

GEORGE STEINER

La muerte
de la tragedia



La verdadera tragedia sume al hombre en el abismo. El universo trágico no se manifiesta en las catástrofes de Job ni en los dramas de Victor Hugo; no habita tampoco el primer *Fausto* de Goethe. Para existir, la tragedia necesita de la imposibilidad absoluta de justicia, redención, diálogo o misericordia; en el mundo de lo trágico, el hombre es un huésped inoportuno, un ser expulsado.

A pesar de la frecuencia con que se habla de tragedia, la esencia poética que la conforma sólo ha brillado ocasionalmente en la literatura. Con esta premisa, Steiner hace una revaloración de la tradición dramática occidental, desde Shakespeare hasta Beckett, en busca de los factores que desviaron por primera vez la flecha de la fatalidad trágica y de las razones por las que el acero de su punta alcanzó sólo a algunas de las grandes obras dramáticas de la modernidad.

A mi padre

Agradecimientos

En una versión más breve y esquemática, este libro fue presentado por primera vez en un Seminario Gauss de la Universidad de Princeton. Quienes estuvieron presentes en aquellas ocasiones sabrán cuánto debe el conferenciante a la presidencia y al fuego cruzado de R. P. Blackmur, y a la erudita vigilancia de los profesores E. B. E. Borgerhoff y Edward Cone. Quisiera expresar mi gratitud especialmente a Roger Sessions, que dio al seminario el calor y la autoridad de su presencia.

Ha hecho posible la ampliación del libro hasta su presente forma una beca de la Fundación Ford, administrada a través del Consejo de Humanidades de la Universidad de Princeton para el fomento del trabajo en literatura comparada. Esta beca me permitió proseguir con la tarea dando clase sólo a tiempo parcial. Doy las gracias de la manera más cordial al profesor Whitney Oates y al profesor R. Schletter. Mi agradecimiento es aun mayor porque este libro no representa precisamente lo que sus distinguidos patrocinadores esperaban. Pero los autores tienen tendencia a amotinarse, incluso contra la generosidad.

Debo especial gratitud a mi editor, el señor Robert Pick, de Alfred A. Knopf, Inc. Los consejos que me dio y lo que disfruté con el libro han sido de gran valor para mí.

Sin embargo, este texto pertenece sobre todo a mi padre. Las obras teatrales que aquí examino son las primeras

que él me leyó y me llevó a ver. Si soy capaz de dedicarme a la literatura en más de una lengua es porque mi padre, desde un principio, se negó a admitir el provincianismo en los asuntos intelectuales. Por encima de todo, me enseñó con el ejemplo de su propia vida que el arte elevado no está reservado al especialista ni al erudito profesional, sino que quienes mejor lo conocen y lo aman son aquellos que lo viven más intensamente.

G. S.

Prefacio

Es un ambiguo privilegio poder escribir un nuevo prefacio para un libro de hace veinte años. Uno no es el mismo escritor de entonces. Y tampoco es el mismo lector. Esto es verdad en dos aspectos. Hoy no leo ni trato de interpretar los textos citados en *La muerte de la tragedia* como los leí y los interpreté antes de 1960. Pero, en un desplazamiento que es aún más desconcertante, ni siquiera me leo a mí mismo como entonces. Inevitablemente, este libro ha asumido una identidad propia. Se halla en cierto modo fuera de lo que ahora recuerdo (inexactamente) que era su finalidad y la manera en que me proponía convencer. Ha provocado cierta literatura secundaria. Otros lectores han aprobado su argumentación o la han rechazado, han propuesto apéndices o correcciones, han utilizado una u otra de sus secciones para sus propios fines. Hoy, estas lecturas externas deben en alguna medida intercalarse con la mía.

