimética. Lo que la prudencia pretende es administrar sensatamente tales características que provocan la ceguera del héroe. Y, por último, es también obvio que las notas del posible actor prudente no niegan las del actor trágico, pues el prudente sabe que actuamos como agentes y pacientes de nuestra acción, que no somos los autores de las historias que activamos y que son múltiples los planos por los que se extiende nuestra responsabilidad.

¿Cuál es pues la diferencia? Esa diferencia se muestra en el contraste entre el efectivo destino del héroe y el eventual destino del hombre prudente, contraste que se muestra en relación al bien que, según se vio, se juega efectivamente en el drama trágico, la *eudaimonia*. No es que el héroe esté abocado a perder lo que el prudente preservaría siempre. El contraste no es tan violento porque la tragedia plantea como un absoluto la fragilidad de la *eudaimonia* y, por lo tanto, advierte que ni siquiera la prudencia asegura al hombre el acceso a una vida plena y acorde con su ser. En realidad, el verdadero contraste radica en que para el héroe patético es seguro lo que para el prudente se limita a ser posible: la precipitación en la desdicha. En esto radica la bondad pragmática de la prudencia, en su efecto sobre la desdicha.

La bifurcación detectada ha de ser explorada. Es preciso mostrar cómo, en el interior de un mismo universo práctico, pueden surgir di-

ferencias que tienen ese efecto. ¿Dónde se encuentra la matriz de la bifurcación entre heroísmo y prudencia trágicos? Una indagación sistemática llevaría a recorrer de nuevo todo lo analizado en las últimas secciones para constatar, en cada punto, de dónde arranca la diferencia. Para evitar recorrido tan tedioso, me limitaré a mostrar algunos aspectos de la bifurcación.

Atiéndase a tres aspectos del universo práctico estudiado: la heterogeneidad, los dilemas y el conflicto. El primero se refiere al mundo en que se actúa; los otros dos a la acción. Lo característico del héroe trágico es que opta por una conducta unilateral cuando enfrenta el policentrismo del mundo. Pretende someter a una muy estricta y poco realista reducción la complejidad del mundo, lo que lo convierte en su fácil víctima. En este sentido es rescatable la propuesta interpretativa de Hegel: Antígona y Creonte son justos y unilaterales pues sólo comprenden el mundo de sus deberes sociales a partir de un conjunto estrictamente jerarquizado de valores, sin fisuras y aparentemente suficiente. Su destino destructivo dimana de esa unilateralidad que hace oídos sordos a consejos como el de Hemón («no mantengas en ti mismo sólo un punto de vista» *Antígona* 705) o el de Tiresias («la obstinación, ciertamente, incurre en insensatez» *ibid*: 1.028). Lo que no está claro es que la solución hegeliana sea aceptable y que los principios contrapuestos sean en sí armónicos y reconciliables. La síntesis hegeliana es también una reducción abusiva —por fusión orgánica de lo diverso— y contrasta con lo que en la tragedia se apunta como alternativa de la prudencia: no optar por ninguna de las partes pero escuchar sus argumentos, atender a lo concreto, asumir la complejidad de los propios deberes políticos y familiares, no desmesurar ninguna esfera como si fuera la única a la que se reduce lo real, etc.

Los dilemas trágicos suponen un héroe también cegado por su unilateralidad. Nussbaum (1995: 53 ss) ha estudiado en este sentido el dilema de Agamenón en la tragedia esquiliana del mismo nombre. Lo que le lleva a un destino trágico es ciertamente el dilema de doble vínculo que enfrenta: sacrificar a su hija o sacrificar la expedición guerrera. Pero lo característico de su enérgica solución radica en que acomete una de las conductas posibles sin brote alguno de culpabilidad<sup>40</sup>, como si su decisión fuera aproblemática y el mundo tuviera una

clara jerarquía de valores en la que se ha de confiar. ¿Hay alternativa prudente ante un dilema? ¿Es posible hacer algo como si no se hiciera, convirtiendo al héroe en un redomado hipócrita que acaricia con la mano izquierda a la víctima que degüella con la derecha? La prudencia trágica no es una escuela de hipocresía moral, sino más bien una invitación a reconocer el carácter inevitable de los dilemas y su falta de solución ética. Asegura que no hay inocencia en el mundo y rechaza la jactancia de los que resuelven dilemas como si la hubiera.

