

vera, Simon presentó partes de un libro inacabado sobre la tragedia que, seguramente, algún día se verá obligado a escribir⁴⁵.

reflexiones sobre Hamlet y el debate sobre tragedia y comedia en Schelling, Hegel, Marx y Nietzsche: «The Tragedy of Misrecognition. The Desire for a Catholic Shakespeare and Hegel's *Hamlet*», en C. Krijnen (ed.), *Recognition. German Idealism as an Ongoing Challenge*, Brill, Leiden, 2014, pp. 129-142.

45. El primer texto del presente libro, «Philosophy of Tragedy, Tragedy of Philosophy», fue presentado por Simon Critchley en el marco del Simposio Internacional *Frames of Ethics*, celebrado en Madrid entre el 29 y el 31 de mayo de 2012. La traducción de este texto, así como la del siguiente, «Tragedy and Modernity» (entrevista publicada en *Impossible Objects. Interviews*, Polity, Londres, 2012, pp. 139-163) fue posible gracias a la Acción Complementaria FFI2011-13645-E (MINECO, Secretaría de Estado de I+D+i) coordinada con proyecto de investigación FFI2008-03310/FISO.

FILOSOFÍA DE LA TRAGEDIA, TRAGEDIA DE LA FILOSOFÍA

«Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana» (Jorge Luis Borges, Prólogo a *La invención de Morel*).

La última década ha sido testigo de un sorprendente auge del género de la filosofía popular. Aunque se podrían elogiar muchas cosas de este género, su difusión también oculta el riesgo de que la filosofía se acabe entendiendo como una técnica especial, y se tome al filósofo por una especie de entrenador experto de gente cultivada capaz de enseñarle cómo vivir. Contra esta tendencia me gustaría recurrir a la compleja y sutil dialéctica entre pensamiento y acción que encontramos en la antigua tragedia griega. A mi modo de ver, la tragedia nos brinda una percepción enormemente rica de la complejidad de la motivación humana y de la abrumadora dificultad que encierran los problemas morales y políticos que encontramos en los tranquilizadores lugares comunes de la filosofía *pop*. En cada una de las obras de los grandes trágicos griegos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) nos encontramos con seres humanos que, de alguna manera, se ven compelidos a seguir un camino de sufrimiento que les hace plantearse preguntas que no admiten una respuesta fácil: ¿Qué debo hacer? ¿Qué será de mí? ¿Cómo puedo elegir el camino correcto de acción?

En palabras de Esquilo, «estamos obligados a padecer la verdad». La tragedia es someterse a un sufrimiento que puede conducir a la experiencia de una verdad que no es ni contem-

plativa (o sea, filosófica) ni determinista (es decir, científica), sino que surge de una experiencia visceral de los conflictos endémicos de la acción humana, conflictos que afrontamos personal y políticamente en nuestro día a día. Tras una obsesión de tres décadas que, en los últimos años, se ha convertido en una actividad intensa y casi febril de investigación y de lectura, intentaré defender esta experiencia trágica de la verdad en un libro que espero escribir próximamente¹. En las páginas que siguen procuraré ofrecer, justamente, una especie de visión general de ese libro imaginado (los libros que, de hecho, me gustan más).

¿Qué es la tragedia? En clara contraposición a la identificación vernácula de la tragedia con algo «muy triste» que nos empuja a calificar de trágicos a todo tipo de sucesos, propongo entender la tragedia —tanto la antigua como la moderna— en términos de una experiencia de ambigüedad moral, de complejidad política y de divisibilidad del yo. La tragedia realza lo que es perecedero, frágil y moroso en nosotros. En un mundo definido por la velocidad incesante y la aceleración constante de los flujos de información que promueven la amnesia y la inagotable sed por el futuro inmediato, la tragedia es una manera de tirar del freno de emergencia del que hablaba Walter Benjamin. La tragedia ralentiza las cosas confrontándonos con aquello que ignoramos sobre nosotros mismos; esa fuerza desconocida y violenta que nos afecta a diario, minuto a minuto. Tal es la presencia, algunas veces aterradora, de un pasado que quisiéramos desconocer, pero que se alzaría con su victoria final, aunque solo sea con nuestra muerte. A través de los súbitos cambios de fortuna y mediante el violento reconocimiento de la verdad de nuestros orígenes, la tragedia nos permite enfrentarnos cara a cara con aquello que desconocemos sobre nosotros mismos

1. El libro al que se refiere Critchley tiene el título provisional de *Tragedy's Philosophy*. Espera publicarlo en 2014. [Las notas son de Ramón del Castillo].

y que, sin embargo, constituye lo que somos. La tragedia incita todo lo que apresa a nuestro ser, todas esas tretas y trampas del pasado en las que caemos ciegamente con nuestra incesante e insegura marcha hacia delante. A eso es a lo que los antiguos llamaban «destino».

Con todo, el fruto de una consideración plena de la tragedia no debe ser un sentimiento de desesperanza o de resignación moral (como pensaba Schopenhauer), sino un profundo sentido ético de nuestro yo en su radical dependencia de los otros. Lo que aquí está en juego no es solo la exposición de la vulnerabilidad del yo a los patrones de filiación e identidad política aparentemente conocidos y familiares, sino sobre todo una exposición a los otros que resultan extraños o «bárbaros». Uno de los elementos más notorios pero enigmáticos de la tragedia griega es su constante negociación con el otro, sobre todo, con el otro al que se toma por enemigo. La pieza teatral más antigua que conservamos en su integridad, *Los persas* de Esquilo (472 a.C.), representa el enemigo derrotado no con un aire triunfalista sino con compasión y con la anticipación de la humillación que podrían sufrir los propios atenienses en caso de que repitiesen la *hybris* de los persas. Por desgracia, no se hizo caso a la lección de Esquilo y el breve periodo de la hegemonía imperial de Atenas acabó en la humillante derrota de la guerra del Peloponeso. Quizá de aquí se desprenda una moraleja útil para nuestra propia situación histórica. (La primera regla de la guerra es la compasión hacia el enemigo).