Si tuviera que volver a escribir *La muerte de la tragedia* (y mi crítica favorita era la que lamentaba que se desperdiciase un título tan bueno para esta obra), intentaría modificar el énfasis que puse en dos puntos importantes. Además, trataría de desarrollar un tema que, tal como lo veo ahora, estaba implícito en la argumentación desde un principio pero que no tuve el valor o la perspicacia para hacer explícito.

El libro empieza insistiendo en el carácter absolutamente único de la «alta tragedia» tal como se representaba en la Atenas del siglo V a. C. A pesar de los sugestivos intentos realizados por la antropología comparada para relacionar la tragedia griega con unas formas más arcaicas y extendidas de práctica ritual y mimética, el hecho es que las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides son únicas no sólo por su talla, sino también por su forma y por su técnica. No hay rito de fertilidad o estacional, por expresivo que sea; no hay drama bailado del sudeste asiático, por complejo que sea, que pueda compararse con la tragedia clásica griega en lo inagotable de su significado, su economía de medios y la autoridad personal de su invención. Se ha aducido de manera convincente que la tragedia griega, tal como ha llegado hasta nosotros, fue inventada por Esquilo y que representa uno de esos muy raros ejemplos de creación de un modo estético fundamental por un individuo de genio. Pero aunque no sea así en sentido estricto, e incluso si el drama esquiliano surge de un trasfondo múltiple de lenguaje épico, mitología pública y lamento lírico junto con el postulado ético-político de imperiosas cuestiones cívicas y personales como lo encontramos en Solón, ese drama constituye sin embargo un fenómeno único. Ninguna otra *polis* griega, ninguna otra cultura antigua han producido nada que se asemeje a la tragedia ática del siglo V. Lo que es más, ésta da cuerpo a una congruencia de energías filológicas y poéticas tan específica que floreció sólo durante un periodo muy breve, unos setenta y cinco años o menos.

El libro es inequívoco en ese punto. Lo que yo debería haber dejado más claro es que, dentro del *corpus* de las tragedias griegas conservadas, las que manifiestan la «tragedia» en una forma absoluta, las que confieren a la palabra «tragedia» el rigor y el peso que pretendo dar a toda mi argumentación, son muy pocas. Lo que identifico como «tragedia» en sentido radical es la representación dramática o, dicho con más precisión, la plasmación dramática de

una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo. Las fuentes de este extrañamiento –el alemán *Unheimlichkeit* expresa el significado textual de «alguien a quien se echa fuera»– pueden ser diversas. Pueden ser las consecuencias literales o metafóricas de una «caída del hombre» o castigo primordial. Pueden estar situadas en alguna fatal ambición excesiva o automutilación inseparables de la naturaleza humana. En los casos más drásticos, el extrañamiento humano de un mundo hostil al hombre o la fatal intrusión en él pueden verse como la consecuencia de una malignidad y negación diabólica en la textura misma de las cosas (la enemistad de los dioses).

Pero la tragedia absoluta existe sólo donde se atribuye verdad intrínseca a la afirmación sofocleana de que «lo mejor es no haber nacido» o donde la suma del entendimiento de los destinos humanos se expresa en el quíntuple «nunca» de Lear.

Las obras teatrales que transmiten esta metafísica de la desesperación incluirían *Los siete contra Tebas*, *Edipo rey*, *Antígona*, *Hipólito* y, de manera suprema, *Las bacantes*. No figurarían entre ellas los dramas de resolución positiva o de compensación heroica, como la *Orestíada* y *Edipo en Colono* (aunque el epílogo convierte esta última en un caso ambiguo). La tragedia absoluta, la imagen del hombre como no deseado en la vida, como alguien a quien «los dioses matan por diversión como los chiquillos crueles matan moscas», es casi insoportable para la razón y la sensibilidad humanas. De aquí que sean pocos los casos en los que se ha manifestado rigurosamente. Mi estudio debería haber mostrado más nítidamente esta clasificación y haber diferenciado de manera más meticulosa entre las implicaciones teológicas de la tragedia absoluta y la «atenuada».