Los procesos agonales arrastran al héroe hacia una violencia estéril, puramente destructiva. De nuevo es ese característico cierre del héroe sobre sí mismo, su unilateralidad, la idea de que el otro ha de atenerse a la obediencia o al castigo, su incapacidad para reconocerlo plenamente como otra voluntad con la que son posibles acuerdos, los que llevan al cierre de un destino patético que arrastra hacia la desdicha. Tal como se apunta, la sabiduría trágica no cancela el conflicto, la contraposición de opiniones y objetivos, sino que pretende reconocerlos y procesualizarlos en los términos ideales del procedimiento jurídico o del debate en asamblea que está a lo que resulta más persuasivo. Sabe que nada hay sustantivo en el mundo que hermane y pacifique definitivamente a los hombres. Sabe también que, hijo de un procedimiento, lo que hoy se acuerda, mañana puede ser problematizado. Pero sabiéndolo, lo acepta y no quiere reorientarlo hacia un absoluto siempre sordo, violento y destructivo.

Estos tímidos esbozos sobre la otra cara del *homo tragicus*, aquélla en la que se sueña como ciudadano prudente, no pueden superar este estatuto. La razón es que, si bien la tragedia se estructura a partir de esa bifurcación de la que salen los caminos del héroe y el prudente, presenta ese contraste como el que enfrenta lo real (en su forma dramática) y lo posible. De la prudencia sólo barrunta su posibilidad tal como se apunta al comentar con horror o dolor la suerte del héroe. Pero sólo apuntada, la vía de la prudencia queda como un fondo poco preciso que no se especifica —tal vez porque no es ése el cometido de su peculiar arte dramático. La tragedia se limita a elogiar la vida del prudente mostrando con dolor la imprudencia del héroe, pero sólo nos presenta ante los ojos ésta. Tal estrategia impide que el prudente esté en escena —ni siquiera el Tiresias de *Antígona* o

*Edipo Rey* lo es propiamente, pues se deja arrebatar fácilmente en los contextos agonales. Fuera siempre de la escena, nunca encarado concretamente, la prudencia se acaba convirtiendo en el sueño impreciso de esos actores-espectadores que, desde este punto de vista, resultan ser los miembros del coro.

Para dar con la idea implícita de la prudencia habría que ir, pues, más allá de la tragedia, adentrándonos en el discurso ético de la Grecia clásica y especialmente en el de ese comentarista de lo trágico que fue Aristóteles. Tal vía ha sido seguida por estudiosos destacados como Aubenque (1997) y Nussbaum (1995). No la seguiré aquí porque desbordaría los límites de este trabajo. En cualquier caso, debería resultar claro que sólo así tendríamos una imagen completa del *homo tragicus* que, como Jano, guarda dos caras, pero se atiene a mostrar sólo una sobre el escenario.

## VIII. Actualidad del homo tragicus

**A**dvertía al comienzo que la pretensión de este trabajo se limita a ampliar el Museo del Hombre de las ciencias sociales, proponiendo instalar al lado de las vitrinas que acogen a los otros *hominines* la del *homo tragicus*. Tal propuesta se justifica, no por amor a la pura variedad antropológica, sino porque las notas propias del nuevo espécimen pueden servir como soporte para nuevos desarrollos en teoría de la acción. Estos, a su vez, parecen ser demandados por una complejidad social constatada pero esquiva al pensamiento.

Toda construcción teórica reduce la complejidad de su objeto, condición sin la cual no podría pensarlo. El problema radica en fijar los límites de una reducción operativa. Esta operatividad hay que entenderla en un doble sentido: supone la posibilidad de operar adecuadamente sobre su objeto, pero también la posibilidad de operar de forma ordenada y plenamente inteligible en el interior del modelo que construye. Por lo tanto, el problema de la teoría al abordar la complejidad no es el de lograr ‘calcarla’, ‘duplicarla’, sino el de fijar los límites de su reducción operativa —y por ello, contextual o local.

Los modelos dominantes en el campo de la teoría de la acción social se pueden diferenciar a partir de la imagen de su supuesto antropológico. Hay tres dominantes. Uno de ellos es el del *homo moralis* que resulta de la sociologización durkheimiana del kantismo y fue recibido y ampliado por Parsons y el estructural funcionalismo. Tal imagen es la de un sujeto moral que ha interiorizado un universo normativo que aplica en sus distintas situaciones de acción, un lector disciplinado de códigos omni-abarcantes que sabe lo que está prescrito para él mismo y los otros en cada situación posible. Otro es el que se resume en el *homo rationalis*, resultado de la proyección en el campo de la sociología de un modelo construido inicialmente en el campo económico. A diferencia del anterior, no es un interiorizador de universos normativos, sino un exteriorizador de preferencias y cálculos de acción tendentes a maximizar su situación en el mundo. En razón de esos cálculos adopta decisiones y le es dado prever las decisiones comportamentales de los demás. El tercero ha tenido una vigencia más episódica. Es el *homo specularis*. Aparece en la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith y reaparece en la obra de Mead y Goffman. Es un actor que busca reconocimiento y que se sabe y guía tomando en consideración su imagen especular tal como se la devuelven los otros con los que interactúa. Situado en un escenario público en el que todos se muestran a los demás, sabe que es visto por los que ve y que esa visibilidad pública es la condición para comprender lo que hace él mismo y hacen los otros.

