

TRES ENTRADAS EN LO TRÁGICO CONTEMPORÁNEO Y UN POCO MÁS...

[DE KIERKEGAARD, SCHOPENHAUER Y NIETZSCHE A
UNA TRAGEDIA DE LOS IMPOSIBLES]

Jean-Frédéric Chevallier

Cuando se evoca lo *trágico*, se piensa siempre en la tragedia, y más específicamente en la tragedia ateniense del quinto siglo antes de Cristo. Si, como apunta Bataille, “la experiencia es el cuestionamiento, con fiebre y angustia, de lo que un hombre sabe del hecho de ser” (16), la tragedia griega se vuelve el espacio privilegiado para vivir esta experiencia. La fábula trágica es siempre fábula ontológica porque, siempre, implica al hombre. El *performance* trágico es un *ejercicio de simulación y de estimulación* para asir un *inaprensible*, el de todo ser humano. Pensar lo trágico conduce a buscar interrogar este ser/estar-aquí en aquello debajo que emerge a la superficie. La nervura ontológica de la tragedia griega es la conjunción *hombre/dios*. La tragedia es, poca o mucha, el modo laico de tratar de esta conjunción.

Sin embargo la conjunción no es el tema de la tragedia; es la condición de posibilidad de lo trágico. Como lo anotan Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, el tema de la tragedia griega no es la fusión dionisiaca —excepto tal vez en las *Bacantes*¹—. No es, como lo cree Platón en el *Cratilo*, debido a la imposibilidad de un lazo entre los hombres y los dioses que se plantea la pregunta trágica². Al contrario, para que la problemática trágica en-

¹ “El dominio propio de la tragedia se sitúa en esta zona fronteriza donde los actos humanos vienen a articularse con las potencias divinas, donde revelan su verdadero sentido, ignorado de aquellos mismos que han tomado de ello la iniciativa y llevan la responsabilidad, al insertarse en un orden que sobrepasa al hombre y le escapa.” (Vernant y Vidal-Naquet 16).

² Para Platón, “trágico” es la palabra que caracteriza todas las cosas de aquí

cuentre cómo desarrollarse, este lazo tiene que estar establecido de antemano. No es la posibilidad de la conjunción lo que está en cuestión en la tragedia, sino las posibilidades de juego que ofrece, para el hombre, esta conjunción. “La relación es, si ella es, sólo lo que deshace en su principio —y sobre su cerca o sobre su límite— la autarquía de la inmanencia absoluta” (19), escribe Jean-Luc Nancy. La relación *hombres/dioses* funciona de la misma manera en la tragedia: es la puesta en crisis por los segundos (los dioses) de los límites de los primeros (los hombres). Hace falta siempre, para que haya trágico, que la autarquía de la inmanencia absoluta sea desechada. Pero el movimiento trágico no se constituye al desechar la inmanencia: es cuando esto se logra, que un movimiento trágico puede, tal vez, aparecer.

Si la *continuidad ontológica* es la condición estrictamente máxima de aparición del fenómeno trágico, la *aporía* es el criterio estrictamente mínimo. Porque, si hiciera falta buscar el más grande denominador común a todas las situaciones trágicas, no tendríamos que hablar de conflicto, ni de oposición, sino de callejón sin salida: el nudo de la fábula ontológica, el centro desde el cual se organiza su nervadura, lleva siempre en su forma *la evidencia de una impracticabilidad* (algo no se logra practicar). Nunca hay realmente una solución en la tragedia griega (la huida en el bosque de un Edipo cegado o la muerte de Antígona no son soluciones), porque, justamente, la fábula trágica no lleva una solución; es una “una meditación sobre las aporías de un mundo donde la historia se agita de manera convulsiva” (Loroux 27).

La *impracticabilidad* concierne a la cuestión del ser (algo del ser no se logra practicar). Es por eso que se puede calificar el callejón sin salida de *aporía*. Pero, como ya lo dijimos, no es la *conjunción hombres/dioses* lo que está en cuestión. Porque la *aporía* es siempre *antropocentrada*. Es la presencia de la junción en el seno del hombre que pone en crisis al hombre mismo. Hay *aporía* en este sentido también: hay desbordamiento. El hombre está intimado a ser en exceso con relación a él mismo, y esta intimación, o es insoportable para él (no la puede cargar), o le parece insuperable (no puede ir más allá de ella). ¿Soporta Filoctetes ser *a la vez* el

abajo. “Lo que hay de verdadero es libre y divino y habita arriba con los dioses; pero lo falso reside abajo con la muchedumbre de los hombres y es rudo y trágico.” (Cratilo 408 a).

salvador y la víctima de la guerra de Troya? ¿Logra Edipo ser *a la vez* el investigador del crimen y el culpable?

Así, la manifestación de lo trágico sería doble: a la vez encerramiento y desbordamiento, a la vez callejón sin salida y desmesura. Es que la aporía trágica es de segundo grado: es la sobreposición de la evidencia del callejón sin salida y la evidencia de la necesidad de su trasgresión. Hay, puesta como condición para la duración de la aporía, la obligación de su desaparición, no por retiro sino por cumplimiento. Es el *hybris*, la desmesura de las tragedias griegas. La aporía da una medida al hombre, medida que tiene poder mientras obliga al hombre, lo fuerza casi, a la desmesura. La aporía es el *hybris* entendido y activado en el callejón sin salida. La Antígona de Sófocles es culpable no tanto de haber escogido entre dos leyes (la de la Ciudad o la de los Dioses) sino más bien de no haber podido poner en obra las dos leyes juntas: la de la Ciudad *y* la de los Dioses. Si respeta una y cumple con ella, trasgrede la otra —y la trasgresión equivale también a reconocer la ley escarnecida—. La aporía trágica es exactamente la pregunta de Hamlet, “¿ser *o* no ser?”, considerando la “o” como una conjunción no exclusiva que implica un “a la vez”: “ser *y* no ser...”, tal es la pregunta trágica.

Y se puede partir de estas premisas (continuidad ontológica, aporía del ser por conjunción, necesidad del desbordamiento) para caracterizar lo que sería un trágico contemporáneo. Sin embargo, hoy en día, ¿sólo existe un tipo de manifestación del fenómeno? ¿En qué medida —para tomar en cuenta la diversidad que compone nuestro mundo— no será más estratégico enfocar diferentes tendencias trágicas? Aquí, los respectivos análisis de tres filósofos que, en las orillas del siglo veinte, se detuvieron a pensar lo trágico (Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche³) ayudan a enfocar de manera *diferenciada* las manifestaciones actuales del fenómeno.

³ Cinco razones explican esta elección. La primera: los análisis de Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche sobre el lugar y las posibilidades *praxísticas* del ser humano en el mundo han acompañado a numerosos pensadores, artistas y dramaturgos a lo largo del siglo XX. La segunda: Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche nunca cesaron, en sus brusquedades respectivas, de volver a lo trágico y la tragedia, y lo que dicen de ambos constituye un punto de partida riguroso para una definición del trágico en el siglo XX. La tercera: estos tres filósofos

Kierkegaard [la angustia]

Para acercarse a lo trágico, hace falta, dice Kierkegaard, situarse del lado de la estética. Lo trágico pertenece a la esfera estética. La razón de eso es que sólo la falta estética es trágica; el pecado es religioso y el mal es ético. Lo que distingue lo trágico de antes de lo trágico de ahora es la naturaleza de lo que Aristóteles llamaba el *hamartia*, la falta, la culpa, la equivocación. En la tragedia griega, hay “un más que no quiere fundirse en la individualidad”; en el mundo antiguo, la subjetividad no está “reflexionada” (Kierkegaard, “Le reflet” 112). Al contrario, hoy, “el héroe trágico es subjetivamente reflejado sobre sí mismo, y esta reflexión no sólo lo ha empujado fuera de todo contacto directo con el Estado, la familia y el destino, sino muchas veces hasta fuera de su propia vida interior” (“Le reflet” 112). El límite de la falta antigua era religioso, el límite de la falta moderna es ético.

La hipótesis inicial de Kierkegaard es que hay una falta, cometida por un individuo, y que esta falta, para ser trágica, no debe de ser demasiado – ni demasiado poco – atribuible a la única responsabilidad del individuo. Hace falta un justo equilibrio entre la responsabilidad del que actúa, y las determinaciones sustanciales que lo han empujado a actuar. Es trágico el individuo que “*accepta ser sólo relativo*” (“Le reflet” 113), relativamente libre y relativamente determinado. Y, aceptar tal relación con el mundo conduce a la felicidad. Porque, prosigue Kierkegaard, “el trágico contiene en sí una dulzura infinita, es un amor maternal que apacigua al inquieto.” La cosa puede sorprender: sólo está apaciguado el esteta que se sabe a la vez inocente y culpable, encargado (estéticamente) del mundo e impotente para cumplir (estéticamente) con este cargo... La falta trágica consiste para el esteta en cumplir con su devenir de esteta; y la conciencia de que este cumplimiento nada más es un inacabado, produce el

tienen en común la preocupación de pensar una radicalidad de lo trágico y de pensar esta radicalidad en contra de la filosofía de Hegel (para quien el cómico es un más allá de lo trágico); en ese sentido, los tres filósofos ayudan a pensar la modernidad de lo trágico, su contemporaneidad. La cuarta razón: Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche reflexionan sobre la naturaleza del sentimiento producido por el fenómeno trágico; y este enfoque permite incluir al espectador en el análisis. Quinta razón: Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche preparan el paso de la modernidad a la posmodernidad.

sentimiento trágico. “La falta trágica es más que la falta solamente subjetiva, es falta original” (“Le reflet” 117). Aquí, es necesario entender por falta un *mal actuar*. Cometer una falta trágica es actuar mal frente a la llamada a ser que anima la esfera estética —es lo que hace de la falta, también, una falta original—. “La falta original lleva en ella esta contradicción de ser falta al mismo tiempo que no lo es. El lazo por medio del cual el individuo se vuelve culpable es justamente la piedad, pero la falta que así provoca tiene pues todo el carácter de estética anfibológica” (“Le reflet” 117). “Piedad”, porque es por fidelidad que el esteta cumple con la estética y entonces, comete la falta. La estética es “anfibiaológica” por razón de que su cumplimiento es ambivalente: este cumplimiento es también, pero en otro sentido (trágico éste), incumplimiento.

Es sólo al entrar verdaderamente en la *kinesia*, “el estado de alma” del trágico, que se percibe la ambigüedad de la falta trágica. Al término aristotélico de “piedad”, Kierkegaard prefiere el término de “conmiseración”. La “conmiseración” tiene que ver con “el estado del alma que constituye la impresión definitiva”, mientras el temor concierne sólo al “estado del alma que acompaña el episodio”. Kierkegaard deja entonces por un lado el temor, para enfocarse en el estudio del estado más interesante, la conmiseración. Sólo la conmiseración corresponde a la falta trágica:

Dejo partirse en dos la “miseria” que se encuentra en la palabra “conmiseración”, y añadido a cada una de estas partes la simpatía que se encuentra en la palabra “con”, pero no para expresar algún rasgo del estado del alma del espectador que pudiera hacer creer en su carácter arbitrario, sino más bien para expresar al mismo tiempo la diversidad de su estado de alma, y la de la falta trágica. En la tragedia de antes la pena es más profunda y el dolor menor; en la tragedia moderna el dolor es más grande, la pena menor. La pena, más que el dolor, contiene siempre en ella algo de sustancial. El dolor siempre hace pensar en una reflexión sobre el sufrimiento que la pena no conoce. Más sobresale la representación de la falta, más grande es el dolor, menos profunda es la pena. (“Le reflet” 115)

La pena es más profunda si se mantiene fuerte la ambigüedad estética de la falta trágica. El dolor es más grande cuando el individuo sufre a causa de toda su falta. Sin embargo, una tragedia

que sería puro sufrimiento perdería todo interés trágico: si no queda nada de las determinaciones sustanciales, entonces el individuo está abandonado a su propia suerte, se vuelve su propio creador; su falta ya no posee ninguna ambigüedad, es toda entera del individuo. El dolor puede estar exacerbado, pero desaparece la pena, y con la pena, lo trágico y el carácter trágico del dolor: la falta ya no tiene nada estético, se vuelve ética. Para que el dolor siga siendo trágico hace falta que participe de la pena, es decir, de un movimiento contrario al del dolor. Por una parte, la pena es más sustancial y el dolor más reflexivo. Por otra, más reflexiva es la falta, más grande es el dolor. Pero, para que este dolor sea trágico, hace falta en él “un elemento de inocencia”. Más grande es la inocencia, más fuerte es la pena. Pero esta pena es trágica sólo bajo la condición de que subsista en ella un elemento de falta, esta vez no reflexionado. Todo es cuestión de equilibrio, “cualquier amplificación desplaza la pregunta a otro terreno”, religioso o ético.