Como lo dijo con claridad Aristóteles hace ya bastante tiempo, la tragedia es la imitación de la acción, *mimesis praxeos*. Aunque a lo largo de este texto intentaré poner en cuestión la distinción entre tragedia clásica y tragedia moderna (y el dogma asociado de una diferencia absoluta entre la Antigüedad y la Modernidad), creo que lo que caracteriza tanto a una como a otra son personajes completamente desorientados por la situación a la que se han visto abocados. No saben cómo actuar. El mismo asunto se repite tragedia tras tragedia: ¿Qué debo hacer? De este modo —y aquí surge otra diferencia importante entre filosofía y tragedia— la tragedia no consiste

en el cultivo de la *vita contemplativa*; por el contrario, es pensamiento en acción, de la acción, por el bien de la acción. Es un pensamiento que toma la forma de una interrogación radical. Lo que la experiencia de la tragedia motiva no es la ciega impulsividad de la acción, ni la elección de una vida solitaria de contemplación, sino la potencialidad de la acción reflexiva y su inevitable dificultad en un mundo caracterizado por la ambigüedad, donde lo correcto siempre parece estar de ambos lados. Mi creencia, quizá un tanto retrógrada, es que aún debemos a nuestros posibles lectores algunas lecciones antiguas y no tan antiguas sobre esta dificultad.

Frente a un mundo enloquecido por su avidez de conocimiento, donde siempre parece que estamos a punto de dar con una teoría completa y unificada de la realidad en su totalidad, teoría que hoy día nos promete una curiosa alianza, muy bien financiada, entre la cosmología, la neurociencia, la genética y los sofismas de la *New Age*, o sea, lo que Nietzsche llamó «budismo europeo» (aunque la verdad es que, en la actualidad, lo que abunda es el «budismo americano»), frente a todo esto —digo—, parte del placer de vagar por el mundo antiguo, y tratar con expresiones como la tragedia ática, reside en que gracias a ello descubrimos lo poco que sabemos, y lo poco que llegaremos a saber. De todo lo que no sabemos acerca de la tragedia antigua, quizá lo más enigmático y significativo sea lo que el espectador obtenía de semejantes espectáculos. Realmente, no tenemos la más mínima idea. Pero lejos de ser un vicio, esta dificultad epistémica es una virtud. Como intentaré mostrar en la investigación más amplia de la cual forma parte este texto, la tragedia es la vida del escepticismo, y el escepticismo es un indicador de cierta orientación ética en el mundo.

Como dijo alguna vez el azote de Nietzsche, Wilamowitz, «para hacer hablar a los antiguos hay que alimentarlos con nuestra propia sangre». Por supuesto, lo irónico aquí es que Nietzsche dice lo mismo, es decir, que es nuestra sangre la que hace hablar a los antiguos. Sin el ánimo de aprovecharme del reciente y vertiginoso éxito de las historias sobre vampiros, lo cierto es que los antiguos necesitan algo de nuestro

True Blood para seguir interpelándonos. Una vez revividos, notaremos que cuando los antiguos hablan, no solo hablan sobre ellos mismos. Por el contrario, nos dicen algo sobre *nosotros*. Y he aquí tanto la belleza como la extrañeza de este pensamiento: este «nosotros» no es necesariamente algo real. Usando una expresión de Bernard Williams, diríamos que se trata de un «nosotros» que funciona por invitación; una invitación a pensarnos a nosotros mismos². El objetivo central de mi libro es extender esa solicitud, expandiendo el alcance de lo que entendemos por ese «nosotros». Ciertamente, y aunque pueda sonar un tanto pomposo, me parece que esta es la responsabilidad de cada generación: transmitir algo del pasado lejano de tal manera que pueda hablar al presente y, de este modo, detener momentáneamente la irresistible atracción del futuro. Si la negación del pasado a través de la incesante producción de novedades es la fórmula misma de la ideología en nuestras sociedades, entonces la tragedia provee los elementos duraderos para una crítica de esa ideología y, al mismo tiempo, abre la imaginación a diferentes posibilidades humanas.

Como reza el título de este escrito, contrapongo la «filosofía de la tragedia» a la «tragedia de la filosofía». La idea es que la filosofía como invención discursiva, empezando con Platón y extendiéndose durante siglos hasta el presente, se basa en la exclusión de la tragedia, y la exclusión de una serie de experiencias que podemos llamar trágicas. Quiero sugerir que esta exclusión de la tragedia es, en sí misma, trágica,

2. Hasta cierto punto —decía Williams— las ideas éticas de los griegos eran diferentes de las que tenemos nosotros. Pero también es cierto que, en algunos aspectos, nos basamos mucho en ellas, aunque a veces no lo reconozcamos. Ese «nosotros» —añadía— no abarca a todos los habitantes del planeta, ni a todos los occidentales, ni sería deseable que solo significara «gente que ya piensa como yo». Más bien, lo deseable es que «nosotros» no tuviera una designación previamente fijada, sino que operara como una especie de invitación. Para más detalles véase nota 7 al capítulo primero de *Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua*, Visor, Madrid, 2001, traducido por Alba Montes Sánchez, a quien agradecemos sus comentarios sobre este punto.

y que esa es justamente la tragedia de la filosofía. Quiero defender la tragedia contra la filosofía, o, más concretamente, la idea de que la tragedia articula una visión filosófica que cuestiona la autoridad de la filosofía misma, dando voz a lo que es contradictorio, precario y limitado en nosotros mismos.

En otras palabras, la tragedia da voz a lo que sufre en nosotros y en otros, diciéndonos cómo podemos llegar a ser conscientes de este sufrimiento y cómo podemos elaborar ese sufrimiento que es el *pathos* al que estamos sometidos, y una pasión trágica que es a la vez algo que padecemos y algo que adquirimos por medio de nuestros actos. En la lectura de la tragedia, podemos aprender a apreciar tanto la precariedad de la existencia como lo que Judith Butler ha llamado una vida digna de lamentación³. En efecto, en el origen de la tragedia encontramos el dolor y las pasiones extremas del duelo y el lamento. Ahora bien, es precisamente esta pena y lamentación la que Sócrates quiere excluir de la vida del filósofo y, más importante aún, de la ciudad filosóficamente bien organizada, el régimen o *politeia* descritos en la *República*. La filosofía es, desde esta perspectiva, una intensa regulación de los afectos y, en particular, del sentimiento de profunda aflicción. El proyecto en el que estoy trabajando⁴ comienza con un rastreo y un cuestionamiento de la expulsión de los poetas trágicos por parte de Platón. La aviesa ferocidad con la que Platón denuncia la tragedia parece ocultar una profunda preocupación por la naturaleza de la perspectiva filosófica que la propia tragedia contiene, y su relación con lo que, de modo un tanto simplista, consideramos un sofisma.