En los tres casos se procede a una drástica reducción tanto del mundo en el que se sitúa la acción como de esta misma. El mundo del primero es un universo moral bien ordenado (suficiente, jerarquizado y coherente) y la acción, cuando está bien conformada en razón de una adecuada socialización, se limita a interiorizarlo y aplicarlo caso por caso. El mundo del segundo es un universo de objetos e individuos cuyas interacciones están armonizadas por leyes (deterministas o estadísticas) y que, inteligible, ordenado y procesado como información, es el objeto sobre el que se vuelca una acción también calculable en función de unas preferencias bien ordenadas (suficientes, jerarquizadas y coherentes). El mundo del tercero es un escenario visible y cercano en el que

todo se muestra externamente en forma de imágenes. Más sutil y proteico que los anteriores, no puede generar un actor seguro (normativo o calculador) sino un ser experimentado que sigue el juego hasta nuevo aviso. En razón de ello, ese mundo de acción está abocado a las pequeñas dimensiones de lo familiar y se desentiende de todo aquello que las trasciende.

Evidentemente esta presentación tan comprimida no puede pretender hacer justicia a la riqueza que estas tres antropologías básicas despliegan cuando se va más allá de su núcleo duro o de su expresión más simple y esencial. Pírricas son las victorias que se logran sobre enemigos embutidos en caretas esperpénticas y no hacen más que retratar la mala fe del analista. Por lo tanto, no propongo que los tres *homines* que he presentado se reduzcan a los bocetos presentados, sino que éstos retratan su mínimo plausible. ¿Cuál es el del *homo tragicus*? También una reducción abusiva del mundo y la acción, pues, si vamos más allá de los innumerables matices que se han acumulado a la hora de reconstruirlo, su retrato esencial es el siguiente: se sitúa en un mundo que reconoce hostil, limitadamente inteligible y presto a trascenderlo y, en él, su acción es insegura y resulta irónica, aún cuando se guíe por la más exquisita prudencia experiencial.

Y sin embargo, a pesar de que, reducido a su esencialidad, el *homo tragicus* sea también un esperpento que recorta y cercena la variedad y sutileza constitutivas del mundo y la acción sociales, tiene una ventaja que se hace estratégica en la coyuntura actual: permite pensar de una forma más rica, con más recursos, la complejidad del mundo, la acción y el actor, es decir, se sitúa en mejor posición para enfrentar el reto de la ciencia social del presente. El porqué debería resultar al menos plausible a poco que se considere seriamente el resultado al que se ha llegado en las páginas precedentes al desgranar lo que le es propio. Tanto el mundo que presupone, como la acción y el actor que en él se sitúan llevan las marcas de esa complejidad que pretendemos hacer analíticamente asible.

Demostrar lo que se propone como plausible requeriría una argumentación extensa que alargaría desmesuradamente este escrito ya desbridado y que eventualmente será el objeto de trabajos futuros. En ellos habrán de abordarse al menos tres problemas: cómo pasar de

una imagen muy expresiva a los rudimentos de una teoría de la acción operativa que requiere depurar analíticamente lo que la imagen expresa como intuición; por qué se desechó el modelo literario de lo trágico cuando se empezaron a fraguar las imágenes fundamentales que se plasmaron en la contemporánea teoría de la acción y cuáles fueron sus consecuencias; de qué manera los problemas actuales relacionados con la complejidad de lo social —la globalización, el riesgo, la reflexividad, por fijar los más relevantes— pueden ser analizados de forma fructífera e innovadora a partir del *homo tragicus*.

## NOTAS

<sup>1</sup> En este campo el lenguaje no está plenamente normalizado y se fluctúa entre los dos términos separados por la barra. Por las razones que se verán más adelante (sección VI), opto por utilizar ambos términos, siendo el de acción y actor más amplios que los de agencia y agente. Estos últimos sólo especifican un aspecto de la acción y el actor.