“La noción de falta original es una definición sustancial, y lo que se encuentra como sustancial en ella hace justamente la pena más profunda” (“Le reflet” 117). *La pena es trágica si sentimos, mucho, la inocencia del individuo, y si nos representamos, un poco, la potencia de la falta original. El dolor es trágico si nos representamos, mucho, la falta del individuo, y si comprobamos, un poco, la inocencia original. Entonces, y sólo entonces, “la conmiseración es la verdadera expresión de lo trágico” (“Le reflet” 116).*

Imaginemos ahora una Antígona moderna que cumpla con todas estas condiciones, o más bien, dejemos a Kierkegaard ayudarnos a imaginarla:

En su calidad de mujer tendrá bastante sustancialidad para que la pena pueda manifestarse, y como forma parte de un mundo apto para reflexionar tendrá ella misma lo suficiente de reflexión para estar sometida al dolor. Para que la pena pueda intervenir es necesario que la falta trágica oscile entre la culpabilidad y la inocencia, y si la falta entra en la concepción de Antígona, debe ser siempre por una función de la sustancialidad. Pero, dado que la falta trágica debe de poseer el carácter indeterminado que permite a la pena intervenir, la reflexión no debe ejercerse en su infinitud; porque entonces reflexionaría Antígona fuera de su falta; la reflexión, en su subjetividad infinita, no puede dejar subsistir

este elemento del pecado original que causa la pena. Pero, por otra parte, la reflexión una vez despertada no sacará a Antígona fuera de su pena sino que la dejara adentro, transformando a cada instante la pena en dolor. ("Le reflet" 120)

La falta es primero sustancial, es primero falta original, y eso en la pena. Por medio de la reflexión, se vuelve falta individual, en el dolor. En la pena, la falta guarda un carácter indeterminado. Al entrar en el dolor, la falta entra en la concepción de Antígona. Pero tan sólo relativamente. La reflexión de Antígona no puede ser infinita, pues evacuaría el elemento de oscuridad del dolor: el elemento del pecado original que causa la pena. Porque, el elemento del pecado original es también el elemento que, por inversión, le conserva al dolor su dimensión trágica: la inocencia original. Y, si la reflexión, una vez despertada, no saca a Antígona de su pena, sino que la deja adentro, transformando para la heroína y a cada instante, la pena en dolor, es porque el dolor pertenece a la pena. La pena es primera, el dolor segundo. El dolor viene de la pena. Esta "reflexión despertada" pertenece a un género peculiar; es reflexión de la angustia, de la angustia que, descubriendo la pena, crea el dolor. Seguimos nuestra Antígona:

En su tierna juventud, antes de estar completamente desarrollada, oscuras sospechas acerca del terrible secreto [el secreto de Edipo] atraparon por momentos su alma, hasta que, de repente, la certeza la empujó a los brazos de la angustia. Aquí tengo de manera inmediata una definición del trágico moderno. Porque la angustia es una reflexión y se distingue entonces de forma esencial de la pena. La angustia es el sentido por medio del cual el ser se apropia de la pena y la asimila. *La angustia es la fuerza de movimiento por medio de la cual la pena se hunde en el corazón.* Pero el movimiento no es rápido como el de una flecha, es sucesivo. No existe para siempre, *está en perpetuo devenir.* De igual forma que una mirada pasionalmente erótica ansía a su objeto, así la angustia mira a la pena con el fin de ansiarla. De igual manera que una mirada de amor inflexible se ocupa del objeto amado, así la angustia se desgasta frente a la pena. Pero la angustia tiene en ella un elemento extra que hace que ella se ate aún con más fuerza a su objeto, porque al mismo tiempo que lo ama, lo teme. La angustia tiene una doble función: por una parte es el movimiento que anda a tientas y descubre la pena. Por otra parte, crea repentinamente, pero de tal manera que el momento [de creación] se

disuelva en una sucesión de instantes. (“Le reflet” 120-121) [El subrayado es mío]

El problema que plantea Kierkegaard es el siguiente: mientras hoy predomina la reflexión, ¿cómo sentir la pena, sobre todo sustancial? Si, para entrar en lo trágico, sólo podemos primero reflexionar, ¿existe una manera de reflexionar que sirva para entrar en la pena?

Si Kierkegaard escribe que “la angustia es una verdadera definición trágica”, no entiende por eso una definición *de lo trágico*, sino que el movimiento que anima a la angustia es un movimiento trágico: es el movimiento que reflexiona la pena al mismo tiempo que respeta su naturaleza sustancial. *La angustia es lo que permite a lo trágico aparecer en un mundo regido por la reflexión*. La reflexión que induce la angustia es la sola reflexión que permite tomar la pena sin disolverla en lo religioso, y tomar el dolor sin disolverlo en lo ético. La angustia es siempre angustia por algo, es por esta razón que es una “definición de reflexión”. “Siempre se dice: angustiarse por algo, de tal forma que separe la angustia del por qué siento angustia”. La angustia es reflexiva también porque es angustia por el pasado o el futuro, nunca por el presente.

El descubrimiento del terrible secreto de Edipo hace caer a Antígona en la angustia. Este secreto revela la posibilidad de la falta, la certeza de que la falta es posible porque ya se cometió, originalmente, con Edipo. El estado de inocencia cesa cuando se sabe que existe un *mal actuar*. Entonces, la Antígona esteta, la Antígona moderna, como todo sujeto libre, se encuentra frente a su propia libertad: tiene la posibilidad de actuar, de decidir a pesar de todas las determinaciones sensibles e intelectuales; es el libre albedrío. Pero la libertad le aparece en su opacidad: anticipando su acto, posee una relación subjetiva con la posibilidad de *mal actuar*, como si su inocencia ya estuviera perdida antes de serlo efectivamente. La perspectiva de la culpabilidad induce en ella el vértigo de la libertad. Cae por el temor de caer. Nace en ella la angustia —y no el miedo— frente a la falta. El momento en el que la angustia crea la pena se disuelve enseguida en una sucesión de instantes. Ahora bien, el instante regula la existencia estética...

La angustia descubre la pena, es decir designa, debajo de la inocencia individual, la falta original. Da consistencia a la falta en la medida en que es ante todo angustia frente a la angustia. La angustia y el objeto de la angustia son, en un primer tiempo, imaginarios. Ahora bien, la angustia frente a la falta (el *mal actuar* del esteta) se vuelve, ella misma, falta. A partir del momento en que el sentimiento de culpabilidad alcanza este grado de realidad, la angustia frente a la falta ya no es angustia frente al imaginario. La angustia se vuelve real. Y la posibilidad de participar del terrible secreto se vuelve real también. El dolor nace de este descubrimiento. Al descubrir la posibilidad de la falta original, la posibilidad de la falta individual se descubre a su vez. La angustia reactiva lo trágico porque alcanza, en la pena, la falta original, la actualiza, y, al actualizarla, hace posible la falta individual.

Al origen de este movimiento está entonces el secreto. Queda por saber si tal secreto designa metafóricamente la posibilidad de una falta original o si es determinante como secreto. *O lo uno... o lo otro...* es publicado por Víctor Eremita, y la primera parte, la que contiene *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno*, agrupa "los papeles de A". El seudónimo de Kierkegaard es aquí "A". Y la descripción que hace A de Antígona no funciona sin recordar la juventud de Kierkegaard. Es él quien aparece debajo de la doble máscara: A, Antígona. La historia es conocida: el padre de Kierkegaard violó a una sirvienta, o maldijo a Dios. Tal vez ambas cosas. Cuál sea la verdad, esto constituye para el hijo Kierkegaard "la astilla en la carne". Este terrible secreto juega, en la vida del filósofo, el mismo papel que el asesinato y el incesto de Edipo en la tragedia de Antígona. Lo que provoca la angustia e introduce al trágico es la revelación de una falta cometida por el padre... Ahora bien, para que aparezca la angustia en la esfera estética no ha sido necesario introducir con ella el secreto. O si no, habría que decir, de manera más general, que este secreto consiste en el descubrimiento por el esteta de los límites inherentes a la esfera estética. La falta original del esteta consiste en no ser más que esteta. La falta personal del esteta consiste en querer ser más que esteta — ético o religioso — .

La estética mediocre se caracteriza por la búsqueda, de vez en cuando, de un placer sin peligro. La estética cumplida se caracte-

riza por la búsqueda de gozos siempre nuevos en el Instante (el instante está apuntado aquí como absoluto). La estética límite se caracteriza por la toma de conciencia de que la búsqueda del infinito en lo finito aporta siempre lo mismo, y por ende, conduce a una pérdida de interés por la existencia en el instante (pensemos en Don Juan). La angustia se caracteriza por la confrontación entre la acción libre y el sentimiento del mal actuar, y por la cuestión del salto existencial en lo ético o en lo religioso. En la medida en que la angustia es el cumplimiento de la estética, el "secreto" se descubre por sí solo: se entiende por qué existe un *devenir-trágico* de la esfera estética, y se entiende también por qué es posible decir: "es cuando el esteta posee lo trágico que está feliz", porque entonces cumple con el *todo* de la estética. En suma, la noción de secreto no parece ser determinante. Lo que es determinante es la falta. El trágico resulta de la cohabitación, en el mismo hombre esteta, de la falta y de la inocencia. Más que el secreto, *lo que conduce a la angustia, es la posibilidad de la falta.*

Uno se queda en la angustia mientras no efectúa el salto hacia lo ético o lo religioso, es decir, mientras no actúa hacia el exterior. Kierkegaard observa que la vida de su Antígona esteta no se "desarrolla como la de la Antígona griega, no está desplegada hacia el exterior sino adentro, el escenario no es exterior sino interior, es un escenario espiritual" ("Le reflet" 123). *El drama trágico moderno es interior*: cuando Antígona "se vuelve en su misterio siempre más visible" ("Le reflet" 119), se debe al trabajo de su angustia; y el terreno de ésta, es la interioridad de Antígona. La angustia es el movimiento trágico que socava la interioridad de Antígona. "La angustia es la fuerza de movimiento por medio de la cual la pena se hunde en el corazón" (Kierkegaard, *La reprise* 73) y, al hundirse, hace nacer el dolor.

El movimiento de la angustia participa de una repetición. De eso no cabe duda. Pero esta repetición es estética, lo que significa, para Kierkegaard, que no es un *retomar* sino un *recordar* –casi un volver a recordar–. No se efectúa con la modalidad de un *hacia adelante* sino con la modalidad de un *hacia atrás*. Antígona es toda angustia, le falta la ironía. Con la "elasticidad" de la ironía podría salir del *volver a recordar*. Pero aquí, dado que Antígona no ha alcanzado la etapa irónica, se mantiene en la angustia o sea al final del movimiento, en vez de situarse a su comienzo. Repite el

movimiento no desde su origen sino desde su resultado. Vive en el volver a recordar el “terrible secreto”. Lo que hace nacer su angustia no es la inocencia presente sino la posibilidad futura de la falta. Antígona, a quien le falta la ironía, no entra en lo religioso. Ni siquiera lo apunta. No puede participar del retomar definido como repetición hacia delante (lo que quiso Dios).

Kierkegaard define la ironía como el acto del espíritu que *neutraliza*. El ironista neutraliza la estética, pero también la ética o lo religioso. El ironista presiente otra posibilidad de existencia, pero todavía no ha decidido decidirse. Percibe la contradicción entre el desmoronamiento de su existencia exterior y la llamada (ética o religiosa) a existir interiormente pero no está dispuesto a saltar. Se encuentra en una situación intermediaria donde la toma de conciencia se queda en el puro intelecto, sin cambiar en el plano existencial. Se modifica el saber, no el actuar. *La ironía desvía del mundo finito* y deja entrever el infinito. Introduce una ruptura en el curso de la existencia; pone al individuo frente a una alternativa: o quedarse en la desilusión y el sentimiento de vanidad de la existencia –la angustia entonces– o efectuar el salto escogiendo lo ético o lo religioso. Es que la ironía se presenta como el *proceso-relevo* que sucede a la angustia. El ironista sale de su compromiso estético –compromiso del cual la angustia era el desembocamiento–. Esta actitud supone neutralizar el Instante. Hay que situarse por encima de la sucesión de los instantes para ver su irónica sucesión. El ironista neutraliza, no sólo lo ético o lo religioso, sino también lo estético: es el valor de lo sensible en general lo que pone a discusión. En este sentido, el ironista suspende lo sensible, lo echa afuera de la conciencia y se pretende pura intelección. Por exceso de reflexión, el ironista reniega su vida de esteta...