La pregunta más general que quiero hacerme podría formularse de la siguiente manera: ¿qué pasaría si nos tomamos en serio la forma de pensamiento (llamémoslo, por ahora,

3. Critchley habla de *grievability* de un modo parecido a como Judith Butler habla de *grievable life* («una vida para echarse a llorar») en su libro *Marcos de guerra*, Paidós, Barcelona, 2010.

4. Véase *supra* la nota 1.

pensamiento dialéctico, a pesar de que pueda generar confusión) que encontramos en la tragedia, así como toda esa experiencia que ella representa, una experiencia de poder (*agency*) parcial, de autonomía limitada, de conflicto agonístico, de ambigüedad moral y de profundo trauma? ¿Cómo podría esto cambiar la forma en que pensamos y nuestra forma de pensar sobre el pensamiento? ¿Podría esta filosofía de la tragedia ser una alternativa a la tragedia de la filosofía? ¿Sería esto lo que Nietzsche quiso decir cuando se describió a sí mismo como el primer «filósofo trágico»? Por decirlo de una forma un tanto rebuscada, podríamos decir que Nietzsche lee la tragedia con el fin de defender una forma de filosofía que implica la destrucción misma de la filosofía.

Como intentaré mostrar a partir de una interpretación de *Edipo rey* —donde el rey es tratado como un tirano y un monstruo por el mismo pueblo que lo eligió—, la tragedia da voz a la compleja relación entre libertad y necesidad que define nuestro yo. Nuestra libertad está constantemente cuestionada por aquello que nos atrapa en la red del pasado; un pasado determinado por el destino. La tragedia da vida a aquello que apresa a nuestro ser y nos arrastra a un pasado que quisiéramos desechar con nuestra obsesión por un futuro próximo.

Tal es la compleja función de la profecía en la tragedia. En la tragedia de Edipo, vemos cómo alguien que cree tener un profundo sentido de libertad termina deshecho y destruido por la fuerza del destino. Lo más complejo de la experiencia de Edipo es que su ser no está determinado únicamente por el destino. De hecho, el destino requiere la complicidad consciente de Edipo para poder desplegar plenamente su verdad. Los personajes de la tragedia no son robots preprogramados. Mediante ese paso, desde una libertad ilusoria a una revelación (*insight*) de la verdad que nos hace sacarnos los ojos, la tragedia logra dar voz a una experiencia dolorosa y nos muestra que la capacidad (*agency*) humana siempre es parcial y limitada. Nos muestra los límites de nuestra supuesta autosuficiencia y lo que podemos llegar a tomar como nuestra autonomía. Si usáramos las palabras que se oyen en la película

*Magnolia*⁵, podríamos decirlo así: creemos que hemos acabado con el pasado, pero el pasado no ha acabado con nosotros. Quien niega el pasado se expone a ser destruido por él: esa es, en efecto, la gran lección de la tragedia.

Primer excursus: la crisis de la Eurozona

Permítaseme dar un ejemplo de cómo pretendo hacer más clara esta línea de pensamiento formulando la siguiente pregunta: ¿puede la crisis de la Eurozona describirse legítimamente como una tragedia?

En los días, semanas y meses pasados⁶ hemos visto un sinnúmero de descripciones mediáticas de la crisis de la Eurozona que la definen como una tragedia en la que Grecia juega el papel protagonista.

Pero ¿es esto una tragedia? Diríase que sí, aunque no en el sentido en que generalmente se plantea, y por eso algunas diferencias son importantes y reveladoras.

En la jerga habitual de los medios de comunicación, una tragedia es simplemente una desgracia que le puede suceder a una persona (un accidente o enfermedad fatal) o a una comunidad entera (un desastre natural) y que está más allá de nuestro control. Pero si entendemos «tragedia» como una simple desgracia, entonces no comprendemos realmente lo que es la tragedia.

Lo que las treinta y una tragedias griegas existentes representan una y otra vez no es un desastre que queda fuera de nuestro control. Por el contrario, muestran la manera en la que somos cómplices, al parecer sin saberlo, de la calamidad que se cierne sobre nosotros.

La tragedia requiere una cierta complicidad de nuestra parte con el mismo desastre que nos destruye. En este sentido, no es simplemente una cuestión de la malevolente actividad del destino o de una oscura profecía que surge de la inescru-

5. *Magnolia*, película escrita y dirigida por Paul Thomas Anderson en 1999.

6. Critchley se refiere al periodo anterior a la primavera de 2012.

table, y muchas veces cuestionable, voluntad de los dioses. La tragedia exige nuestra propia complicidad con el destino. En otras palabras, requiere una buena dosis de libertad.

Es con esta óptica con la que deberíamos leer la tragedia de Edipo. Con ironía despiadada (las dos primeras sílabas del nombre Edipo, «pie hinchado», también quieren decir «sé» [*oida*]), vemos cómo alguien pasa de una posición de conocimiento aparente («Soy Edipo, algunos me llaman el grande; resuelvo acertijos. Y bien, ciudadanos: ¿Cuál es el problema que os aqueja?»), a una profunda verdad de la cual, al parecer, Edipo no tenía ni idea: es un parricida y un incestuoso.

Pero aquí se revela una historia de fondo sobre la que se debe llamar la atención. Edipo se presentó en Tebas y resolvió el acertijo de la Esfinge después de negarse a regresar a su nativa Corinto, justamente porque acababa de escuchar la profecía del oráculo según la cual iba a asesinar a su padre y a acostarse con su madre.