<sup>2</sup> Distanciándose de este enfoque, pero resaltando también la peculiaridad de la concepción trágica del actor y su acción en un momento de honda transformación, Judet de la Combe (1997: 19) propone que, más que mezcla o interferencia de códigos distintos, estamos ante conceptos novedosos de compleja expresión teórica.

<sup>3</sup> En un penetrante artículo, Rafael del Águila (1994) ya ha mostrado la pertinencia analítica de los dilemas y la ironía trágicos para dar razón de la acción política en las democracias actuales. Agradezco a J. L. González García haberme llamado la atención sobre ese trabajo, que sólo he podido consultar cuando este artículo estaba ya acabado.

<sup>4</sup> El tema es en sí relevante pero sólo desde una óptica distinta a la presente que opte por la crítica cultural (véase Domenach 1967) y/o una filosofía que siga la propuesta fundamental de Nietzsche que, como se verá más adelante, identifica la tragedia con una visión sustancial del mundo que muestra la herida del ser. Aunque los considere relevantes, no atenderé a los trabajos que siguen esta vía. Entre nosotros, a parte del ya clásico trabajo del kierkegaardiano y congojoso D. Miguel de Unamuno (1965), hay toda una veta de interesantes investigaciones de este jaez: cfr. Trías (1993) y Lanceros (1997).

<sup>5</sup> Me refiero a la propuesta de M. Maffesoli (1985 y 1996) que es más amplia, inespecífica y moderada que la que aquí se presenta. Más amplia porque pretende una reorientación general de la ciencia social hacia lo dionisiaco, entendido al modo de una totalidad sin exterior alguno en la que todo lo humano ha de ser contemplado y contenido; más inespecífica, porque a la hora de ir concretando ese programa no se pasa de la proliferación de imágenes más o menos afortunadas y gratas, pero analíticamente gaseosas; más moderada, porque el modo de concebir lo trágico-dionisiaco agota de tal modo el legado nietzscheano que lo reconduce, a su pesar, a un hege-

lianismo amable por el que la realidad plural, cambiante e ininteligible se torna en una armonía orgánica en la que todo tiene su cómodo y apacible lugar.

<sup>6</sup> Sobre los orígenes oscuros de la tragedia, véase la discusión reconstruida en Vara Donado (1996).

<sup>7</sup> Véanse las objeciones o matizaciones a esta propuesta de Ricoeur (1953).

<sup>8</sup> Para una reconstrucción de conjunto de las características del arte trágico y su inserción en el entramado cívico de Atenas véanse Baldry (1975), Barthés (1993), di Benedetto (1978), Got (1997), Iriarte (1996), Meier (1991), Plácido (1997), Rodríguez Adrados (1998), Romilly (1982), en los que me inspiro para estos apuntes. En esas obras se encontrarán además abundantes referencias bibliográficas sobre aspectos particulares del arte trágico en Atenas.

<sup>9</sup> No entraré a dar cuenta de esas diferencias porque tal tarea desbordaría los límites de este trabajo. Con todo, como se verá más adelante, algunas de ellas se vuelcan en el específico problema de la acción y serán resaltadas en su momento.

<sup>10</sup> No entraré aquí en este tema, para el que remito a la obra de Frye (1991) y especialmente a su propuesta sobre las cuatro tramas ficcionales arquetípicas (tragedia, romance, comedia y sátira) que pueden encarnarse en géneros literarios muy distintos. Tampoco abordaré otro tema más relevante para las ciencias sociales: la presencia de la trama trágica en el discurso histórico, antropológico o sociológico. Sobre este aspecto me remito a lo argumentado en Ramos (1995), donde se encontrarán las oportunas referencias bibliográficas. Me limitaré aquí a destacar que, aún limitándonos al universo cultural griego del siglo V a.C., no es difícil ampliar la lista de los grandes trágicos incluyendo a un autor tan lejano del teatro y del mundo de ficción como Tucídides. Sobre este caso véanse Dirat (1973: 566-74), Plácido (1997: 275-6), Williams (1997: 214-8).

<sup>11</sup> Para hacerlo me apoyaré en los comentarios que considero más esclarecedores, como los de García Yebra (1992), Goldschmidt (1982), Nussbaum (1995), Ricoeur (1983-5: I) y Taminioux (1995). Especialmente interesantes son los trabajos de Ricoeur y Nussbaum, que inspiran en gran medida los análisis que siguen. Ciertamente la lectura de la Poética del primero se interesa más por lo que tiene de teoría de la narración en general que por lo que es específico de la narración trágica. Por el contrario, Nussbaum se interesa especialmente por las relaciones entre tragedia y ética, por lo que sus análisis son más cercanos a el tema que aquí se aborda.