Pero la Antígona esteta no llega a este punto. No reniega su vida de esteta, vive de forma repetitiva la contradicción de esta vida –contradicción que además acepta–. Se niega a neutralizar el Instante, y lo sensible en el Instante. Al contrario, no se distancia de la sucesión de instantes sensibles de angustia (descubrimiento de la falta original bajo la pena, reflexión de la falta individual en el dolor, sustancialidad de la inocencia original en el dolor y sustancialidad de su inocencia propia en la pena). *Su drama es interior (insularizado en ella), y haría falta que Antígona se ubicara*

afuera de sí misma para neutralizarlo de manera irónica. Quedándose adentro de sí misma, da a la angustia los recursos para auto-mantenerse. En la psique de la heroína trágica, la angustia, movimiento de una repetición hacia atrás, el volver a recordar es el fin de todo movimiento. La angustia es el movimiento trágico y el término de este movimiento, su horizonte y su devenir. La situación trágica consiste en un encerramiento, pero el encerramiento es trágico siempre y cuando el individuo mismo se lo repita. Si Kierkegaard no deja de decir que el exceso de reflexión mata a lo trágico, es que, justamente, la reflexión conduce al esteta a la ironía, y entonces el recuerdo se modifica y la angustia desaparece.

Lo trágico de la angustia es lo trágico de la repetición hacia atrás (un reiterado retorno sobre sí mismo), es lo trágico del esteta que alcanza los límites de la estética sin poder participar todavía de la ironía. Lo trágico es el cumplimiento de la estética pero no su rebasamiento; es, estrictamente, una aporía del yo.

Schopenhauer [el disgusto o la negación del querer-vivir]

Para el autor de *El mundo como voluntad y como representación* ya no es más, como lo era para Kierkegaard, la sola esfera estética, sino la vida entera la que, entendida como un teatro, es trágica. Más todavía: la existencia no es, a diferencia del teatro, la ilusión de *nada*. Y es esta *nada* lo que importa alcanzar, siempre y cuando queramos escaparnos del sufrimiento — es decir, siempre y cuando ya no queramos la vida —. Lo asombroso de la vida es su ausencia total de finalidad, y, por vía de consecuencia, su ausencia de causalidad. La intuición fundamental de Schopenhauer reside en este punto: es imposible para el hombre pensar realmente la necesidad.

Siempre se confundió, bajo la categoría del principio de razón (el principio que explica por qué tal cosa es lo que es), operaciones intelectuales muy diferentes según el dominio al cual se aplicaban. Para remediar eso, Schopenhauer propone distinguir entre cuatro dominios de aplicación del principio de razón o cuatro formas de necesidad: una *necesidad física* (causa y fin), una *necesidad lógica*, una *necesidad matemática*, y una *necesidad moral* (fuerza o voluntad). Y, si incluso la filosofía no logra pensar adecuadamente la necesidad, es que los filósofos, para explicar el mundo

(la causalidad del mundo), confunden estas cuatro formas diferentes de necesidad. El error más corriente consiste en hacer pasar la necesidad física *bajo* la necesidad moral, o sea *bajo* la fuerza. La idea de causalidad hace creer en una necesidad de la voluntad mientras que, porque la idea de volición es una ilusión, el querer no es la expresión de una causa — por lo menos, y es lo más importante, no de una causa primera —.

Tenemos demasiados ejemplos donde las palabras causa y razón están confundidas y empleadas de manera indistinta, o también donde se habla en general de una razón y de lo que se funde sobre esta razón, de un principio y de lo que implica un principio, de una condición y de un condicionado, sin precisar más, tal vez justamente porque nos damos cuenta en nuestro fuero interior del empleo no justificado que hacemos de estas nociones. (Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, ctd en Rosset 12)

Hace falta entonces, para salir de la confusión, restaurar la independencia y la impermeabilidad de las cuatro formas de necesidad. Pero, salir de la confusión para escaparse de la ilusión es entrever lo absurdo de la vida, porque, a pesar de que la necesidad es vivida como la única condición para tener un mundo coherente, la imposibilidad de hacer sobreponerse entre ellas las cuatro formas del principio de razón conduce a aprehender sólo necesidades relativas a la existencia del mundo y a la existencia del hombre en el mundo. La irreductibilidad de la cuádruple raíz del principio de razón arruina la esperanza de constituir una verdadera categoría de necesidad. Porque es imposible poner en relación la causalidad exterior con “la causalidad interior”, “todo ser aparece bajo los auspicios del ‘sin causa’, del ‘sin razón’, del totalmente ‘inexplicable’, y ante todo del ‘no necesario’” (Rosset 12). Tal es, de nuevo, la intuición fundamental de Schopenhauer.

“El asombro filosófico es entonces una estupefacción dolorosa; el problema que llena a la humanidad de inquietud consiste en preguntarse, no solamente por qué el mundo existe, sino también por qué está lleno de tantas miserias” (Schopenhauer, *Le Monde* 865-866). La ausencia de necesidad absoluta conduce al hombre a hacerse la pregunta del por qué, y a hacérsela de manera aún más obsesiva puesto que conoce el sufrimiento. Hay aquí un redoblamiento. La primera interrogación (“¿por qué existe el mun-

do?”) es repetida en la segunda (“¿por qué está lleno de tantas miserias?”) –lo que duplica el efecto angustiante: la repetición aquí es *una repetición hacia atrás*–. “¿Por qué?”, pregunta Schopenhauer, *por nada*, contesta –y eso indefinidamente–. Más el hombre se pregunta “¿por qué?”, más se hunde en la nada –esta nada que es la única respuesta posible–. A la repetición del “¿por qué?” se hace eco la repetición de la *nada*, la repetición de la ausencia de respuesta como sola respuesta posible y repetida. *Nada*, tal es la única respuesta que la repetición jamás modificará –lo máximo que hará será cavar lo vacío, o sea otra vez la nada–. Con la repetición hacia atrás, el tiempo pierde su calidad de *por venir*. Sólo representa un círculo sempiternamente encerrado sobre sí mismo, un círculo vicioso, infernal. Lo que ocurre es la constante reproducción de lo que hay –es decir de la *nada*–.

Entonces, si el sufrimiento, el dolor, el mal moral, la miseria humana “confieren al asombro filosófico su calidad y su intensidad peculiares”, es que atrás de este sufrimiento, de este dolor, de este mal moral y esta miseria humana apunta lo que permitiría romper el círculo infernal de la *repetición hacia atrás* iniciada con el “¿por qué?” / *Por nada*. Lo que recuerdan el sufrimiento, el dolor, etc. es que, bajo todas las representaciones del mundo, ya se trate del aspecto mineral, vegetal o humano de este mundo, se esconde una fuerza, una *dynamis*, una especie de oscuro principio motor, sin el cual nada sería. Y Schopenhauer no cesará de explicarlo: todo es fuerza, todo es tendencia hacia algo, la piedra “tiende” hacia el suelo como la planta tiende hacia el agua, como el animal tiende hacia su comida. El dolor que acompaña, precede y sigue el “¿por qué?” / *Por nada* es la manifestación fenomenal de esta fuerza subyacente.

Ciertamente la fuerza es omnipresente y difundida en todos los elementos de la naturaleza. Sin embargo, no explica nada. ¿Por qué el mundo es tal como es? Porque hay fuerzas que lo animan. ¿Por qué hay fuerzas que animan al mundo? *Por nada*.

Schopenhauer denuncia, con razón, la tentativa ilusoria de hacer entrar la categoría de la causa en la de la fuerza, el principio físico en el principio moral. Pero, al hacer eso, instala también un problema: saber si lo contrario (hacer pasar la fuerza en la causa), la “causalidad vista desde el interior” en la *causalidad vista desde*

el exterior, es posible. La pregunta es la siguiente: dado el primer dominio del principio de razón como el de las representaciones empíricas y el cuarto como el del ser como voluntad, y recordando que ya se denunció la confusión del primero en el cuarto, ¿cómo llegar a concebir al cuarto como una motivación (un motivo kantiano) del primero?

Esta pregunta trabaja en *El mundo como voluntad y representación*, por lo menos a partir del Segundo Libro titulado “El mundo como voluntad”. “Voy a empezar [escribe Schopenhauer en lo que podría ser su programa de trabajo] por producir una serie de hechos psicológicos donde resulta que en nuestra propia conciencia la voluntad siempre se presenta como el elemento primario y fundamental, que su predominio sobre el intelecto es incontable, que éste es absolutamente secundario, subordinado, condicionado. Esta demostración es aún más necesaria ya que todos los filósofos anteriores a mí, desde el primero hasta el último, sitúan el ser verdadero del hombre en el *conocimiento consciente*: el yo (o en algunos casos el alma) es representado ante todo y esencialmente como *conociendo*, o hasta como *pensando*; es sólo de una manera secundaria y derivada que es concebido y representado como un ser *queriendo* [con voluntad]. Este viejo error fundamental que todos han compartido, esta enorme *prauton pseudos* [mentira primera], este fundamental *usteron proteron* [antecedente atrasado] debe de ser expulsado ante todo del dominio filosófico, y es por esto que me esfuerzo en establecer la verdadera naturaleza de las cosas” (894). Después de tales palabras, uno se puede esperar que Schopenhauer demuestre la preeminencia de la voluntad sobre las representaciones intelectuales.

De hecho, el problema es explicitado: “*la ciencia no explica la esencia de los fenómenos, ¿cómo alcanzar entonces esta esencia?*”; y la respuesta es dada algunas páginas después: “*la voluntad es la sola esencia posible de todos los cuerpos; la voluntad es la esencia de los fenómenos, de la materia bruta como de la materia viva*”⁴. Es que “mi cuerpo no es otra cosa que mi voluntad vuelta visible” (149). La experiencia de nuestra voluntad es el único dominio donde la intuición de la fuerza natural es accesible a nuestro espíritu y

⁴Son los títulos y subtítulos de los primeros capítulos del segundo libro de *El mundo como voluntad y como representación*.

se vuelve así objeto de experiencia. No es que esta experiencia explique finalmente la fuerza inexplicable; pero la vuelve repentinamente cercana y presente. Como lo expresa Schopenhauer, la vuelve para nosotros, no tan clara, sino *visible*: es la “visibilidad” de lo inexplicable.

Es sobre esta experiencia íntima de su propio querer que se conforma la teoría schopenhaueriana de la voluntad. Una manifestación de la voluntad, siempre y cuando alcance la conciencia en el momento en el que se manifiesta, es como una “imagen” aislada de todas las fuerzas complejas que rigen el mundo. Hay un solo y mismo querer, presente en la piedra que cae, presente cuando el individuo busca obtener satisfacción. Y esta “voluntad”, este querer no es precisamente *querido*: no es premeditado ni inteligente, sino instintivo e inconsciente.

Primero, la voluntad evoluciona fuera del dominio de la representación; segundo, la representación es el único lugar para una posible causalidad. La pregunta que hacíamos (con el primer dominio del principio de razón como el de las representaciones empíricas y con el cuarto como el del ser como voluntad, y tomando en cuenta que se ha denunciado la confusión del primero en el cuarto, ¿cómo llegar a concebir el cuarto como una motivación absoluta del primero?) conserva pues su carácter aporético. En realidad, Schopenhauer se niega a considerar incluso la posibilidad de tal pregunta. Le importa demasiado el “conocimiento consciente” que pretende criticar. Precisamente, sigue convencido de que el único conocimiento posible, o bien el único conocimiento absoluto (el que descubre las causas absolutas) pertenece al dominio de la representación, dominio del cual la voluntad está excluida por hipótesis y por definición. La aporía es producida aquí no por el método, en sí novedoso, sino por la definición (la de la representación por una parte, la de la voluntad por otra) y por la hipótesis (no puede haber predominio ni de la representación ni de la voluntad), definición e hipótesis contenidas en *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente* — y contradichas por el programa anunciado pero no cumplido del Segundo Libro de *El mundo como voluntad y como representación* —. El querer es el universo, no la causa del universo. En sí, es ciego e inexplicable, aquí está precisamente la “razón” del mundo absurdo.