Edipo *conoce* su maldición. Pero justamente después de abandonar el oráculo se encuentra con un hombre mayor, que en realidad se parece mucho a él —como Yocasta admite más adelante en la obra—, un hombre al que Edipo decide no cederle el paso en una encrucijada, y al que acaba asesinando al mejor estilo de los antiguos asaltantes de caminos. Uno podría pensar que, dada la terrible noticia del oráculo, y teniendo en cuenta su incertidumbre respecto a la identidad de su padre (a Edipo le llama bastardo un borracho durante un banquete en Corinto, lo cual llena su mente de dudas), podría haber actuado con más cautela antes de asesinar a un hombre mayor que se le parecía bastante. Una lección de la tragedia es, por tanto, que conspiramos con nuestro propio destino. Es decir, el destino requiere nuestra libertad para poder consumarse. La difícil paradoja de la tragedia es que *sabemos y no sabemos al mismo tiempo, y somos destruidos en el proceso*. Supuestamente, Napoleón le dijo a Goethe que el papel que el destino tenía para los antiguos se convierte en la fuerza de la política en el mundo moderno. No necesitamos, entonces, la presencia de dioses y oráculos para comprender el ineludible poder del des-

tino. Esta es una idea interesante. Pero no quiere decir que estemos condenados a un destino inalterable dominado por los regímenes políticos en los que vivimos. Más bien, conspiramos con ese destino y actuamos —al parecer sin saberlo— de tal manera que acabamos provocando el destino. Tal es, quizá, la vida de la política. Tenemos los gobiernos que nos merecemos. La tragedia tiene una especie de estructura de búmeran que hace que la acción que hemos arrojado al mundo se vuelva contra nosotros con una velocidad potencialmente fatal. Edipo, el que sabía resolver acertijos, se convierte (él mismo) en un acertijo. Las obras de Sófocles muestran a Edipo como alguien que investiga la plaga que está destruyendo el orden político, envenenando los pozos y matando a los niños. Pero, en definitiva, *él mismo es la plaga*.

La verdad subyacente más profunda es que Edipo sabía todo esto desde el comienzo, pero se niega a ver y escuchar lo que se le dice. Muy al principio de la obra, el ciego Tiresias le dice a la cara que el culpable de la corrupción que quiere erradicar es él mismo. Pero Edipo no escucha a Tiresias. Esta es una manera de interpretar la palabra «tirano» en el título original de la tragedia de Sófocles: *Oidipous Tyrannos*. El tirano es alguien que *no escucha* lo que se le dice y *no ve* lo que tiene delante de las narices. Existe una bella expresión griega que tomo prestada de la traducción de Anne Carson: «la vergüenza mora en los párpados»⁷. La cuestión es justamente que el tirano no experimenta vergüenza. Mubarak no tuvo vergüenza; Gadafi no tuvo vergüenza; Berlusconi no tiene vergüenza; Rupert Murdoch no tiene vergüenza. La tragedia griega nos da una lección sobre la vergüenza. Cuando aprendemos esa lección, y por fin logramos entender, como lo hizo Edipo en cierto momento, entonces la niebla nos envuelve, y de pura vergüenza, nos arrancamos los ojos con nuestras propias manos. El mundo político está lleno de falsa vergüen-

7. «Why I Wrote Two Plays About Phaidra», en *Grief Lessons. Four Plays by Euripides*, introd. y trad. de A. Carson, Review Books, Nueva York, 2006, p. 311.

za, de impostada humildad y de artificiosas apologías empapadas con lágrimas de cocodrilo. Pero la verdadera vergüenza es algo bien diferente. Una vez que comenzamos a entender la tragedia en este sentido más complejo, es posible iluminar muchos aspectos de nuestra vida política contemporánea. Regresando al ejemplo de Europa, la tragedia del euro es que el mismo proyecto que tenía como propósito unificar Europa y convertir una amalgama de Estados en una verdadera unidad política, ha terminado en la desintegración de la región y en la creación de perversos efectos como el espectacular surgimiento de movimientos populistas de derecha en países como Holanda, donde empecé a escribir este texto, o en Grecia (con el grupo *Amanecer Dorado*), así como en la mayoría de los Estados-miembro, incluyendo la querida Finlandia. El euro es un inmenso búmeran que está ocupado golpeando a millones de personas. Y los líderes europeos, con su ceguera, siguen actuando como si nada.

Lo trágico es que sabíamos eso todo el tiempo, y colaboramos con ello de una forma arrogante, dogmática y complaciente. Por vergüenza no quisimos escuchar ni ver nada. Toda esa trágica verdad que distinguimos en los desesperados intentos por salvar la Unión Europea sin asumir responsabilidad alguna, es algo que de alguna manera nosotros mismos ansiábamos y que posiblemente terminará en la destrucción de la UE tal como la conocemos.

Como dice la poeta canadiense Anne Carson en su extraordinaria traducción de las obras de Eurípides:

¿Por qué existe la tragedia? Porque estás lleno de cólera. ¿Y por qué estás lleno de cólera? Porque estás lleno de dolor⁸.

Podríamos añadir a esto una nueva pregunta: «¿Pero por qué estás lleno de dolor y pena?». A la cual podríamos responder diciendo: «Porque hay guerras por doquier y la gente

8. «Tragedy: A Curious Art Form», introd. de A. Carson a *Grief Lessons, Four Plays by Euripides*, cit., p. 7.

está muriendo». La tragedia podría, pues, definirse como la cólera que mana del dolor provocado por la guerra.

La historia de la tragedia ática es la historia de la guerra, de la guerra con los persas a las guerras del Peloponeso. Como dije previamente, la tragedia más antigua con la que contamos, *Los persas*, recrea las consecuencias de la batalla de Salamina en el 480 a.C., un suceso más cercano para los atenienses que lo que aún está el 11-S para los estadounidenses. Más de la mitad de las tragedias antiguas que aún conservamos fueron escritas después del estallido de las guerras del Peloponeso. El marco de la tragedia es la guerra y sus devastadores efectos sobre la vida humana, una destrucción que desfila por las obras de los tres grandes poetas trágicos, y especialmente, en las tragedias de Eurípides. Por ejemplo, *Orestes* comienza con la imagen del famoso héroe durmiendo en el escenario mientras las llamas y el caos consumen la ciudad. Electra teme despertar a Orestes porque —al igual que Hamlet— sufre pesadillas.