<sup>12</sup> Sobre la significación de la mimesis aristotélica véanse los iluminadores análisis de Ricoeur (1983 I: 57 ss): la imitación, como se verá por lo argumentado, no es una simple copia pasiva de algo que está ahí fuera, sino una reconstrucción por medio de una trama.

<sup>13</sup> Evidentemente esto significa que en la definición de la tragedia el fin es lo fundamental. En cuanto que tal fin pone en lo definido al público receptor, Aristóteles se convierte en un precursor de la «estética de la recepción» (Eco 1994: 209). No entraré a especificar qué se entiende por temor, compasión y catarsis. Sobre el tema se pueden consultar García Yebra (1992: 379-91) y Nussbaum (1995: 469-8). Lo que hay que retener, en cualquier caso, es que una pasión aristotélica es tanto un estado afectivo como un tipo de conocimiento. En razón de esto, la finalidad catártica de la tragedia no sólo apetece una conmo-

ción afectiva, sino también un conocimiento sobre el mundo que eventualmente ayuda a vivir.

<sup>14</sup> Aunque García Yebra (1992) mantiene la traducción tradicional de *mythos* por 'fábula', en el texto que sigue lo traduciré como trama, que es el equivalente castellano de la 'intrigue' o 'plot' que aparece en textos franceses e ingleses. La razón para tal opción es argumentada suficientemente en Ricoeur (1983 I: 57).

<sup>15</sup> Ciertamente el objetivo de Ricoeur es reconstruir a partir del material sobre la tragedia una teoría aristotélica de la narración en cuanto que acción-en-trama. En razón de eso, deja de lado lo que la trama trágica tiene de específico. A cambio, proporciona iluminadores análisis sobre lo que significa la puesta en trama de un material narrable y cuáles son las operaciones lógico-poéticas relevantes en tal caso tal como, en su estilo denso y como descuidado, apunta Aristóteles en el texto. La posición de Ricoeur es entusiastamente apoyada por Eco (1994: 211, 214) para quien Aristóteles «fingiendo que habla de la tragedia, nos consigna, en efecto, la semiología de toda narración posible» o incluso una «biología de la narratividad». Sobre la trama como urdimbre que aúna, engarza y tipifica un devenir humano, véase Ramos (1995) y la bibliografía allí citada.

<sup>16</sup> *Eudaimonia* es lo que se traduce como dicha —en otros caso felicidad. Es un concepto difícil de definir tanto en el pensamiento griego en general como en el de Aristóteles. Sobre su semántica véanse Nussbaum (1995: 334) y Lledó (1995: 95–102). Según estas fuentes, y dejando a un lado la etimología que destaca Lledó (tener un buen 'demonio'), la dicha-felicidad-*eudaimonia* significa 'vivir una buena vida para el ser humano', 'floreCIMIENTO humano' o 'una actividad acorde con las excelencias humanas'. Mantendré el término griego para marcar estas diferencias con el concepto mucho más simple de dicha o felicidad.

<sup>17</sup> A parte de los trabajos cruciales de Nussbaum (1995) y Williams (1997), me apoyaré principalmente en los ricos análisis de Dirat (1973), Girard (1995), Iriarte (1996), Oudemans y Lardinois (1987), Rodríguez Adrados (1998), Romilly (1982 y 1995), Saïd (1978), Segal (1987) y Vernant y Vidal-Naquet (1987 y 1989).

<sup>18</sup> Sobre la *hybris*, véase más adelante nota 30.

<sup>19</sup> Véanse en este sentido los análisis de orientación histórica o antropológica de Iriarte (1996: 35), Oudemans y Lardinois (1987: 60), Plácido (1997: 230) y especialmente de Segal (1987: 48, 68, 75) y Vernant y Vidal-Naquet (1987: 177-8).

<sup>20</sup> Sobre el significado de estas dos imágenes y su relevancia para el análisis social véase Ramos (1996).

<sup>21</sup> Véanse también Iriarte (1996), Oudemans y Lardinois (1987) y Segal (1987).

<sup>22</sup> Así pues, a partir de un mismo lenguaje, el espectador sabe más y mejor que el actor; lo que para éste es sólo posible es para aquél necesario. A esta ironía se puede contraponer la que aparece en *Ayax* donde se contrasta lo que el espectador puede creer (distintas posibilidades abiertas) con lo que el actor sabe (la fatalidad) —véase Williams (1997: 197).