Al final de *La muerte de la tragedia* expongo la opinión de que las obras de Beckett y de los «dramaturgos del absurdo» no cambiarán la conclusión de que la tragedia ha

muerto, de que el «drama trágico elevado» ya no es un género accesible de forma natural. Sigo estando convencido de que esto es así y de que los maestros del drama en nuestro siglo son Claudel, Montherlant y Brecht (Lorca por sus apuntes breves y líricos). Pero el debate debería haber sido más rico y yo debería haber tratado de mostrar cómo la poética minimalista de Beckett forma parte, a pesar de su carácter expresamente sombrío e incluso nihilista, de las esferas de la ironía y de la farsa lógica y semántica, y no de la esfera de la tragedia. Es como si las mejores obras de Beckett, de Ionesco, de Pinter, fueran sátiras de tragedias no escritas, como *Los días felices* es el epílogo satírico a algún lejano *Prometeo*. Si ha habido un autor trágico reciente en sentido genuino es probablemente Edward Bond. Pero tanto *Bingo* como sus variaciones sobre *Lear* son reflexiones literarias, casi académicas, sobre la naturaleza y el eclipse de las formas trágicas más que invenciones o reinventaciones por derecho propio.

El tercer punto es el más importante. Es inherente al libro, aunque se expone de manera insuficiente y en ningún momento se aprovecha, la sugerencia de una separación radical entre la verdadera tragedia y la «tragedia» shakespeariana. He dicho que hay muy pocos escritores que hayan optado por dar forma dramática a una visión estrictamente negativa, desesperanzada, de la presencia del hombre en el mundo. Entre ellos están los trágicos griegos, Racine, Büchner y, en algunos aspectos, Strindberg. La misma visión anima *Lear* y *Timón de Atenas*. Las otras obras trágicas maduras de Shakespeare contienen unas fuertes y casi decisivas contracorrientes de reparación, de esplendor humano, de reconstrucción pública y comunal. Dinamarca bajo Fortimbrás, Escocia bajo Malcolm, serán reinos mejores en los que vivir, una mejora a la que contribuyen directamente las anteriores penalidades. Aunque devastadora, la catástrofe de Otelo es, finalmente, una cosa demasiado trivial, y su trivialidad, su carácter puramente contingente, se

ve incrementada y al mismo tiempo sutilmente debilitada por la grandiosidad de la retórica. Como veía el doctor Johnson, la inclinación de Shakespeare no era innatamente trágica. Al ser tan abarcadora, tan receptiva a la pluralidad y simultaneidad de diversos órdenes de la experiencia – hasta en la casa de Atreo hay alguien celebrando un cumpleaños o contando chistes–, la visión shakespeareana es la de la tragicomedia. Solamente *Lear* y *Timón de Atenas*, un texto excéntrico y quizá truncado cuyas íntimas conexiones con *Lear* son evidentes pero difíciles de descifrar, constituyen una verdadera excepción.

Así pues, en una medida que fui incapaz de comprender con claridad cuando escribí este libro, los dramas de Shakespeare no son un renacimiento o una variante humanista del modelo trágico absoluto. Antes bien, son un rechazo de este modelo a la luz de unos criterios tragicómicos y «realistas». Es en Racine donde el ideal trágico tiene un papel decisivo, y con una fuerza rotunda. De este hallazgo podrían –tal vez deberían– seguirse ciertos juicios y preferencias más expuestas que cualesquiera que yo osara formular hace veinte años.

¿Puede Berenice continuar abrumada por la pesadumbre en el desnudo escenario de Racine o tendrá que llamar para que le traigan una silla, haciendo subir así a ese escenario la contingencia y las componendas del orden prosaico del mundo? Admito que, hoy, esta cuestión y las convenciones ejecutivas de las que surge cristalizan a mi parecer la verdad de la tragedia absoluta con una economía de medios, con una trascendencia de «negocio» teatral y orquestación verbal que van más allá de lo que encontramos en el ruidoso y pródigo escenario de Shakespeare. No hacen falta tempestades cósmicas ni bosques peregrinos para llegar al corazón de la desolación. Basta la ausencia de una silla.