Dado que el marco de nuestra experiencia presente también es un marco de guerra y de una política de aflicción y dolor que nos moviliza e intenta regularnos e incluso reprimarnos, la filosofía de la tragedia quizá pueda decirnos algo sobre nuestro estado actual. Por tomar un ejemplo entre muchos: piénsese en la imagen desconcertante, que sin embargo se ha tornado común, de las fuerzas de seguridad disparando contra los manifestantes en un funeral celebrado en nombre de aquellos que perdieron su vida a manos de esos mismos agentes de seguridad en una protesta anterior —la tragedia tiene que ver con los ciclos de venganza, la pena y el dolor que los motiva, y la enorme dificultad de detener el ciclo—.

Vivimos en un mundo cuyo marco es la guerra y donde la justicia parece oscilar perpetuamente entre alegato y contra-alegato. Cada lado está enteramente convencido de la rectitud de su posición y de la maldad de su enemigo. Tal creencia legitima la violencia, una destructiva violencia que desata una necesaria contraofensiva y nos sumerge en un sangriento ciclo de venganza. Si esto es a lo que se ha reducido la política internacional en

nuestro mundo, entonces una reflexión sobre la tragedia quizá podría al menos iluminar nuestra situación actual.

Segundo excursus: la lógica de venganza después del 11-S

Ahora, a través de un segundo ejemplo, invito a considerar el trágico tema de la venganza. Personalmente, nunca he entendido la sabiduría proverbial según la cual la venganza es un plato que se sirve frío. A algunos les gusta caliente. Yo personalmente prefiero el siguiente proverbio chino: «Antes de embarcarte en un viaje de venganza asegúrate de cavar dos tumbas». Se ha llorado ante la tumba de Osama Bin Laden pero la otra, entretanto, permanece vacía. ¿Será la nuestra?

La venganza es el deseo de infligir dolor y sufrimiento a alguien que nos ha hecho daño. Si me golpeas, te devuelvo el golpe. Más aún, al devolverte el golpe, estoy haciendo lo correcto. El mal inicial justifica el acto de venganza. Pero ¿acaso ese mal inicial de veras me justifica? Al actuar de este modo, ¿no quedamos atrapados en un ciclo de violencia que no parece tener fin? Tal es, sin duda, nuestra situación actual.

Por supuesto, si retrocedemos de las consecuencias hacia los antecedentes, es difícil establecer quién cometió el primer error o quién tiró la primera piedra. Si alguien, por ejemplo George W. Bush, afirmó que los Estados Unidos estaban justificados a tomarse su venganza contra al-Qaeda y a emprender la invasión de Afganistán y el resto de la triste saga de los últimos diez años, ¿qué podría haber dicho Osama? Pues todo lo contrario, por supuesto.

En un fascinante y al mismo tiempo aterrador vídeo de 2004 titulado *Las torres del Líbano*, donde por primera vez al-Qaeda se atribuye la responsabilidad del 11-S, Osama afirma que todo lo que hizo se justifica como un acto de venganza. Si Estados Unidos violó la seguridad de la *Umma* al invadir el mundo árabe —especialmente en la utilización de Arabia Saudí como una base de operaciones militares durante la primera guerra del golfo—, entonces al-Qaeda está plenamente

justificada en su violación de la soberanía americana. Si no hubiera existido una violación inicial, no habría necesidad de venganza. Osama, en efecto, contrapone los Estados Unidos a Suecia: como los bondadosos suecos nunca han agredido al mundo árabe, no tienen nada que temer de al-Qaeda.

Bin Laden entonces revela el hecho extraordinario de que la idea del 11-S se originó en su recuerdo (televisivo) de los bombardeos por Israel de los complejos de apartamentos al oeste de Beirut en 1982. Sorprendentemente, recuerda cómo de joven vio por televisión los misiles israelíes destruyendo los altos edificios libaneses. «Misiles contra las torres»; esta imagen quedó grabada en su mente. En palabras de Osama, «se me ocurrió castigar al opresor destruyendo torres en Estados Unidos». El 11-S, que muchos de nosotros recordamos como una serie de imágenes televisivas, tiene su origen en una imagen televisada. Para Osama Bin Laden, el 11-S representa un curioso momento de justicia visual, la retribución de una imagen por una imagen, un ojo por ojo.

Los opuestos se atraen. La horrible violencia del 11-S es justificada por al-Qaeda como un acto de venganza que, a su vez, justifica la venganza de Bush tras los ataques. Lo que quiero señalar es que la venganza es un pésimo motivo para la acción. Cuando actuamos por venganza, lo único que recibimos a cambio es más venganza. La rueda de la violencia y la contraviolencia gira sin cesar y conduce inevitablemente a la destrucción.

Esto es exactamente lo que Bin Laden quería lograr. En el vídeo, admitió que Al-Qaeda gastó quinientos mil dólares en los ataques del 11-S, mientras que la estimación más baja de lo que los Estados Unidos perdieron asciende a quinientos mil millones de dólares, incluyendo el desastre y sus secuelas. Él mismo hizo sus cálculos: «Estados Unidos —dijo— perdió un millón de dólares por cada dólar gastado por al-Qaeda, por la gracia de Dios todopoderoso». Y concluye siniestramente: «Todo esto demuestra el éxito de nuestro plan de desangrar a Estados Unidos hasta el punto de la quiebra, con ayuda de la voluntad de Dios».

Nos guste o no (personalmente, a mí no me gusta para nada), Osama no decía un sinsentido. Los últimos diez años de la interminable guerra contra el terrorismo han causado el colapso financiero que vemos en todos los niveles de vida en los Estados Unidos: desde el déficit a nivel federal hasta las deudas particulares que los ciudadanos ya no pueden pagar. Estamos en bancarrota.

Pero ¿por qué conceder a Osama esta enfermiza victoria póstuma? Consideremos un escenario alternativo. Ante las carcajadas complacientes de los liberales neoyorquinos, George W. Bush, cuando se le preguntó qué filósofo político sentía más cercano a su posición, respondió: «Cristo, porque cambió mi corazón». Curioso, pues ¿cuál habría sido la recomendación de Jesucristo en respuesta al 11-S? La contestación es clara: poner la otra mejilla.

Pedro le hace a Jesús una pregunta tonta sobre la cantidad del perdón y el número de veces que debe perdonar a alguien que ha pecado contra él. ¿Será suficiente siete veces siete?, se pregunta en voz alta. A lo que Jesús responde, desde alturas mesiánicas: «No, no siete veces sino setenta veces siete». Es decir, el perdón no es algo que midamos cuantitativamente; es una cualidad infinita.