Después de haber reconocido que el querer es el *substratum* de todos los fenómenos, Schopenhauer no se encuentra más sabio que antes, por lo menos en cuanto a lo que concierne a la causalidad como explicación del mundo. Pero, precisamente porque toda forma de pensamiento causal es imposible, Schopenhauer desea nada más acentuar el aspecto irracional e irreducible a toda causalidad. “Siempre el hombre tiene un propósito y motivos que regulan sus acciones; siempre puede dar cuenta de su conducta en cada caso. Pero pregúntenle por qué quiere, o por qué quiere ser, de una manera general; no sabrá qué contestar, hasta la pregunta le parecerá absurda... En resumen, la voluntad sabe siempre, cuando la conciencia la alumbró, lo que quiere en tal momento y en tal lugar; lo que quiere en general, nunca lo sabe” (215-216).

El hombre tiene el único privilegio de representarse su propia voluntad, voluntad que no significa nada más que el sencillo hecho de la volición, bajo cualquier forma que sea; manifestación humana y singular en cada hombre de la omnipresencia del querer, esta voluntad, en la cual se hubiera podido ver el signo de la independencia, es, todo lo contrario, el lugar preciso de la servidumbre. Regresemos a la pregunta del “¿por qué?”.

Si... un hombre se atreve a alzar esta pregunta: ‘¿Por qué la nada no está en lugar de este mundo?’, el mundo no puede justificarse por sí mismo, no puede encontrar en sí ninguna razón, ninguna causa final de su existencia, no puede demostrar que existe a la vista de él, es decir para su propia ventaja. En mi teoría, la verdadera explicación es que la fuente de su existencia carece formalmente de razón: consiste en un querer-vivir ciego, que, como cosa en sí, no puede estar sometido al principio de razón, forma exclusiva de los fenómenos y sólo principio justificativo de todas las preguntas sobre las causas. (1342)

El hombre que siente que unas fuerzas actúan en él, en el dolor como en el placer, llega a representarse el querer-vivir, y, al hacerlo, llega a representarse también la ceguera de este querer-vivir. Al representarse que “la fuente de su existencia carece formalmente de razón”, se representa la nada que esta existencia constituye para él. Ahora bien, para Schopenhauer, el hombre que se presenta así la nada, entra en lo trágico. Su vida es plenamente una tragedia.

La tragedia, ante todo, es teatro porque Schopenhauer ve en el teatro trágico la forma suprema de la *mostración* del fenómeno. El teatro trágico es el espacio donde mejor sentir lo trágico de la vida, o bien el único lugar donde experimentar distintamente lo que, el resto del tiempo, se sufre confusamente (el no-sentido). Y más aún, “el placer que nos da la tragedia se relaciona no tanto con el sentimiento de lo bello, sino con el sentimiento de lo sublime del cual es incluso el grado más elevado.” Schopenhauer hace aquí referencia a Kant para quien lo sublime consiste en una puesta en relación directa de aquello que es racional con nuestra sensibilidad. Tenemos la experiencia de lo sublime cuando la percepción sensible está excedida frente a la representación (la de la razón pues). Es lo que acontece en la tragedia: “igual que al ver un cuadro sublime de la naturaleza nos desviamos del interés de la voluntad para comportarnos como puras inteligencias, así, al ver el espectáculo de la catástrofe trágica, nos alejamos del querer-vivir mismo.” Contemplar un paisaje sublime *nos deja mudos, o sea sin ganas de hablar*, decía en sustancia Kant. Contemplar una tragedia *nos deja sin ganas de vivir*, afirma Schopenhauer. Porque la tragedia consiste en una revelación sublime de la ausencia de sentido de la existencia. *Lo que la tragedia vuelve manifiesto e indiscutible es la ausencia radical de causalidad en el querer*. De nuevo, es la claridad sobre lo confuso.

Eso constituye una inversión de la postura aristotélica. Según el autor de la *Poética*, la fábula trágica se compone de una serie de acontecimientos que se suceden “según la verosimilitud o la necesidad” (VII). Ciertamente, Schopenhauer no cuestiona esta lógica estructural dentro del encadenamiento de los eventos trágicos. Pero, para él, este encadenamiento no puede tener fin, dado que *in fine*, no existe una necesidad primera. Sobre este último punto se opone a Aristóteles, para quien la tragedia concluye porque se alcanza “lo que en sí viene naturalmente después de otra cosa, por necesidad o en la mayoría de los casos después de lo cual no hay nada” (VII). Y para Schopenhauer, el evento final de la tragedia es precisamente *nada*. No puede haber de hecho un verdadero fin de la tragedia, dado que ésta lleva al espectador a descubrir que el lazo causal aparente que regulaba el encadenamiento de las causas está basado sobre nada.

La tragedia representa el momento último del encerramiento en el ciclo infernal del “¿por qué?” / *Por nada*. Momento último de esta repetición, porque la tragedia nos lleva, a nosotros espectadores, más allá de la simple constatación del “aspecto terrible de la vida”. Mirando los eventos trágicos que toman forma frente a nosotros, “nos sentimos solicitados a desviar nuestra voluntad de la vida, para ya no querer ni amar la existencia. Pero por eso mismo nos damos cuenta de que queda en nosotros otro elemento del cual para nada podemos tener un conocimiento positivo, sino solamente negativo, [un elemento] que ya no quiere la vida” (1171). La tragedia tiene un poder catártico: el espectáculo trágico conduce al espectador a entrar en la tragedia. La tragedia produce sobre el espectador un sentimiento trágico que es como lo inverso de lo que se le da a ver. Tal es el conocimiento que nos da la tragedia: *la experimentación teatral de la ausencia de sentido de la existencia hace nacer en nosotros un sentimiento que nos conduce a negar el querer-vivir*. El conocimiento negativo del otro elemento que está en nosotros y que no es el querer-vivir nos hace descubrir eso: tenemos que negar la vida, so pena de sufrirla siempre.

La tragedia introduce, por el sentimiento que produce en el espectador, el conocimiento negativo: la necesidad de la negación del querer-vivir. Pero, si nos acercamos entonces a la “frontera donde comienza el conocimiento positivo”, es porque la puesta en práctica de la negación abre a una cierta positividad –que es propiamente trágica–. La referencia es de nuevo Kant (*Intento para introducir en filosofía el concepto de negatividad*). Pero, esta vez, Schopenhauer difiere de su inspirador. Según él, es falso distinguir entre una negación relativa y una negación absoluta. Dada la ausencia de causa primera, y, por ende, la ausencia de nada absoluta, toda negación es negación relativamente de algo. La negación del querer-vivir es negación del no-sentido de la vida, es decir que es la negación de una negación. De cierta manera, la negación del querer-vivir es el único sentido “positivo” que se puede encontrar en la vida. Ya no hay ni voluntad, ni representación, ni universo, nada más se queda frente a nosotros la nada; y, negar la nada es la única y verdadera necesidad que anima la existencia –la negación de la negación (o de la ausencia) de la necesidad... aquí está la única necesidad que nos queda, aquí está nuestro fin, el porqué estamos aquí–. “En realidad, no se

puede asignar otro propósito a nuestra existencia que el de enseñarnos que mejor valdría para nosotros no existir" (1373). ¿Y dónde se hace mejor el descubrimiento y luego el aprendizaje de este propósito sino en la tragedia?

Otra manera de decirlo es considerar el nacimiento y el pecado original que este constituye — aquí nos acercamos a la terminología kierkegaardiana —. Schopenhauer considera que el nacimiento, como todo en la existencia, es el producto de una voluntad, aquí la del hombre. Prosigue de eso que el hombre es responsable de su existencia. Es culpable de la ausencia de sentido que deplora. Es el instigador de la repetición obsesiva dentro de la cual está encerrado. El teatro trágico revela al hombre que es el único responsable de su propia tragedia y que al mismo tiempo no puede hacer nada respecto a eso. El verdadero sentido de la tragedia es que el héroe no expía sus pecados individuales, sino el pecado original, es decir el crimen de la existencia misma.

Así, Schopenhauer opera una sutil distinción cronológica: "el momento de la negación del querer-vivir" (1374) es precedido por otro momento, el momento de la escenificación trágica. El propósito de la tragedia es despertar en el espectador el espíritu de resignación (renunciar al querer-vivir) "y provocar esta disposición del alma, incluso a veces por un solo instante". Una tragedia puede ser trágica nada más en tendencia, siempre y cuando la *puesta en escena* que ella propone de la existencia produzca en el espectador una *impresión* determinada y determinante cuyo *efecto* deba de ser, para él, "el sentimiento, vago tal vez todavía, de que más vale desatar su corazón de la vida, apartar de ella su voluntad, ya no amar al mundo y a la existencia." *Lo que importa es que la escenificación tienda hacia lo trágico de tal manera que el efecto de la impresión que produce sobre el espectador haga nacer un sentimiento, impreciso la mayoría de las veces, pero siempre orientado hacia el descubrimiento de la necesidad de la negación del querer-vivir.* Lo que hace decir a Schopenhauer que "provocar al hombre a renunciar al querer-vivir sigue siendo la verdadera intención de la tragedia" (1373-1374). Hay obras que producen el efecto de exaltación trágica sin representar realmente la ausencia de sentido. Hay otras que insisten sobre la representación y la resignación que prosigue de ella pero descuidan el segundo tiempo.

Schopenhauer, considerando las diferentes maneras por medio de las cuales el poeta nos presenta el espectáculo de la catástrofe trágica, distingue tres principales. Primero, el poeta “puede imaginar, como causa de las desgracias de otro, un carácter con una perversidad monstruosa”. Ricardo III (Shakespeare), Creonte (Sófocles) y Fedra (Eurípides) son de esos. Segundo, “la desgracia puede venir de un destino ciego, es decir del azar o del error”. Ejemplo de este tipo es *Edipo-rey* (Sófocles). Tercero, “la catástrofe puede ser sencillamente llevada por la situación recíproca de los personajes, por sus relaciones; en este último caso, no hace falta ni un error funesto, ni una coincidencia extraordinaria, ni un carácter que ha alcanzado los límites de la perversidad humana; tales caracteres se encuentran *todos los días*, en medio de *circunstancias ordinarias*, y están, unos frente a otros, en situaciones que los inducen fatalmente a prepararse concientemente unos a otros la suerte más funesta, sin que la falta pueda ser positivamente atribuida a unos o a otros” (325)⁵.

Tal procedimiento es, en cuanto al propósito de la tragedia (resignación y exaltación, el primero induciendo al segundo, la escenificación el paso al acto —la negación del querer-vivir—) sin ninguna duda, el mejor posible porque, dice Schopenhauer, nos presenta el colmo de la infortuna no como una excepción producida por circunstancias anormales o caracteres monstruosos, “sino como una continuación sencilla, natural y casi necesaria de la conducta de los caracteres humanos, de tal manera que semejantes catástrofes tomen, gracias a su sencillez, una proximidad pavorosa para nosotros mismos”. Los dos primeros procedimientos tienen el defecto de instalar una distancia entre el héroe (o el mundo) que nos describen y nosotros. Uno puede luego y sin dificultad evadirse de la influencia de las potencias amenazadoras que habitan la maldad monstruosa de unos y la condición lamentable de otros. Por el contrario, en el tercer procedimiento, la huida se vuelve imposible debida a la gran proximidad que se establece entre lo que vivimos y lo que se nos está presentado. Es la razón por la cual este último procedimiento es, de los tres, el más eficaz: nos hace ver las “fuerzas enemigas de toda felicidad y de toda existencia en tales condiciones que puedan en cualquier

⁵Subrayo las expresiones “todos los días” y “circunstancias ordinarias” ya que definen exactamente lo cotidiano.

instante y muy fácilmente alcanzarnos incluso a nosotros mismos; vemos las más grandes catástrofes llevadas por complicaciones en donde nuestra suerte puede ser naturalmente vinculada y por acciones que nosotros mismos seríamos capaces de cometer, de tal manera que no podríamos acusar a alguien de injusticia hacia nosotros; luego nos sentimos temblando completamente y nos creemos ya en medio de los suplicios del infierno” (326).

Schopenhauer insiste sobre la eficacia de un *trágico* compuesto a partir de “circunstancias ordinarias” que se producen “todos los días” –es decir, exactamente, que defiende la idea de lo trágico de lo *cotidiano*⁶– sin recurrir directamente al término. La *intencionalidad* de la tragedia (el sentimiento que produce el efecto trágico sobre el espectador) es esencial porque es la sola respuesta posible a la *no-intencionalidad* del mundo. Por ende, si la representación facilita la percepción de la ausencia de sentido, el propósito de la tragedia tiene más suerte de ser alcanzado. Ahora bien, más la representación facilita la percepción de la ausencia de sentido, menos es representativa, o sea, menos el teatro de la representación saca su provecho o su eficacia de la representación misma. Hay aquí una paradoja reveladora de los límites de la conceptualización propuesta por Schopenhauer: para conducir con éxito al espectador a negar su querer-vivir, hace falta que la representación se borre frente a la voluntad, a pesar de que precisamente es esta voluntad la que importa negar...