<sup>23</sup> Incorporo aquí la distinción que proponen Oudemans y Lardinois (1987: 49, 57-8) entre, por una parte, frontera absoluta y relativa y, por otra, ambigüedad ritualizada y trágica. La frontera absoluta es aquélla para la que cualquier superación del límite supone una transgre-

sión; la relativa es aquella en la que los dos lados han de ser atendidos; la ambigüedad ritualizada es la que dispone de medios adecuados para pasar de lo uno a lo otro, mientras que la trágica es aquella que destruye. De nuevo Edipo es ejemplo de ambas cosas: de la ambigüedad trágica en *Edipo Rey* y de la ambigüedad plenamente ritualizada en *Edipo en Colono*.

<sup>24</sup> Sobre el tema Segal (1987: 107-26) y Vernant-Naquet (1987: 107 ss).

<sup>25</sup> Véase Rochefort-Guilouet (1994: 93). El oratorio *Oedipus* se compuso sobre un libreto de Cocteau.

<sup>26</sup> Véase Aubenque (1997: 65-7) sobre el concepto aristotélico de contingencia.

<sup>27</sup> Encuentro en Bernard Williams la expresión más acabada de esta interpretación de lo trágico: «un mundo que no es sino parcialmente inteligible a las empresas humanas y que, en sí mismo, no está necesariamente bien adaptado a las aspiraciones éticas [...] La tragedia griega se niega precisamente a presentar unos seres humanos idealmente en armonía con su mundo y no acuerda espacio alguno a la idea de un mundo que, si fuera bien comprendido, nos enseñaría a estar en armonía con él. Hay un hiato entre lo que el personaje trágico es, en lo concreto y la contingencia, y los caminos que el mundo emprende con él» (Williams 1997: 218-9). Sólo puedo objetar a esta magnífica presentación de lo propio del mundo trágico que, a mi entender, el diagnóstico no es el de la certeza absoluta sobre el sinsentido del mundo, sino el de la sospecha irrenunciable. En última instancia, lo que la tragedia argumenta es la opacidad del mundo y de ahí esa sospecha no eliminable.

<sup>28</sup> Sigo la traducción recogida en Nussbaum (1995: 398).

<sup>29</sup> Distinguiéndola del hacer del 'homo faber' o del 'homo laborans', la acción es analizada por Arendt como acción pura del hombre con y sobre el hombre (pluralidad). Constitutivo de ella es la emergencia de novedades y tal rasgo sólo se puede explicar a partir de esas tres notas de la ilimitación, la impredecibilidad y la irreversibilidad. Como se verá más adelante, estas notas llevan también a una específica caracterización del actor como un ser que, siendo a la vez agente y paciente, resulta falso autor de la historia que se pone en marcha con su acción.

<sup>30</sup> Dirat (1973) ha analizado la evolución de la semántica de la *hybris* en la poesía y la tragedia griegas. Guardando siempre una doble significación cósmico-moral (desmesura que trasgrede el orden cósmico e injuria que se hace a alguien al transgredir su esfera de derechos o decoro), sufre, desde Homero hasta los trágicos, una evolución hacia su moralización-sacralización. Hay también una marcada evolución de su semántica y papel en la obra de los tres trágicos que se puede pautar así: si en Esquilo la *hybris* es central y se concibe como desmesura de trascendencia religioso-moral, en Sófocles y Eurípides deja de tener un papel tan relevante, tendiendo el primero a concebirla como desmesura cuyos efectos son sociales y el segundo a psicologizar el concepto.

<sup>31</sup> Saïd (1978) ha explorado la semántica y relaciones de la *hamartia*, la desgracia (*ate*) y la responsabilidad. La primera tiene planos de significación que van desde la pura impericia de quien falla el blanco, al error producto de un conocimiento inadecuado y a la falta moral, jurídica o religiosa, pudiendo también presentarse como un defecto de carácter. La desgracia, por su parte, puede ser presentada como castigo de los inmortales o como sim-

ple producto de los errores-faltas de los mortales. Evidentemente ambos conceptos se relacionan con el de responsabilidad que Saïd presenta como especialmente problemático en el mundo trágico, oscilando entre una versión puramente objetiva y otra subjetiva.

<sup>32</sup> Sobre paradojas pragmáticas, ambivalencia y estrategias de acción véase Ramos (1993 y 1996) y la bibliografía que allí se cita.