Volvamos atrás, algunos años hacia el pasado. En los días posteriores al 11-S los neoyorquinos, y en general los ciudadanos de Estados Unidos, recibieron una ola de solidaridad procedente de todos los rincones de la Tierra. El efecto inicial del 11-S —en ese momento yo aún vivía en Inglaterra— supuso la confirmación en la mente de millones de personas en todo el mundo de que Nueva York era un lugar extraordinario capaz de suscitar sentimientos de afecto e incluso de amor.

Pero preguntémonos: ¿cómo serían las cosas si no se hubiera hecho *nada* después del 11-S? Ninguna venganza, ningún toma y daca, ningún fracasado golpe quirúrgico en la frontera entre Afganistán y Pakistán, ningún fiasco en Iraq mal planificado y sangriento, ninguna oleada contra la insurgencia. Nada.

¿Qué hubiera pasado si el gobierno americano decide poner la otra mejilla y perdonar a sus atacantes, no siete,

sino setenta veces siete? ¿Cuál sería nuestra situación si la pena y el dolor que siguió al 11-S se hubieran transformado en una ética no violenta de la compasión, en vez de en una violenta política de venganza y retribución?

Como sabemos muy bien, esto no sucedió. En su lugar, todo el glorioso sentimiento de solidaridad global acabó en el cubo de la basura y solo quedaron los actos de venganza que han quebrado a Estados Unidos.

La segunda tumba es la nuestra. La hemos cavado nosotros mismos. Ahora la pregunta es: ¿debemos terminar enterados en ella?

Mi propuesta sigue un lema de Gorgias, el retórico siciliano que introdujo la enseñanza de la oratoria en la Atenas del siglo V, y que parece haber tenido una influencia directa en la escritura de la tragedia, sobre todo si consideramos el impresionante discurso de Casandra en defensa de Helena en *Las troyanas* de Eurípides. Contamos con un fragmento no fechado que nos aporta la primera respuesta «teórica» a la tragedia ática. Como es bien sabido, la palabra «teoría» deriva de *theoros*, el espectador en un teatro. El teatro es siempre teo-rético, y la teoría es un teatro donde somos espectadores de un drama que se desarrolla: *nuestro* drama. Gorgias escribe:

La tragedia, por medio de emociones y leyendas, crea un engaño en el cual el que engaña es más honesto que el no engañado, y además, el engañado es más sabio que el no engañado⁹.

La palabra griega que está haciendo todo el trabajo aquí es *apate*, que Liddel y Scott en su *Greek Lexicon* traducen como trampa, engaño, fraude, timo y treta. También connota una estratagema de guerra. En todo caso, es algo muy malo.

Pero consideremos con detalle la lógica de este fragmento: la tragedia es un engaño o un acto de fraude o trampa en el

9. Gorgias (Plutarco, *De gloria Atheniensium* 5, 348, frag. B23 Diels), trad. de K. Freeman.

cual aquel que engaña es más honesto que el que no engaña y el engañado es más sabio que el no engañado. Lo que Gorgias parece estar describiendo, incluso hasta celebrando, es precisamente aquello que Sócrates/Platón ve como el gran peligro de la tragedia, el peligro del engaño, el poder de la persuasión para inducir los efectos afectivos de la imitación, de la *mimesis* que Sócrates somete a una corrosiva crítica metafísica y moral en la *República*. (La crítica metafísica tiene que ver con la naturaleza de la *mimesis* y su separación con respecto al mundo de las ideas. La crítica moral se refiere a los supuestos efectos perniciosos de las emociones excesivas como la lamentación —en el caso de la tragedia— y la risa —en el caso de la comedia—).

Pero la gran pregunta que Gorgias plantea en este fragmento es la de la necesidad y productividad política y moral del engaño, la ficción, el fraude y la ilusión. ¿Acaso, como Nietzsche sugirió alguna vez, nuestra voluntad de verdad, inicialmente platónica y posteriormente cristiana, nos impide acceder al poder del arte en general y a la tragedia en particular? ¿Será que la existencia y el mundo se justifican solo en tanto que fenómenos estéticos? ¿No será que la sabiduría de la tragedia, aquel engaño donde el engañado es más sabio que el no engañado, nos puede empezar a liberar de la moralización platónica y cristiana que encontramos en el corazón del concepto de verdad? Tal es, sin duda, la gran pregunta que está en juego en la relación entre filosofía y tragedia, en la filosofía de la tragedia como respuesta a la tragedia de la filosofía.

Les daré una idea general del argumento que quisiera presentar en ese libro que estoy imaginando que me gustaría escribir. Empiezo con la exclusión por Sócrates de los poetas trágicos. Mi primera afirmación es que la invención de la filosofía, y del filosóficamente bien ordenado régimen político (*politeia*) descrito en la *República*, va de la mano con la regulación de los excesivos sentimientos del teatro, especialmente de la pena y la lamentación que encontramos en el corazón de la tragedia. La filosofía, según esta imagen, es una negación de la lamentación y de la experiencia de dolor y rabia que moran en el corazón de la tristeza. Es también una

negación de la democracia y, para Platón, hay una conexión esencial entre democracia y teatro, lo que en las *Leyes* llama *theatrokratia*, teatrocracia. La tragedia es un espectáculo cívico; es la puesta en escena de la democracia; es, con su audiencia de quince mil a dieciocho mil personas, un acontecimiento que incluye a un sector significativo de la población, algo parecido a lo que llamaríamos *mass media*.

Dada la exclusión de la tragedia en particular y del arte en general por parte de la filosofía, quisiera plantear la siguiente pregunta: ¿qué hacemos con la *Poética* de Aristóteles, el texto fundador de la estética occidental? ¿No será la descripción aparentemente positiva que Aristóteles hace de la tragedia, como una imitación de la acción que permite la generación y la *kátharsis* de los sentimientos de miedo y compasión, el tipo de defensa de la poesía invocada al final de la *República*? ¿O será, al contrario, la afirmación del triunfo de la filosofía sobre la tragedia, donde el arte finalmente queda atrapado en las redes del discurso estético, un tipo de aproximación que encuentra su consumación filosófica en la *Estética* de Hegel?