Cuando Schopenhauer precisa que el tercer tipo de tragedia es el más difícil de realizar [“hay que producir el efecto más considerable con los medios y móviles más pequeños, por la sola virtud del arreglo y de la composición”] (325-326), no se preocupa tanto por subrayar los problemas poéticos encontrados por el dramaturgo, sino los problemas filosóficos que él mismo no supo resolver. Detrás de la idea, en sí pertinente, de que el trágico moderno debe aparecer en la cotidianeidad (“circunstancias ordinarias”, “todos los días”), so pena de no ser percibido por nadie, se esconde una contradicción: el negar *el paso de la voluntad*

⁶ Es posible, en efecto, ver en la relación que la representación mantiene con la voluntad un eco al juego entre diálogos primarios y secundarios tal y como Maeterlinck lo describirá en un ensayo titulado justamente *El trágico cotidiano* [erróneamente traducido al español: La tragedia cotidiana].

en la representación conduce a preconizar una forma de tragedia cuya eficacia es asegurada precisamente por *la subordinación de la representación a la voluntad...* Lo que Schopenhauer denunciaba como la peor de las ilusiones.

O tal vez, justamente: no es tanto la negación del querer-vivir lo que constituye el momento esencial de la experiencia trágica sino más bien la suspensión momentánea de esta negación. El espectador sabe que debe renunciar al querer, a la voluntad, pero mientras dura la tragedia, está como librado de esta obligación, en la medida en que es durante la puesta en escena trágica que toma la decisión de renunciar a su querer-vivir. Sabe que va a renunciar, pero no renuncia todavía, su sufrimiento está como suspendido —la decisión basta para hacer desaparecer el efecto doloroso que ejercía sobre él la miseria humana y la suya propia en particular—. Está entonces como perdido porque perdió su punto de referencia en el mundo, su sufrimiento —y mientras dura este breve momento de abandono—, puede comprobar el placer de un querer ya liberado de todo imperativo de causalidad dictado por la representación. Porque si la representación es la de lo cotidiano, si recurre “a los medios y móviles más pequeños”, como lo recuerda Schopenhauer, si es, en suma, la representación la menor posible, la menos representativa posible, si se hace muy pequeña, tan pequeña que se vuelve casi muda ante la potencia de la voluntad, entonces el espectador así librado puede vivir esta voluntad como la suya propia, sin sufrir por ella, sin sospecharla. En breve, puede amarla.

En el fondo poco importa que la intencionalidad trágica sea negativa o positiva, acaba siendo una intencionalidad, la única que el hombre puede vivir plenamente, aunque sea tan sólo un instante. La tragedia schopenhaueriana es este momento paradójico, esta apertura incongruente dentro de la cual es dado al hombre convencido de la ausencia total de sentido del mundo de vivir esta ausencia de sentido como el sentido absoluto del mundo, y de vivirla en el instante preciso en el que niega el mundo. La tragedia es este corto lapso de tiempo en el transcurso del cual la vida es por fin una vida plena y entera; es este corto lapso de tiempo que separa la renunciación a la vida falsa de la muerte verdadera; es este corto lapso de tiempo que dura el tiempo de una renunciación a la vida.

Nietzsche [la alegría]

La pregunta que hace Nietzsche es otra todavía: ¿puede todo ser objeto de afirmación, es decir de alegría? ¿Puede ser querido todo lo que adviene? ¿El mundo que habitamos puede ser el mundo que queremos? Otra manera de decirlo: ¿puede ser este mundo el mundo que creamos? El hombre del trágico es el que contesta “sí” a estas preguntas, y que, al contestar así, accede a la alegría. Porque lo trágico es la alegría, “la forma estética de la alegría” (Deleuze, *Nietzsche* 29). Alegría de lo múltiple porque es afirmación de la multiplicidad, alegría plural porque es afirmación de la pluralidad.

Amor fati, aquí está la fórmula para lo que hay de grande en el hombre: “No hay que pedir, no hay que buscar otra [fórmula], ni en el pasado ni en el futuro, ni en toda la eternidad. No basta soportar, ocultar lo necesario: hay que *amarlo* también...” (Nietzsche, *Ecce homo* 62). Dionisos es el hombre del *amor fati*; con él, se alcanza el límite extremo del asentimiento. Por el contrario, el Edipo de Sófocles, al escoger morir en Colono, sale de lo trágico. No afirma. Ciertamente accede entonces a la felicidad. Pero no alcanza la alegría. Y aquí reside la diferencia. Hay aporía, siempre, pero no se trata de salir de ella; se trata de quererla, y de querer su eterno retorno. De la misma manera Job, en el Antiguo Testamento, se resigna, pero él tampoco afirma. Afirma Dios. Y lo que Nietzsche propone es que el poder de afirmación sea un poder del hombre. Un poder del hombre y no un poder humano, porque el que llega a afirmar lo múltiple entra en lo sobrehumano.

La pregunta es entonces: “¿cómo se llega a ser lo que somos?” (Nietzsche, *Ecce homo* 57); el punto de partida es el siguiente: el hombre es un cuerpo, y la fuerza es lo que anima este cuerpo a actuar. Hace falta una continuidad ontológica, porque sería un error querer separar la fuerza de ella misma, de igual manera que sería ilusorio querer distinguir entre sujeto y objeto, o entre la acción y su causa inmediata. No existe un ser por debajo de la acción, del efecto, del devenir; el agente solamente está adjuntado a la acción, y la acción es todo. La fuerza es lo que puede todo. “Un *quantum* de fuerza es un *quantum* de pulsión, de voluntad, de actividad; más aún: no es nada más que ese mismo pulsionar, ese mismo querer, ese mismo actuar, y, si pudiera parecer otra

cosa, ello se debe sólo a la seducción del lenguaje, el cual entiende y malentiende que todo hacer está condicionado por un agente, por un 'sujeto' ⁷. Potencia interna, entidad indivisible que no puede no alcanzar su objetivo — ni estar en distancia con él —, realidad que se da a sí misma su objetivo y que no puede ser separada de ella misma, afecto que siempre da en el blanco, pulsión que no se parte, la fuerza es una noción fisiológica mucho antes de ser un concepto sociológico o político. "Cualquier fuerza es apropiación, dominación, explotación de una porción de realidad" (Deleuze, *Nietzsche* 10). El exceso de fuerza demuestra la fuerza.

Entonces, la expresión de "fuerza activa" es tautológica, y la expresión de "fuerza reactiva" contradictoria en los términos. Y es exactamente lo que se produce. Una fuerza activa siempre alcanza lo que quiere. Una fuerza reactiva es un desvío *contra natura* del *sentido*⁸ de la fuerza, entendida aquí como fuerza originalmente activa⁹.

En *La genealogía de la moral*, Nietzsche hace la tipología psicológica que sostiene a la pareja activo/reactivo, y al hacerlo pone en evidencia la dificultad en participar de lo sobrehumano: el hombre activo o fuerte está animado por fuerzas activas; el hombre reactivo o débil está regido por fuerzas reactivas. Se trata de dos formas de establecer *valores*, es decir de jerarquizar fuerzas. Hablar de valores es, para Nietzsche, hablar bajo la inspiración, en la óptica misma de la vida: "la vida nos empuja a plantear valores, la vida 'valoriza' a través nuestro cada vez que planteamos valores..." (Nietzsche, *Crépuscule* 35-36). En este sentido, para el hombre fuerte, la acción es creación; para el hombre débil, sólo

⁷ "Exigir de la fuerza que *no sea* un querer dominar, un querer sojuzgar, un querer enseñorearse, una sed de enemigos y de resistencias y de triunfos, es tan absurdo como exigir de la debilidad que se exteriorice como fuerza." (Nietzsche, *Généalogie* 45).

⁸ El sentido de algo es la relación entre algo y la fuerza que se apodera de este algo.

⁹ El calificativo activo o reactivo se refiere al sentido que produce en la cosa (o sea en la acción) la relación de fuerza que se adueña de la cosa (o sea que la anima). Una fuerza reactiva designa una fuerza separada de ella misma, una fuerza privada de lo que puede, una fuerza que ya no es acción sino reacción. Una fuerza reactiva es una fuerza (activa) desviada, girada contra ella misma.

es reacción: los valores de este último son valores contra la vida. Su verdadera moral consiste en negarse a sí mismo: es el resentimiento de un Rousseau, es la mala conciencia de un San Pablo, el ascetismo de un Pascal, el nihilismo de un Schopenhauer. El hombre débil no cree lo suficiente en él mismo como para querer a partir de él. Se menosprecia demasiado como para lograrlo. Se auto-devora antes de haberse creado. Y al no poder soportarse a sí mismo, no puede soportar lo que difiere de él: es insoportable para él la alteridad; la diferencia engendra el odio: "el hombre malo vuelve al mundo malo". El hombre débil *reacciona* contra la realidad. Pone entre ella y él un fantasma que lo *representa*. Y es a través de esta efigie negativa del mundo que soporta el mundo, y que encuentra para justificar que es lo que es. Del otro, que considera como un adversario, construye una imagen que se dedica a destruir (en imaginación). "Ese mundo de ficciones no hace más que falsear la realidad para negarla después y despreciarla" (Nietzsche, *Anticristo* 423). El decir no a la realidad permite al hombre débil convencerse de que, en comparación con la efigie mala del otro, él no es, por su parte, tan malo: en un mundo tan malo, hay por lo menos uno que es bueno, no absolutamente sino por comparación: es él, el hombre débil. Por eso Nietzsche dice del hombre de hoy que es "un pequeño animal miedoso" en "busca de su pequeña felicidad", un "gusano" vanidoso que sufre un poco, no demasiado, que necesita enemigos para existir, pero enemigos nada más en efigie. Y, confusión suprema, este pequeño "mono" débil se cree y se hace el centro del mundo. Porque, si las fuerzas reactivas conducen al resentimiento, a la mala conciencia, al ideal ascético y al nihilismo, conducen a la felicidad también, una felicidad pretenciosa y arrogante que encuentra su razón de ser en la inacción y la impotencia, en el rebajamiento de la fuerza, en la inhibición de las pasiones, en la extinción de sí, en el aturdimiento y la pasividad, en el sueño de una paz perpetua donde no habría nada más que querer, porque no hay nada de alteridad que temer, una felicidad paradójicamente tiránica...

El hombre fuerte, por el contrario, ya que es afirmación pura, no tiene ninguna necesidad de negar al otro para existir: dice sí a lo que es y a lo que él es. Es un sí sin orgullo, un sí alegre. La acción es, luego, inmediata, ligera y espontánea, como una danza. Es un desbordamiento de vida que no busca comparar, ni

disminuir, ni aplastar: un desbordamiento de sí fuera de sí mismo. Ningún resentimiento aquí, ninguna mala conciencia, ideal ascético o nihilismo: al hombre fuerte no le interesa. Crea a partir de lo que es. A veces se equivoca, porque desconoce todo lo que no es él. No falsifica pero llega a confundirse respecto a la fuerza del hombre débil. Ciertamente, no invierte en la efigie, y el fantasma no es la mediación por medio de la cual juzga al débil; su desprecio está demasiado mezclado con negligencia para llegar a metamorfosear el objeto de su mirada momentánea en caricatura monstruosa. Pero, como no toma lo suficiente en consideración al hombre débil, tiene propensión a subestimarlo. Aquí está su punto *débil*.

El acto originario de la moral de los fuertes consiste en involucrarse a sí mismos en la acción sin calificarse. El acto originario de los débiles consiste en descalificar a los fuertes: “soy bueno porque el otro es malo”, es lo que dice el hombre del odio y de la venganza. Y, a pesar de que los dos discursos son antinómicos, se acercan en un punto: para el hombre débil, hay que desvalorizar la fuerza del hombre fuerte. Esta inversión de perspectiva vuelve posible el desvío de la fuerza (activa), porque si el débil sólo resiente al mundo, sin embargo su resentimiento (reactivo) es también creador (activo): cuando la fuerza *reactiva* separa la fuerza *activa* de lo que ella puede, cuando la desacredita, ésta se vuelve también *reactiva*. “Las fuerzas activas devienen reactivas. Y la palabra devenir debe tomarse en su sentido más total: el devenir de las fuerzas aparece como un devenir-reactivo” (Deleuze, *Nietzsche* 93). La “victoria de los esclavos” es completa cuando logran introducir la imagen que tienen de ellos y del mundo (del fuerte pues) en el espíritu del hombre fuerte. Así, éste se comprende tal como el débil lo comprendió, y se aprehende como débil: ya no se atreve a afirmar. “Me refiero a la moralización y al reblandecimiento enfermizos, gracias a los cuales el animal ‘hombre’ acaba por aprender a avergonzarse de todos sus instintos” (Nietzsche, *Généalogie* 80), de que lo sustenta su fuerza; los ideales que calumnian al mundo se han vuelto los mejores ideales del mundo¹⁰.