Al final hay una «adulterez», una inevitabilidad en los temas planteados por la *Orestíada*, por *Antígona*, por *Las ba-*

cantes (una obra que pregunta explícitamente qué precio tienen que pagar el hombre y su ciudad por aventurarse a indagar, a través del arte, en la existencia del hombre, en la moralidad de lo divino), por *Berenice* y por *Fedra*, que las ricas pero híbridas formas shakespeareanas raras veces imponen. Si esto es así, los enigmáticos pero inconfundibles lazos entre *Lear* y *Edipo en Colono* y la sustancia antigua de *Timón de Atenas* no serían accidentales. Es posible que la distinción esencial sea la que trazó Wittgenstein en una nota fechada en 1950: entre los «apuntes diseminados, pródigamente producidos, de uno (Shakespeare) que puede, por así decirlo, permitírselo *todo*», y ese otro ideal de arte que es contención, abnegación y totalidad. Pero ahí hay otro libro.

G. S.

Ginebra 1979

|

Estamos entrando en un terreno amplio y difícil. Hay hitos que merecen señalarse desde el comienzo.

Todos los hombres tienen conciencia de la tragedia en la vida. Pero la tragedia como forma teatral no es universal. El arte oriental conoce la violencia, el pesar y los embates de los desastres naturales o provocados; el teatro japonés está repleto de ferocidad y muertes rituales. Pero esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental. Hasta tal punto ha llegado a ser parte de nuestro sentido de las posibilidades del comportamiento humano, tan arraigados están en nuestros hábitos espirituales la Orestíada, Hamlet y Fedra, que olvidamos cuán extraña y compleja noción es esta de representar la angustia privada en un escenario público. Tanto esa noción como la visión del hombre que implica son griegas. Y casi hasta el momento de su decadencia las formas trágicas son helénicas.

La tragedia es ajena al sentido judaico del mundo. El Libro de Job es citado siempre como un ejemplo de visión trágica. Pero esa fábula sombría se halla situada en el borde exterior del judaísmo, e incluso ahí una mano ortodoxa ha afirmado los títulos de la justicia en oposición a los de la tragedia: «Yahvé bendijo ahora a Job más que al principio,

pues se hizo con catorce mil ovejas, seis mil camellos, mil yuntas de bueyes y mil burras».

Dios ha reparado los estragos sufridos por su siervo; ha recompensado a Job por sus infortunios. Pero donde hay compensación hay justicia y no tragedia. Esta exigencia de justicia es el orgullo y la carga de tradición judaica. Yahvé es justo, hasta en su furia. A menudo la balanza de la retribución o recompensa parece estar terriblemente desequilibrada o bien las providencias de Dios parecen insoportablemente lentas. Pero, tras la suma de los tiempos, no puede haber duda de que Dios es justo para con el hombre. Sus acciones no sólo son justas sino, asimismo, racionales. El espíritu judaico es vehemente en su convicción de que el orden del universo y de la condición humana es accesible a la razón. Las vías del Señor no son caprichosas ni absurdas. Podemos entenderlas cabalmente si a nuestras indagaciones les conferimos la clara visión de la obediencia. El marxismo es típicamente judío en su insistencia en la justicia y la razón; y Marx repudiaba el concepto entero de tragedia. «La necesidad –afirmaba– sólo es ciega en la medida en que no es entendida».