<sup>33</sup> Sobre el tema véanse los magníficos análisis de Nussbaum (1995: cap. 2) que reconstruyen los dilemas esquilianos de acción y proponen una solución en términos del ideal del hombre prudente que se sitúa de alguna manera en los dos lados del dilema. Esta solución de suave moralización de un universo que no es en sí moralizable es criticada por Williams (1997: 180-2).

<sup>34</sup> Véanse los análisis de esta tragedia como paradoja de la efebía ateniense en Vernant y Vidal-Naquet 1987: 163 ss).

<sup>35</sup> El esquema analítico de Girard (1995) reza así: cuando la violencia no está ritualizada se generaliza por medio de mimesis; una vez generalizada se abre una crisis sacrificial, cuya expresión más típica es la tragedia; por su lado, la destrucción sin tasa que la crisis sacrificial comporta sólo puede pararse tras su canalización hacia un chivo expiatorio; la institución del chivo expiatorio ritualiza y hace administrable la ambivalencia de la violencia. El esquema informa el análisis de *Edipo Rey* (ibid: 76 ss) y de *Las Bacantes* (ibid: 127 ss). El problema con Girard me parece triple: su teoría de la tragedia y la acción trágica es demasiado simple o unilateral (no toda tragedia desemboca en el chivo expiatorio); reduce en términos moralizantes (creación de un orden que erradique la violencia) las intuiciones más interesantes de Nietzsche; extraño a Hegel, se obsesiona por el mismo problema: la reconciliación final.

<sup>36</sup> Por desgracia no hay en castellano un sustantivo que exprese este aspecto de la acción por el que se es sujeto paciente de algo. Utilizo aquí el sustantivo paciencia sin ninguna connotación moral, es decir, con el significado estricto de capacidad de padecer o soportar algo.

<sup>37</sup> En este aspecto han insistido Saïd (1978: 147 ss) y Vernant y Vidal-Naquet (1987: 50 ss). Véase también Judet de La Combe (1997) que apuesta por un estatuto específico, problemático pero no mezclado, de la responsabilidad trágica. Rodríguez Adrados (1998) destaca el paso del etos agonal de la aristocracia a la moralización de la acción en la nueva democracia basada en el precario equilibrio entre pueblo y aristocracia.

<sup>38</sup> Es muy obvia la excepción de las *Euménides* de Esquilo, tragedia en la que el coro está formado por las diosas vengadoras que acosan al héroe.

<sup>39</sup> Véase Rodríguez Adrados (1998: 132) que interpreta esta contraposición de *hybris* y mesura como expresión de la crítica anti-aristocrática de la tragedia democrática.

<sup>40</sup> Para una interpretación diferente ver Williams (1997: 180-1), que acusa de moralismo a Nussbaum.

## BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1994): *Analyses et réflexions sur Sophocle, Oedipe Roi*. Paris, Ellipses.

ÁGUILA, R. DEL (1994): «Tragedia, política y democracia». *Claves de la Razón Práctica* 42: 17-25.

ARISTÓTELES:

—(EN) *Ética Nicomaquea*. (Traducción y notas de J. Palli Bonet). Madrid, Gredos, 1995.

—(PO) *Poética*. (Edición trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid, Gredos, 1992.

ARENDET, H. (1993): *La condición humana*. Barcelona, Paidós [1958]

AUBENQUE, P. (1997): *La prudence chez Aristote*. Paris, PUF [1963].

BALDRY, H.C. (1975): *Le théâtre tragique des grecs*. Paris, Maspero [1971].

BARTHES, R. (1993): «Le théâtre grec» en *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, vol. 1: 1.541-1.557 (originalmente en G. Dumur (dir.) *Histoire des Spectacles*, Paris, Gallimard, 1965).

BESSIERE, J. (comp.) (1997): *Théâtre et destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*. Paris, Champion.

BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

DI BENEDETTO, V. (1978): *L'ideologia del potere e la tragedia greca*. Torino, Einaudi.

DIRAT, M. (1973): *L'Hybris dans la tragédie grecque*. Lille, Service de Reproduction des Thèses de l'Université de Lille III (2 vol).

DOMENACH, J.M.: *Le retour du tragique*. Paris, Ed. du Seuil.

ECO, U. (1994): «De Aristóteles a Poe» en B. Cassin (ed), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial: 205-219.

— (1997): *Kant e l'ornitorrinco*. Milano, Bompiani.

ESQUILO: *Tragedias*. Madrid, Gredos.