¹⁰Jean-Luc Godard hacía decir a uno de los personajes de Nouvelle vague (1990): “Lo positivo ya nos ha sido dado, todavía nos queda por hacer lo negativo”.

El *devenir-reactivo* de las fuerzas, aquí está lo que aleja de lo trágico. El hombre débil opera la distinción entre el poder y el acto, poniendo en duda la validez del acto. Así, descalifica el acto dándole un contra-valor. Desde entonces, el poder mismo está arruinado y la moral reactiva resulta victoriosa: la fuerza se gira contra ella misma. Por su lado, el hombre fuerte no es lo suficiente fuerte para querer otra cosa que sí mismo. Su ceguera frente al débil, su desconocimiento de la astucia y su desprecio por la inteligencia que este último sin duda posee, no le permiten tener las armas para evitar las trampas que le tiende el débil. ¿Qué puede una exterioridad ingenua contra una interioridad retorcida? No puede nada. Es también porque el hombre fuerte, como el débil, es demasiado hombre, es decir, demasiado humano... El hombre débil existe contra el hombre fuerte, y nada más. El hombre fuerte existe en referencia a él mismo, y eso es todo. En un caso como en el otro, "el hombre" es la medida. Y falta la desmesura, falta lo sobrehumano, falta la voluntad que quiere todo...

El problema es el siguiente: si hace falta continuidad ontológica, es que hace falta poder operar la "*transmutación de todos los valores*" (Nietzsche, *Ecce homo* 58), es decir, poder actuarlo todo, incluso las fuerzas que se han vuelto reactivas. Pero la moral reactiva socava los fundamentos de la continuidad ontológica. Es lo que se deduce de la postura objetivizante de los débiles: por medio del lenguaje en particular, los débiles distinguen el sujeto del objeto, afuera de lo que puede la fuerza, y, más generalmente, objetivizan la trascendencia —su esencialismo (o idealismo) los conduce a mantener lo que los trasciende (es decir, para ellos, todos lo que no son ellos) al exterior de ellos. Es en este sentido que rechazan lo trágico, lo niegan. Ahora bien, la *transvaluación* no es el inverso al desvío de las fuerzas operado por el hombre débil. La *transvaluación* se sitúa en otro plano, desconocido para el hombre fuerte como para el hombre débil. Es que la continuidad ontológica no es sencillamente una condición de posibilidad de un querer total, la *voluntad de poder*, es también la manifestación. Sin voluntad de poder no puede haber continuidad ontológica; sin continuidad ontológica, no puede haber voluntad de poder...

La diferencia entre dos fuerzas es siempre una diferencia de cantidad y no primero de calidad. "La esencia de la fuerza es su diferencia de cantidad con otras fuerzas y esta diferencia se ex-

presa como cualidad de la fuerza. Así entendida, la diferencia de cantidad remite necesariamente a un elemento diferencial de las fuerzas en relación, el cual es también el elemento genético de dichas fuerzas. La voluntad de poder es el elemento genealógico de la fuerza, diferencial y genético a la vez” (Deleuze, *Nietzsche* 73-74). Pero la voluntad de poder será absolutamente lo que es (o sea el elemento del cual se desprenden a la vez la diferencia de cantidad de fuerzas puestas en relación y la calidad que, en esta relación, equivale a cada fuerza) bajo la condición de que la diferencia sea constituida como diferencial. De hecho y originalmente, entre dos fuerzas, el que éstas sean activas o reactivas no hace diferencias cualitativas —eso permite a las potencias reactivas desviar para su provecho las potencias activas—. La diferencia primera es cuantitativa. Pero sigue siendo una diferencia, en el sentido que expresa un diferencial. El deseo del hombre débil es hacer desaparecer el diferencial bajo la efigie y el fantasma de un mundo lleno de resentimiento y de mala conciencia.

La continuidad ontológica, sola, asegura la realidad del diferencial en la diferencia, de la posibilidad del paso: si hay algo sobrehumano de lo que el humano difiere cuantitativamente (y por ende cualitativamente), entonces es posible pensar la diferencia del uno al otro como una diferencia de cantidad de fuerzas: el diferencial se abre paso, se vuelve apertura del hombre hacia su más allá.

Al llegar a este punto del razonamiento, parece que no existe una salida estrictamente lógica. La voluntad del hombre que quiere todo, es decir no sólo a sí mismo sino al mundo entero tal y como es, la voluntad de poder que lleva al ser humano a alcanzar lo sobrehumano no puede operar cuando las fuerzas de las que debe ser ella el elemento genealógico están desviadas contra ellas mismas. ¿Qué puede la voluntad que puede todo si no todas las voluntades quieren y finalmente no quieren?

El eterno retorno es la síntesis cuyo principio es la voluntad de poder, nos dice Deleuze. Y, por supuesto, el principio no puede ser activo, si la síntesis no ha sido realizada. Lo que falta para efectuar la *transvaluación* es el eterno retorno. En este ámbito, es muy instructivo notar que dos veces, en su *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze recurre al eterno retorno como si convocara a un *Deus ex*

machina: al final de “Activo y reactivo”, y luego al final de “Contra la dialéctica”. El eterno retorno aparece como la única salida al encerramiento reactivo... En realidad, no hay nada sorprendente en eso. El pensamiento del eterno retorno no viene de un proceso de suposiciones, ni de conclusiones deducidas de otras proposiciones. Este pensamiento vino a Nietzsche, en agosto de 1881, en la orilla del lago de Silva Plana. Sólo vino porque había sido preparado y sufrido en el transcurso de un largo trabajo. Heidegger describe de manera maravillosa tal surgimiento: “Lo que aquí Nietzsche llama ‘pensamiento’ [del eterno retorno] es –captado de forma provisoria– un proyecto del ente en su totalidad respecto de cómo el *ente* es lo que es. Un proyecto así abre el ente de manera tal que por su intermedio todas las cosas cambian su semblante y su peso. El ámbito visual al que el pensador dirige su mirada no es ya el horizonte de sus ‘vivencias personales’, es algo diferente de él mismo, algo a lo que él pertenece. Este acaecimiento no queda contradicho por el hecho de que el pensador, en un primer momento o incluso durante un largo periodo, lo conserve como algo suyo, pues él tiene que convertirse en el sitio de su despliegue” (Nietzsche 218). Y Deleuze, cuando introduce de manera abrupta la noción de eterno retorno al final de un capítulo, repite este movimiento; reproduce el movimiento de revelación que no puede ser ni demostrado, ni justificado –un movimiento que, por su peso, hace la vida ligera, como un misterio en el cual uno escoge creer, porque el regocijo es la alegría, y la alegría es lo trágico de un movimiento incomprensible y loco, casi incomunicable, totalmente desconocido: el movimiento del eterno retorno.

En los textos publicados durante su vida, Nietzsche habla sólo tres veces de este pensamiento el más pesado, el más grave: en 1882, al final de la primera edición de la *Gaya ciencia*, dos años después, en la tercera parte del *Zaratustra*, y, en 1886, en *Más allá del bien y del mal*. La primera comunicación es, en cuanto a lo trágico, la más interesante.

Aforismo 341: *El peso más grave.* Y si un día, o una noche, un demonio se deslizara en tu más solitaria soledad y te dijera: “Esta vida, así como la vives y la has vivido, tendrás que vivirla otra vez e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo

indeciblemente pequeño y grande de tu vida tiene que volver a ti, y todo en el mismo orden y sucesión, y también esa araña y esa luna entre los árboles, y también este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia volverá siempre a invertirse, y tú con él, grano de polvo del polvo". ¿No te arrojarías al suelo y harías chirriar los dientes y maldecirías al demonio que te hablaba de ese modo? ¿O has vivido alguna vez un prodigioso instante en el que le hubieras respondido: "¡eres un dios y nunca he oído algo más divino!"? Si ese pensamiento adquiriera poder sobre ti, te transformaría, a ti, tal como eres, y quizás te aniquilaría; ¡la pregunta, respecto de todo y de cada cosa: "¿lo quieres otra vez, e innumerables veces más?" yacería sobre tu actuar como el más grave de los pesos! ¿O cómo tendrías que reconciliarte contigo mismo y con la vida para no pedir nada más que esta última, eterna rúbrica y confirmación? (*La Gaya ciencia*, ctd en Heidegger, *Nietzsche* 223)

El pensamiento del eterno retorno de lo mismo es la "fórmula suprema de afirmación que pueda llegar a alcanzarse" (Nietzsche, *Escritos póstumos: XV*, ctd en Heidegger, *Nietzsche* 231), suprema porque da para ir a la vez adelante del sufrimiento supremo y adelante de la suprema esperanza. Es la fórmula que permite mirar a la vez la altura y la profundidad, la grandeza y lo terrible, mirar "cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido y todo lo que hay de indeciblemente pequeño y grande", mirar todo eso una infinidad de veces. Este pensamiento no es el del hombre fuerte, porque este último es pura exterioridad, y el pensamiento reside en lo más íntimo de lo íntimo. Este pensamiento es, primero, *un pensamiento*, además del más pesado, un pensamiento de estos que al ejercer su poder transforman al ente con el peligro de destruirlo con el peso del *devenir* en el que lo invita a tirarse. Este pensamiento vuelve posible la transvaluación (transmutación de los valores) porque es un pensamiento singular e interior: la interioridad en la cual toma lugar le da lo que necesita de poder y por ende de fuerzas para negar de manera doble la interioridad del hombre débil. Frente a la interioridad en la cual se alberga el pensamiento del retorno, esta interioridad reactiva se revela ser, nada más que un replegamiento de la fuerza sobre sí misma. La sorpresa es esa: "contra la doctrina de la influencia del *entorno*, del *medio* y de las causas exteriores: la fuerza interior es infinitamente superior" (Nietzsche, *La voluntad de poder*, ctd en Heidegger, *Nietzsche* 225). El que es capaz de una

benevolencia tan grande hacia sí mismo que se quiere a sí mismo y al mundo que va con él, de la misma forma y siempre, éste es el más fuerte porque es el más activo.

“Si ese pensamiento adquiriera poder sobre ti, te transformaría, a ti, tal como eres, haciendo de ti, otro”, y, con esta condición, restablecería la continuidad ontológica que el hombre débil busca destruir, o sea: el poder del *devenir* en el ente, la posibilidad de lo sobrehumano en el seno de lo humano. Lo sobrehumano convoca una interioridad que, por cierto, ya no tiene mucho que ver con la del hombre débil, pero que permite sin embargo iniciar otro movimiento que el del rechazo y de la negación: la apertura de sí hacia el otro, hacia la alteridad absoluta de este otro todo otro. La interioridad del pensador del retorno cava la diferencia, devolviéndole el diferencial que le hacia falta, el diferencial sin el cual toda transvaluación es imposible.

Lo que sigue siendo el gran descubrimiento, lo que desafía cualquier lógica, es que *no hay retorno de lo negativo*. El eterno retorno significa que *el ser es selección*. (Más ser se vuelve, más selectivo *deviene*.) El pensamiento del retorno es un pensamiento selectivo. Sólo retorna el que afirma, o lo que está afirmado, empezando por el mismo retorno. Es por eso que se trata aquí de una doble negación: afirmar lo que sólo quiere ser negación (tanto de la fuerza como del poder) y querer de eso, *además*, el retorno, es destruirlo dos veces. Basta con experimentarlo de manera personal e interior para convencerse de este punto: *el pensamiento del eterno retorno es este pensamiento terrible y maravilloso que hace de la voluntad de aceptar un poder de creación*. “Y lo que ustedes llamaban el mundo ¡habrán de crearlo!; ¡debe ser su razón, su imaginación, su voluntad y su amor!” (Nietzsche, *Ainsi parlait* 549).