Uno de los puntos centrales de mi enfoque consiste en enfatizar la importancia de entender cualquier reflexión teórica sobre la tragedia a la luz de la práctica concreta del teatro, donde el teatro es visto como el ámbito en el que se representa la vida moral y política de una comunidad. Con esto en mente, quisiera decir algo sobre cada uno de los tres poetas trágicos. Ya he dado una pista de mi orientación en mi aproximación a *Edipo rey* de Sófocles. Siguiendo a Vernant y a Vidal-Naquet, quiero leer *Edipo rey* como una alegoría política donde el héroe trágico no es la solución a ningún problema sino el problema mismo. Edipo, el solucionador de enigmas, termina convertido en un enigma. Pero ¿por qué el ordenamiento político de la ciudad requiere la producción y posterior exclusión de un chivo expiatorio como Edipo?

Mi lectura de la *Orestíada* de Esquilo parte de esta pregunta. Lo que presenciamos en el baño de sangre de *Agamenón* y *Las coéforas* es la historia de violencia sobre la que reposa el aparentemente pacífico orden político. Vemos personajes en-

vuelto por completo en ciclos de venganza, en los cuales no se vislumbra un fin a la violencia y a su justificación dogmática. «He aquí una obra maestra de la justicia», declara Clitemnestra al exhibir el cuerpo sin vida de su marido, Agamenón, y su concubina, Casandra. Orestes reclama justicia y asesina a su madre, Clitemnestra. La rueda gira. Si la justicia está de ambos lados, entonces ¿qué es exactamente la justicia?

Lo que la diosa Atenea intenta hacer en la obra final de la trilogía, *Las euménides*, es usar la razón y la persuasión para detener el ciclo de violencia y alcanzar algo así como una reconciliación política. En mi lectura de Esquilo, intentaré defender dos afirmaciones:

1. La justicia es un conflicto entre dos partes dispuestas a recurrir a la violencia.

2. En la tragedia vemos en acción lo que Stuart Hampshire ha llamado «razonamiento adversario», un razonamiento por el que pensamos desde la posición del adversario y usamos la razón para escuchar ese otro lado, *audi alteram partem*.

De este modo, la tragedia nos enseña una importante lección sobre cómo resolver conflictos de un modo razonable en un mundo abrumadoramente hostil. Sin embargo —y este es el asunto—, esto requiere el abandono de una concepción fuerte de la Razón (con mayúscula) y el reconocimiento de que todo razonamiento es siempre un proceso de frágil negociación en medio de un mundo irreductiblemente violento. Pero ¿qué clase de acuerdo razonable puede promover vínculos de comprensión en medio de un conflicto donde se plantean demandas de justicia apasionadas y totalmente opuestas desde ambos lados? Tal es la pregunta que la tragedia explora, y la descripción del mundo político en el que vivimos. La tragedia nos presenta un mundo politeísta con una diversidad de concepciones de lo bueno. Quiero sostener que, a la luz del peculiar razonamiento de la tragedia, es prudente abandonar cualquier noción de monoteísmo, tanto el monoteísmo de las tres grandes religiones como el monoteísmo secular de la democracia y los derechos humanos.

La vida entendida como un espacio de disputa entre diferentes concepciones de lo bueno nos lleva directamente a Eurípides, quien fue descrito por Aristóteles en la *Poética* como el más trágico de los trágicos (la palabra griega es *tragikotatos*). Sin embargo, después de una lectura cuidadosa, no es fácil determinar si Aristóteles estaba criticando o elogiando a Eurípides con esta afirmación. Lo que es indudable, no obstante, es la unanimidad y la uniformidad de la condena de Eurípides por pensadores como Hegel, Schelling y hasta Nietzsche, que estúpidamente llegó a decir que Sócrates había ayudado a Eurípides a escribir sus obras. Eurípides es considerado demasiado emocional, demasiado subjetivo y muy amigo de recurrir a mecanismos dramáticos externos como el *deus ex machina*. Como tal, Eurípides siempre ocupa el puesto más bajo en la jerarquía de los poetas trágicos, debajo del ritualismo escultural de Esquilo y del supuesto perfecto humanismo de Sófocles.

Mi intención es defender las obras de Eurípides e invertir la jerarquía estándar mostrando cómo la superioridad de Eurípides consiste en la autoconciencia del fracaso de las formas trágicas tradicionales y, en particular, del fracaso de restringir la tragedia a un marco humanista de reconciliación. Eurípides es la tragedia de la tragedia: *meta-theater*. Esto implica, por supuesto, que Eurípides rehace y deshace mucho de lo que encontramos en Esquilo y Sófocles. Esta dimensión de lo que llamaré lo «irreconciliado» y lo «incontenible» se manifiesta de manera notoria en las extraordinarias descripciones que hace Eurípides de los demoníacos personajes femeninos, como Medea, Electra, Fedra, Casandra y Hécuba. Ciertamente, un tema que me ha interesado enormemente es la identificación de la tragedia con el fenómeno del travestismo y lo que probablemente se pone en juego con las múltiples inversiones de género en el mundo del teatro. En un sentido muy importante que me gustaría explicar, creo que la tragedia es un asunto *queer*, especialmente cuando Eurípides describe al rey Penteo en *Las bacantes* vestido de mujer justo antes de ser decapitado por su madre.

Para ser completamente honesto, todavía estoy pensando cuál es la mejor manera de presentar las diecisiete tragedias y el único drama satírico que conservamos de Eurípides. Hasta ahora, he leído toda la obra cronológicamente y he tomado notas. Espero proporcionar una especie de mapa o red de historias en Eurípides, mostrando cómo las múltiples líneas narrativas de sus obras parecen decididas a socavar todas las convenciones de la tragedia. Lo extraordinario de Eurípides es que, en sus obras, vemos el desmembramiento y la reconstrucción más desconcertante de las historias del palacio de Tebas y la casa de Atreo. Mientras que la presentación de las historias de Edipo o Agamenón en la obra de Esquilo y Sófocles nos brinda el modelo de lo que es la tragedia, Eurípides parece recrear esas historias como farsas, por decirlo como Marx. Esto, por supuesto, plantea la gran pregunta, a saber: la relación entre la tragedia y la comedia, una de mis constantes preocupaciones. En esta línea, quizá podemos pensar en Henrik Ibsen, y en particular en sus obras *Hedda Gabler*, *Espectros* y *El maestro constructor*. En mi opinión, lo que el sufrimiento de las mujeres de Ibsen articula es la naturaleza fragmentada de la subjetividad en un mundo en el que prima un cómico juego de costumbres sociales vacías que no pueden generar convicción alguna. Como Ibsen señaló en una nota para la producción de *Hedda Gabler*, «la vida no es trágica, es ridícula y eso es lo que no podemos soportar».