EURIPIDES: *Tragedias* (3 vol.). Madrid, Gredos.

FRYE, N. (1991): *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila [1977].

GARCÍA YEBRA, V. (1992): *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid, Gredos.

GIRARD, R. (1995): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama [1972].

GOLDSCHMIDT, V. (1982): *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Paris, Vrin.

GOT, O. (1997): *Le théâtre antique*. Paris, Ellipses.

GOUHIER, H. (1991): *Le théâtre et l'existence*. Paris, Vrin.

HEGEL, G.F.W. (1997): *Esthétique*. Paris, Librairie Générale Française (2 vols).

IRIARTE, A. (1996): *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid, Akal.

JUDET DE LA COMBE, P. (1997): «La construction de l'idée de destin individuel dans la tragédie grecque» en J. Bessiere (ed): *Théâtre et destin*. Gêneve, Champion: 15-40.

LANCEROS, P. (1997): *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona, Anthropos.

LUHMANN, N. (1991): *Sistemas sociales*. México, Alianza-Universidad Iberoamericana.

LUQUE MORENO, J. (1997): «Introducción general» en Séneca, *Tragedias I*, Madrid, Gredos: 7-109.

LLEDÓ, E. (1995): «Introducción a las éticas» en Aristóteles, *Ética Nocomaquea. Ética Eudemia*. Madrid, Gredos: 7-119.

MAFFESOLI, M. (1985): *L'ombre de Dionisos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris, Librairie des Méridiens.

— (1996): *Eloge de la raison sensible*. Paris, Grasset.

- MEIER, C. (1991): *De la tragédie grecque comme art politique*. Paris, Les Belles Lettres.
- NIETZSCHE, F. (1973): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza [1872].
- NUSSBAUM, M.C. (1995): *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid, Visor.
- OUDEMANS, TH. y A.P. LARDINOIS (1987): *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocle's Antigone*. Leiden, Brill.
- PERRIN, J.-F. (1994): «Parcours critique: Oedipe dans le théâtre français» en AAVV *Analyses et réflexion sur Sophocle, Oedipe Roi*. Paris, Ellipses: 74-84.
- PLÁCIDO, D. (1997): *La sociedad ateniense*. Barcelona, Crítica.
- RAMOS, R. (1993): «Una aproximación a las paradojas de la acción social» en E. Lamo de Espinosa y J.E. Rodríguez Ibáñez (eds): *Problemas de teoría social contemporánea*. Madrid, CIS: 433-71.
- (1995) «En los márgenes de la sociología histórica: una aproximación a la disputa entre la sociología y la historia», *Política y Sociedad* 18: 29-4.
- (1996) «Jano y el ormitorrinco: aspectos de la complejidad social» en A. Pérez-Agote e I. Sánchez de la Yncera (eds): *Complejidad y teoría social*. Madrid, CIS: 163-201.
- RICOEUR, P. (1953): «Sur le tragique» en P. Ricoeur, *Lectures 3: Aux frontières de la philosophie*. Paris, Seuil, 1994: 187-209.
- (1983-5): *Temps et récit*. Paris, Seuil (3 vol).
- ROCHFORT-GUILLOUET, S. (1994): «Oedipe dans la culture européenne» en AAVV: *Analyses et réflexion sur Sophocle, Oedipe Roi*. Paris, Ellipses: 85-99.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1998): *La Democracia ateniense*. Madrid, Alianza [1975].
- ROMILLY, J. DE (1982): *La tragédie grecque*. Paris, PUF [1970].
- (1995): *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris, Vrin [1971].
- SAÏD, S. (1978): *La faute tragique*. Paris, Maspero.
- SEGAL, C. (1987): *La Musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*. Paris, La Découverte.
- SÓFOCLES: *Tragedias*. Madrid, Gredos.
- STEINER, G. (1993): *La mort de la tragédie*. Paris, Gallimard [1961].
- TAMINIAUX, J. (1995): *Le théâtre des philosophes*. Grenoble, Millon.
- TRÍAS, E. (1993): *Drama e identidad*. Barcelona, Destino.
- UNAMUNO, M. (1965): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Editorial Plenitud.
- VARA DONADO, J. (1996): *Origen de la tragedia griega*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- VERNANT, J.-P. y P. VIDAL-NAQUET (1987): *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Madrid, Taurus.
- (1989): *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*. Madrid, Taurus.
- WILLIAMS, B. (1981): *Moral Luck*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1997): *La honte et la nécessité*. Paris, PUF.