El teatro trágico surge, precisamente, de la afirmación opuesta: la necesidad es ciega y el encuentro del hombre con ella le despojará de sus ojos, tanto en Tebas como en Gaza. La afirmación es griega y el sentido trágico de la vida que se levanta sobre ella constituye la principal contribución del genio griego a nuestro legado. Resulta imposible indicar con precisión dónde o cómo la noción de tragedia formal se apoderó por primera vez de la imaginación. Pero la *Iliada* es la cartilla del arte trágico. En ella se exponen los motivos e imágenes en torno a los que ha cristalizado el sentido de lo trágico durante casi tres mil años de poesía occidental: la brevedad de la vida heroica, el sometimiento del hombre a la ferocidad y el capricho de lo inhumano, la caída de la Ciudad. Obsérvese la distinción decisiva: la caída de Jericó o la de Jerusalén se limitan a ser justas, en

tanto que la caída de Troya es la primera gran metáfora de la tragedia. Donde una ciudad es destruida porque ha desafiado a Dios, su destrucción constituye un instante fugaz en el designio racional del propósito divino. Sus muros volverán a levantarse, en la tierra o en el reino de los cielos, cuando las almas de los hombres hayan recobrado la gracia. El incendio de Troya es definitivo porque es causado por el feroz juego de los odios humanos y por la elección caprichosa y misteriosa del destino.

En la *Ilíada* hay intentos por arrojar la luz de la razón sobre el mundo de sombras que rodea al hombre. Al destino se le da un nombre y a los elementos se los presenta con la máscara frívola y tranquilizadora de los dioses. Pero la mitología sólo es una fábula destinada a ayudarnos a soportar. El guerrero homérico sabe que no puede comprender ni dominar las acciones del destino. Patroclo recibe la muerte y el vil Tersites navega tranquilamente hacia su tierra. Reclámese justicia o explicación y el mar responderá atronadoramente con su clamor sin sentido. Las cuentas de los hombres con los dioses no quedan saldadas.

La ironía se ahonda. En vez de modificar o disminuir su condición trágica, el aumento de recursos científicos y de poder material hace que los hombres sean aún más vulnerables. Este concepto no se halla todavía explícito en Homero, pero aparece elocuentemente en otro gran poeta trágico, en Tucídides. Nuevamente debemos observar el contraste decisivo. Las guerras relatadas en el Antiguo Testamento son sangrientas y atroces, pero no son trágicas. Son justas o injustas. Los ejércitos de Israel triunfarán en las batallas si han cumplido la voluntad del Señor y le han rendido culto. Serán derrotados si han violado la alianza divina o si sus reyes han caído en la idolatría. En cambio, las guerras del Peloponeso son trágicas. Oscuras fatalidades y sombríos errores de juicio se despliegan tras ellas. Enredados por falsa retórica y movidos por impulsos políticos que no pueden explicar a conciencia, los hombres salen a des-

truirse entre sí, con una especie de furia sin odio. Hoy seguimos desencadenando guerras del Peloponeso. Nuestro control del mundo material y nuestras ciencias positivas se han desarrollado increíblemente. Pero nuestros mismos logros se vuelven contra nosotros, haciendo más azarosa la política y más feroces las guerras.

La concepción judaica ve en el desastre una falta moral o una falla intelectual específica. Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Peor aún: hay a nuestro alrededor energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos, así como a nosotros mismos. O para exponerlo en los términos del diseño trágico trazado por Tucídides: nuestras naves partirán siempre hacia Sicilia por más que cada cual tenga más o menos conciencia de que van hacia su destrucción. Eteocles sabe que perecerá ante la séptima puerta, pero, con todo, sigue adelante:

Ya los dioses no cuidan de nosotros.
Para ellos nuestra muerte
es la ofrenda admirable.
¿Por qué demorarnos, pues
rebajándonos ante nuestra suerte?

Antígona es perfectamente consciente de lo que le sucederá y en las profundidades de su terco corazón Edipo también sabe. Pero se apresuran hacia sus feroces desastres, atezados por verdades más intensas que el conocimiento. Para el judío, hay una maravillosa continuidad entre conocimiento y acción; para el griego, un abismo irónico. La leyenda de Edipo, en la que el sentido griego de la sinrazón trágica está representado tan horriblemente, le sirvió