Entonces ¿qué ocurre cuando el pensamiento del retorno es realmente pensado? La respuesta nos la da el título del capítulo que sigue, en *La Gaya ciencia*, la comunicación sobre el eterno retorno: *Incipit Tragoedia*, comienza la tragedia... El que piensa verdaderamente el eterno retorno se vuelve hombre de lo trágico. Pensar el retorno significa adquirir una *conciencia* de lo trágico y adoptar una *actitud* trágica — conciencia porque el hombre trágico es consciente de sólo ser una voluntad que quiere y que quiere todo;

actitud porque el que la adopta se plaza de sí en el *devenir* —. El que desea revivir todas las cosas una y otra vez, hasta una eternidad de veces, este es trágico, absolutamente. Y si se trata aquí del peso más grave, o sea más pesado, es que hay que cargarlo de la manera más ligera posible. Porque es el peso del creador.

Retomamos entonces lo que decíamos al comienzo: ¿puede todo, tanto el horror como la hermosura, el sufrimiento como el placer, la grandeza como la profundidad, puede todo ser objeto de afirmación? ¿Puede todo ser querido tan fuerte que queramos también su eterno retorno? ¿Puede el mundo que habitamos ser el mundo que queremos, o sea: puede ser el mundo que creamos? La actitud trágica consiste en contestar sí a todo eso, y la conciencia de lo trágico ofrece añadir otra pregunta a la respuesta ya dada: ¿cómo llegamos a ser lo que somos?¹¹ De esta actitud y conciencia nace un sentimiento, trágico, la alegría, alegría de lo múltiple, alegría plural, alegría absoluta del hombre que no quiere otra cosa que lo que es, que no se contenta con soportar lo ineluctable, y aún menos con disimulárselo, sino que lo ama, y que al amarlo, se exclama de repente: “mi pobreza consiste en que mis manos no descansan nunca de dar; mi envidia en ver siempre pupilas encendidas de esperanza y noches iluminadas de deseo” (Nietzsche, *Ecce homo* 123).

A diferencia de Kierkegaard, Nietzsche ve en lo trágico el valor supremo de la vida, y en el eterno retorno de lo mismo la forma finalizada, por asumida, de la repetición. Como Schopenhauer, Nietzsche considera que la tonalidad fundamental de la existencia humana es de naturaleza trágica. Sin embargo, no deduce de eso un pesimismo peculiar para el hombre. Al contrario, descubre en eso la fuente de una infinidad de regocijos, regocijos terribles y suaves a la vez que el encuentro entre lo apolíneo y lo dionisiaco da para sentir. El ritmo trágico nace de las sacudidas que provoca el entrecruce inestable entre las dos tendencias, una tendiendo a “amansar las individualidades separándolas precisamente, trazando entre ellas líneas de demarcación, de las cuales hace las leyes más sagradas del mundo, exigiendo el conocimiento de sí mismo y la medida”, la otra poniendo adelante

¹¹ Cf. Nietzsche, *Ecce homo* 57.

“la concepción universal del monismo universal, la consideración de la individuación como causa primera del mal, la esperanza jubilosa de una emancipación del yugo de la individuación y el presentimiento de una unidad restablecida” (Nietzsche, *La Naissance* 1213, 1215-1216), y dándonos a “comprender que del aniquilamiento del individuo puede nacer un goce” (1214). Es el *ensueño* (como visión de las formas) y la *embriaguez* (como producción de formas por el ritmo), la medida y la desmesura, lo bello preludiando a lo sublime, la individuación contradiciendo la fusión, la conciencia relevando el inconsciente (colectivo), el arte antes y después del caos, el día y la noche, la concentración y la expansión, la forma y la fuerza, el parar y el brotar, la superficie y la profundidad, el trabajo y la fiesta, la cultura y la barbarie, la sabiduría y la locura, la curación y la enfermedad, la identidad *visible* y la divinidad escondida, *invisible*. Nietzsche propone pensar el caos sin orden previo. “La doble naturaleza, a la vez dionisiaca y apolínea, podría condensarse en esta fórmula sumaria: ‘Todo lo que existe es justo e injusto, y en los dos casos igualmente justificable’” (1214).

Y el coro se vuelve el lugar para experimentar este entrecruzamiento de fuerzas, el espacio donde sentir una aporía trágica de sentido. Allí, se escucha disonancia porque lo trágico no es unívoco. Si el ser humano se equivoca tan a menudo es por esta razón de que el fenómeno está siempre habitado por una pluralidad de fuerzas. Cual sea la fórmula de la *compenetración* —en potencia y en acto, causalidad de las cosas consecuencias inmanentes de los valores, dionisiaco y apolíneo— esta *compenetración* disuena, y la disonancia es productora de efecto trágico. En suma, *toda disonancia que concierne el estar en el mundo del ser es productora de efecto trágico*. La disonancia sería el efecto trágico primero. Se siente la disonancia, se escucha, se experimenta, se mantiene, se desea, se goza. Aquí tendríamos elementos para pensar en un trágico coral, es decir alegre.

Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche [momento trágico, misterio y repetición]

Lo trágico kierkegaardiano surge y sólo puede surgir en la esfera estética. Existe, en cuanto al tiempo, *un después* de lo trágico, y,

en cuanto al sentido, *un más-allá* de lo trágico. En cuanto al tiempo, el momento trágico es una etapa, y ciertamente no la última, en el “camino de la vida”. En cuanto al sentido, la imposibilidad trágica constituye la repetición menor de la imposibilidad religiosa. Es la razón por la cual Kierkegaard no cesa de comparar lo trágico con lo religioso. El primero conduce a la felicidad, el segundo a la alegría. Y, aquí, la felicidad es como el principio apenas comenzado de una alegría que no quiere surgir todavía. “La estética da el descanso antes de que el profundo contraste del pecado haya sido percibido en todo su espanto”, mientras “la religión sólo lo hace después de que este contraste haya sido percibido en todo su espanto”. Es la razón por la cual “la profunda pena y la profunda alegría de la religión” se distinguen de “la melancolía de lo trágico”. La melancolía es la pena y la alegría pero antes de la experiencia del *mal actuar* radical. La melancolía no es profunda: sólo da las premisas de los sentimientos que conocerá realmente lo religioso.

A pesar de eso, queda la impresión, fuerte, de que el pensamiento de Kierkegaard nunca se deshace por completo de lo trágico, y de que, incluso en la esfera religiosa, todavía hay algo de lo trágico. En el fondo de sí mismo, Kierkegaard no cree en el hombre religioso. Si distingue entre el tipo del *religioso A* y el tipo del *religioso B*, es precisamente para mostrar que, si cada uno de ellos es religioso, es sólo en tendencia: la esfera religiosa es el lugar de la existencia terrestre donde el devenir religioso del ser humano es lo más explícito; pero nada más es un devenir. Cuando Kierkegaard escribe que la esfera religiosa contiene la esfera estética, hay que entender aquí que la primera participa de la segunda. Si se trata de una filosofía trágica, y no solamente de una filosofía de lo trágico, es porque el pensador protestante desconfía de la idea de una verdadera plenitud religiosa accesible al ser humano.

Hay otra razón todavía: la inmensa ternura de Kierkegaard en dirección de la estética y de lo religioso – y su desprecio en dirección de lo ético –. Para él, sólo la angustia cuenta, ya sea estética (es decir trágica) o ya sea religiosa (es decir “la profunda alegría y la profunda pena”), la desesperanza ética sólo trae lo cómico –y lo cómico, al no ser ni el humor ni la ironía, queda sin gran

valor-. Para el ente que se dedica a existir de verdad, el trágico es como una primera etapa, y quien dice primera etapa dice también etapa decisiva, impactante, inolvidable. El momento trágico sólo dura un momento pero deja una huella indeleble. En cuanto uno lo ha experimentado, no se deshace de él fácilmente.

A la inversa, Schopenhauer considera el momento trágico como el punto culminante de la ética, su desembocamiento. Es cierto que el hombre moral schopenhaueriano no es el hombre de la ética kierkegaardiana, pero poco importan esas diferencias frente a lo que distingue los dos acercamientos del fenómeno trágico: para Schopenhauer, la tragedia nos permite pasar por la experiencia del mal radical y absurdo (nos hace pasar del sufrimiento a la *nada*), mientras que para Kierkegaard esta experiencia (la que hace pasar de lo estético a lo religioso) no puede para nada participar de lo trágico dado que “el mal no presenta ningún interés estético” (“Le reflet” 113). Pero, para Schopenhauer, a pesar de que sea la ética la que produce lo trágico, éste último no consiste propiamente en una experiencia ética. Lo trágico participa ante todo de la estética. El arte escénico es la manera de salir de la moral, con esta idea tomada de Kant, en que mientras más moral es uno, más sensible se vuelve al arte, y por ende más atento se vuelve a la tragedia: “las virtudes morales, la justicia y la caridad provienen, cuando son sinceras, de lo que el querer-vivir, leyendo a través del principio de individuación, se reconoce a sí mismo en todos sus fenómenos; entonces [estas virtudes] son ante todo una marca, un síntoma de que la voluntad que se manifiesta aquí no está profundamente hundida en el error, sino que la desilusión se anuncia” (*Le Monde* 1373). Aquella desilusión no es otra cosa que la tragedia misma. Y, si el moralista es el mejor espectador posible de ella, es porque en el instante en el que participa de lo trágico, deja de lado su ética, y el lugar ocupado en él por la ética – lugar ya vacante – es inmenso: el moralista des-moralizado posee las mejores capacidades para sentir el efecto de la tragedia.

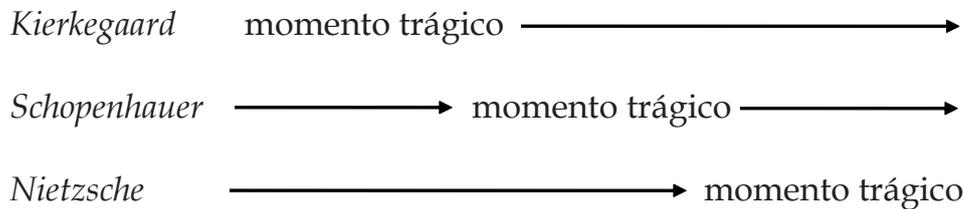
¿Qué hay después de la tragedia? La nada. ¿Y qué más? “Para los que convirtieron y abolieron la Voluntad, es nuestro propio mundo actual, este mundo tan real con todos sus soles y todas

sus vías lácteas que es la nada” (Schopenhauer, *Le Monde* 516). Lo que apunta Schopenhauer es el punto “más-allá de todo conocimiento”, el “Prajna-Paramita” de los budistas, el punto donde sujeto y objeto cesan de ser. Si, al acceder a tal punto donde el renunciamiento es total, miramos atrás de nosotros, el mundo nos aparece como nada, dado que ya no somos sujetos y que él ya no es objeto. Existe entonces un después de lo trágico, y éste es una forma peculiar de religiosidad: un budismo revisado y corregido por Schopenhauer. Pero el momento trágico sigue siendo el centro de la existencia: se inscribe entre el tiempo del querer y el tiempo del no-querer.

Para Nietzsche, las cosas son todavía diferentes: la moral es sospechosa, y la religión es la parte más dudosa de la moral. Lo trágico no tiene entonces nada que ver ni con la una ni con la otra. De igual manera, no constituye ni la primera etapa de la existencia verdadera (como para Kierkegaard), ni su etapa de transición (como para Schopenhauer). Para Nietzsche, el modo trágico es un modo diferente; es el modo de la diferencia por cierto, pero aquí la diferencia está radicalizada: el modo trágico es *diferente* a cualquier otro modo de existencia —uno no participa necesariamente de lo trágico, uno decide entrar en lo trágico—. De cierta forma, el modo trágico está al lado de la moral y por tanto de la religión; el modo trágico es también la inversión de la moral y por tanto de la religión. Por una parte, está la existencia humana y su propósito regresivo (el resentimiento es la forma de expresión de la fuerza vuelta puramente reactiva); por otra parte, está la existencia sobrehumana y su propósito creativo (la voluntad es la expresión de la fuerza activa). Y, sólo la modalidad de la segunda es trágica, porque sólo el que entiende volverse sobrehumano participa de lo trágico.

En el fondo, para Nietzsche, el trágico es el término de la existencia en la medida en que implica una actitud de apertura: es trágico el que quiere todo y lo quiere tanto que quiere su eterno retorno. El azar, que provocaba la desesperanza de Schopenhauer, trae aquí la alegría —una alegría tan potente que hace del azar una necesidad, una alegría tan fuerte que esta necesidad se vuelve querer y querer creador—.