Aunque sea brevemente, quisiera mostrar para acabar cómo esta subjetividad fragmentada nos conduce directamente a la tragedia de Hamlet y a la escisión entre pensamiento y acción que define su ser. Esto es en lo que estoy trabajando ahora mismo, en un libro que acabo de escribir llamado *La doctrina Hamlet*¹⁰. Para Hamlet, a diferencia de los héroes

10. El título completo del libro, escrito con Jamieson Webster, es *Stay Illusion! The Hamlet Doctrine* (Pantheon, Nueva York, 2013). El título alude a la *Hamletlehre* de la que habla Nietzsche en el cap. 7 de *El nacimiento de la tragedia*, pero por el libro también desfilan las tragedias antiguas, Hegel, Freud, Benjamin, Adorno, Schmitt, Lacan, Melville y Joyce. Agradecemos a S. Critchley que nos diera a conocer un borrador de este texto

de la Antigüedad, no existe un vínculo necesario entre el pensamiento y la acción. Edipo no sabe, pero actúa; Hamlet sabe, pero no puede actuar. El pensamiento solo parece posponer y aplazar la acción de Hamlet; una acción que solo es posible en ausencia del pensamiento, como en el asesinato de Polonio. Hamlet puede entenderse como una figura que oscila entre un nihilismo resignado y un escepticismo afirmativo. Esta idea puede usarse para abordar la relación entre historia y mito tanto en la tragedia moderna como en la experiencia política moderna, y particularmente en relación con preguntas sobre la soberanía política. Si la soberanía se puede definir, con Schmitt, como la capacidad de decisión política, entonces, ¿qué nos dice la interminable indecisión de Hamlet sobre el orden político moderno? «Algo hay podrido en el Estado de Dinamarca»¹¹, murmura el gran danés. Como hemos visto, Napoleón le dijo a Goethe que el papel que el destino tenía para los antiguos se transforma en la fuerza de la política en el mundo moderno. No necesitamos la continua presencia de los dioses para comprender el ineludible poder del destino.

Esto nos lleva a la pregunta sobre la actualidad de la tragedia en el mundo moderno. Lejos de afirmar, como lo hace George Steiner, que la tragedia está muerta, yo diría, con Raymond Williams¹², que la tragedia ofrece el marco más poderoso para diagnosticar los conflictos aparentemente insolubles que definen nuestro presente y encontrar recursos éticos que nos permitan pensar en alternativas. Es en este espíritu como debemos aproximarnos a los conflictos y luchas de nuestro tiempo, tanto en el norte de África y el Oriente Medio, como en varios rincones de Europa. Una sensibilidad trágica nos obliga a ver nuestra implicación y responsabilidad en las luchas del presente. Hay mucho trabajo por hacer.

durante el seminario organizado por Antonio Lastra en la UIMP de Valencia en octubre de 2012.

11. *Hamlet*, acto I, escena IV, en W. Shakespeare, *Tragedias*, Planeta, Barcelona, 1994 (RBA, 2000), p. 20, trad. de J. M^a. Valverde.

12. Critchley se refiere al crítico cultural, autor de *Modern Tragedy*, ed. de P. McCallum, Broadview Encore, Toronto, 2006.

TRAGEDIA Y MODERNIDAD. LA LÓGICA DEL AFECTO¹

La relación de Critchley con la tragedia ha sido ambigua. En La demanda infinita, por ejemplo, sostuvo que la denominada «afirmación trágica» era en realidad una respuesta desesperada a la finitud. Aquí, sin embargo, Critchley regresa a la tragedia desde una perspectiva diferente. Si la filosofía, desde Platón, se define a sí misma en contraposición a la tragedia, esto se debe a que la poesía trágica tiene una dimensión afectiva que amenaza a la fría neutralidad de la razón filosófica. En este contexto, Critchley aborda el oscuro origen de la tragedia y la posibilidad de que el empleo trágico de la afectividad sea inseparable del pensamiento filosófico. Algunas de estas ideas surgieron, de hecho, en colaboración con Judith Butler. «Estuve pensando todo esto con ella en el contexto de un curso que impartimos juntos en la New School for Social Research², y la experiencia ha sido increíblemente estimulante. Para los dos, la tragedia es una forma de conocimiento, así como una fuente de extraordinario placer», cuenta Critchley. Esta conversación y su próximo trabajo, se ocupan más en concreto de la relevancia de la tragedia para nosotros los modernos. ¿Qué

1. Conversación con Toad Kesselman, Brooklyn, Nueva York, marzo de 2011. La breve presentación también es de Kesselman. [Las notas son de Ramón del Castillo].

2. El curso, titulado *The Tragic and Its Limits*, tuvo lugar en primavera de 2011.

Tragedia y Modernidad

Simon Critchley

presentación de Ramón del Castillo

traducción de Daniel López,
Santiago Rey y Ramón del Castillo

MINIMA TROTTA

Tragedia y Modernidad

Simon Critchley

Ramón del Castillo

Daniel López

Ramón del Castillo

MINIMA TROTTA

Títulos originales: *Philosophy of Tragedy*, *Tragedy of Philosophy*,
Tragedy and Modernity, *The Logic of Affect*

© Simon Critchley, 2014

© Ramón del Castillo, para la presentación y las notas, 2014

© Daniel López, Santiago Rey y Ramón del Castillo,
para la traducción, 2014

© Editorial Trotta, S.A., 2014
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
Web: <http://www.trotta.es>

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-9879-507-3
depósito legal: M-9616-2014

impresión
Gráficas Varona, S.A.

ÍNDICE

<i>Presentación: Un filósofo con mano izquierda: Ramón del Castillo</i>	9
Filosofía de la tragedia, tragedia de la filosofía	29
Tragedia y Modernidad. La lógica del afecto	51