Se podría hacer figurar el momento de aparición del fenómeno trágico en el camino de la existencia de la forma siguiente:



El superhombre no desconfía del misterio que constituye para él su propia existencia, al contrario, lo *reactiva*, lo cava, lo continúa. A la inversa, el ente trágico schopenhaueriano pretende *desahacerse del misterio*, al estimar que es un tejido de no-sentido (es la nada del sentido). La tragedia kierkegaardiana se sitúa entre los dos. No se trata de aceptar el misterio, tampoco de negarlo: el momento trágico es el momento en el que se presiente el misterio, pero la impresión está todavía demasiado tenue para llegar a inducir al esteta a posicionarse. Lo más que puede pasar es que decida seguir la búsqueda, *transformar* la relación y entrar en lo religioso.

El misterio de la existencia, para decirlo de forma sensata, es lo que, en la existencia, se mantiene para nosotros escondido, oscuro, extraño, inconocible, incomprensible, desconocido, etc. Es más que un secreto, porque, siempre, inquieta. La actitud trágica de Schopenhauer consiste en callar el misterio, en negarlo, la de Kierkegaard en presentirlo, la de Nietzsche en sumergirse adentro. Si Schopenhauer renuncia al misterio, es porque intenta establecer su representación. Si Kierkegaard prefiere buscarlo en otro lugar, es porque hay todavía demasiado de la representación en la estética para alcanzar su radicalidad. Si Nietzsche no va más allá, es porque puso un fin a la primacía de la representación. Porque el misterio es precisamente lo que *es y está* pero que no es representable. Es *a la vez* lo que está *y* es impensable. Lo que otorga misterio en nuestra relación con el mundo es aquello de lo que no sólo no podemos hacer una representación, sino también lo que surge inesperadamente en la presentación. El misterio es la parte de nuestra relación con el mundo que no esperamos y que sin embargo adviene. Es lo impensable que incluso procuramos pensar.

Donde Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard convergen es allí: la relación *estética* con este *misterio* de la existencia es una relación *trágica*. Se puede decir también que toda relación estética con el misterio de la existencia es de naturaleza trágica. No es sólo como ejemplo que los tres filósofos recurren a la tragedia –la escenificación trágica–. Poner en evidencia un trágico de la existencia implica considerar la estética en la vida. Y la tragedia es una forma estética de la vida. Es también eso lo que hay que entender: la existencia nos aparece como trágica siempre y cuando mantengamos con el misterio que ella constituye para nosotros una relación de orden estético. Y la tragedia pone en déficit la representación tanto como deja un espacio para lo impensable. Es lo dionisiaco y lo apolíneo, la angustia y la ironía, y, según la terminología de Schopenhauer, las contingencias de la Voluntad contra las certidumbres de la representación. Si lo trágico de la existencia resalta tanto en la tragedia (de hecho es más o menos la definición), no es porque ella proponga representarlo de manera completa (lo que sigue siendo, por definición también, imposible), sino porque hay en la tragedia lo que hace falta de representación (o sea lo menos posible) para que el misterio se haga manifiesto, es decir presente e impensable. La irreductibilidad del misterio designa un diferencial trágico; es este diferencial lo que aparece en la vida vuelta tragedia.

El trágico no es el misterio y su diferencial, es un modo estético (existen otros) y este modo califica la relación diferenciada que mantenemos con el misterio. El misterio siempre inquieta, a veces espanta. Otra vez, disuena. Pero, más allá de la aprehensión, provoca a veces alegría, a veces angustia, a veces disgusto por la vida. Y estos sentimientos producidos en “el espíritu del espectador” por el “espectáculo trágico” dependen, en parte, de lo que se ofrece a la vista y, por otro lado, del estado y de las disposiciones fisiológicas del que está mirando.

La percepción del espectáculo trágico hace nacer un *sentimiento* (angustia, disgusto, alegría) y el sentimiento una acción o más bien una *respuesta-movimiento*: la alegría llama a la creación, la angustia al salto, el disgusto al renunciar –y la creación es también el mantenimiento de la relación trágica con el mundo, el salto su transformación, y la renuncia su evicción–.

Tenemos aquí una especie de *modificación* del “terror y la piedad” por una parte (en una serie más amplia de *sentimientos* no binarios), y de “la catarsis y la mimesis” por otra (en una serie más amplia de *respuestas-movimientos* no binarios). Al fraccionamiento de las apariciones de lo trágico y al carácter difuso del fenómeno, responden la diversidad de los *sentimientos* producidos y la multiplicidad de las *respuestas-movimientos* inducidas. Y la diferencia más grande con Aristóteles es, sin duda, no la relación con la existencia, sino la relación con lo trágico: la relación con la relación trágica con la existencia, la relación con lo que queda de misterio en la relación con la existencia. A esta doble relación, el esteta pretende transformar (en una relación religiosa), el asceta pretende deshacerse de ella, el superhombre entiende mantenerla y desarrollarla.

Así, la diferencia entre Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche no reside tanto en la definición de lo que es el fenómeno trágico (la calidad de una relación estética con el misterio) sino, por una parte, en las modalidades de su surgimiento, y, por otra, en las consecuencias de su aparición. Para Kierkegaard, lo trágico provoca la angustia. Ésta aparece bastante rápidamente. Incluso es el primer sentimiento “interesante” en el camino de la vida. Es el *esteta-límite* (el que ha probado absolutamente todas las contradicciones inherentes a la existencia en la esfera estética) quien resiente la angustia trágica. Lo que debe hacer es escoger: o quedarse en la angustia trágica y mantenerla, o “saltar” afuera de la esfera estética – Kierkegaard sugiere saltar directamente en la esfera religiosa –. El esteta no es el “bufón”, y el salto fuera de la estética no consiste en una ruptura sino en una transformación de la relación trágica con el misterio. La llamada a saltar es una invitación a transformar la angustia estética (nacida de la relación trágica) en una angustia religiosa. Para Schopenhauer, lo trágico provoca el disgusto por la existencia, y aparece una vez que uno es capaz de sentir moralmente asco por la vida, es decir, una vez que uno ha entendido todo lo que está en juego en la ausencia de sentido de su presencia en el mundo. El sentimiento de disgusto nos conduce a negar nuestro “querer-vivir” y a (no) vivir una (no) existencia de renuncia. Para Nietzsche, lo trágico sólo aparece al hombre que ha sido capaz de operar la transmutación de todos los valores, al que ha restablecido las condiciones

para una actividad de las fuerzas. Lo trágico se sitúa entonces, a la vez, al final del recorrido y al lado de los demás recorridos. Si Zaratustra anuncia al superhombre, y por ende al hombre trágico, habrá sido necesario para eso experimentar primero la reactividad de la vida moral y religiosa. Además, el trastorno que desea no consiste tanto en la erradicación de toda moral y religión, sino más bien en el establecimiento de una moral y una religión creadoras de valores, una moral y una religión de y para el hombre vuelto activo, actor – actor más que activo de hecho, porque Nietzsche describe un hombre que quiere lo que puede y puede lo que quiere (y esto no tiene nada que ver con una tautología) –; Nietzsche quiere un hombre capaz de terminar con las falsas divinidades y los contra valores; Nietzsche quiere un dios que esté en el hombre y un hombre que sea creador de sobre humanidad, o sea un humano sobrehumano.

El marco para actuar esto y dejarse actuar por esto es lo trágico. En cuanto a este punto, incluso Schopenhauer está de acuerdo. Pero, y es Nietzsche quién continúa: si lo trágico es alegre, es porque el descubrimiento de nuestro poder de creación, y el descubrimiento de que sólo lo positivo se repite en el *retorno*, nos vuelven alegres. Y esta alegría conduce, no a salir de lo trágico para renunciar a ser (como lo propone el autor de *El mundo como voluntad y representación*), no tanto en transformar lo trágico (como lo propone el autor de *La repetición*), sino a mantenerlo y a desarrollarlo. Para Nietzsche, el descubrimiento del sentimiento trágico es concomitante a la inducción de la *respuesta-movimiento*. Nuestra alegría es toda entera la de querer continuar viviendo trágicamente el misterio de la vida. Y nuestro trabajo para desarrollar trágicamente el misterio, de *retorno*, mantiene nuestra alegría de vivir.

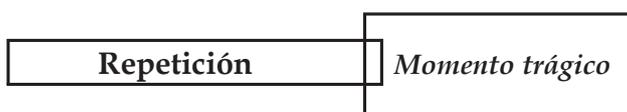
La diferencia entre Nietzsche, Schopenhauer y Kierkegaard con respecto a la aparición del trágico podría resumirse en una diferencia en cuanto a la función de la repetición en la existencia en general y en el proceso trágico en particular. Para Nietzsche, el trágico está animado por el *eterno retorno*, por la sobre-repetición hacia adelante. La tragedia es el único espacio de la vida donde esta repetición es vivida. Para Schopenhauer, la *repetición hacia atrás*, la repetición del “¿por qué?” / *Para nada*, conduce al encerra-

miento, un encerramiento cuyos clímax y resolución constituyen la tragedia. Ésta actúa el infierno de la repetición hasta el final y permite así salir de ella (y de la confusión que instaló): uno renuncia a todo y entonces a ella también. Para Kierkegaard, la *repetición* concierne a las tres esferas de la existencia [“el mundo subsiste y sigue subsistiendo porque hay una repetición” (*La reprise* 67)]. No tiene entonces ningún papel peculiar en el fenómeno trágico — éste participa de la repetición como todos los demás fenómenos de la vida —. Y, si es posible transformar la angustia estética en angustia religiosa, es porque la repetición como modo de ser del ente en tarea de existir (es decir del ente como *devenir*) concierne tanto a la relación estética con el misterio como a la relación con Dios. En la esfera estética como en la esfera religiosa, el actuar posee una forma idéntica: la repetición. (Con esa diferencia de que la repetición trágica de la Antígona moderna se efectúa mucho más hacia atrás de la que efectúa Abraham.) El sentido de la repetición indica, para Kierkegaard, el sentido de la vida; y este sentido hace falta buscarlo más allá de lo trágico, hace falta que el repetir se vuelva retomar, es decir, repetición hacia adelante.

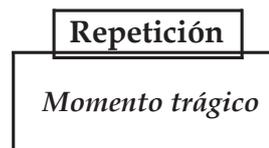
Kierkegaard, Repetición hacia adelante



Schopenhauer, Repetición hacia atrás



Nietzsche, Eterno retorno



Todo lo que se ha dicho de la relación (estética) con la relación (misteriosa) con el mundo podría volverse a decir aquí en tanto que las diferencias que conciernen a la aprehensión trágica del misterio parecen ligadas a diferencias en cuanto al papel *existencial* dado a la repetición por cada uno de los filósofos. La forma del trágico depende de la naturaleza y de la función de la repetición. La forma de la relación con el mundo depende de lo que hace el mundo con la repetición presente, es decir, como disonancia de la presencia.

De la disonancia a la *paralogía* [cuatro textos teatrales]

Placer o sufrimiento de lo disuena en y debajo del presente, *lo trágico es un efecto*. La cuestión de la producción de este efecto es poética, la cuestión de su *efectividad* es estética. Primero, una pregunta poética: ¿de dónde se produce el efecto trágico? Segundo, una pregunta de orden estético: ¿dónde esta *producción produce* su efecto? Recordamos la hábil distinción operada por Roland Barthes a propósito de *Madre coraje*: el escenario brechtiano es *épico*, y la sala, sola, es *trágica* (49). Si, a veces, sólo la sala puede ser trágica es porque sólo la sala delibera. Si, como lo apuntó Schopenhauer, no es siempre necesario que el espectáculo que produce lo trágico sea trágico, es que el espectador, solo, siente lo que hay de terrible en el espectáculo — un punto que el estudio psicológico de la Antígona moderna también permitió tocar—. Para que se dé lo trágico, hace falta una conciencia de lo trágico. Para poder experimentar el efecto producido por la disonancia, hace falta percibir la imposibilidad de lo imposible, o para decirlo de otra manera: uno está en lo trágico cuando le aparece *algo imposible*, y que a pesar de saber perfectamente que lo *imposible* se quedará imposible (porque tal es su definición), nace en él el deseo de volverlo posible —lo que, por supuesto, es imposible—.

La cuestión de lo posible estaba ya en el centro de la filosofía de Aristóteles, y en particular en el centro de su poética de lo trágico. El paso del estado *en potencia* al estado *en acto* resulta, en la tragedia, de la entrada de la *sin forma* en la *forma*: entonces de lo imposible en lo posible. Por cierto, esta problemática tiene todavía vigencia hoy en día, pero dio lugar a una pluralización: el *en potencia* aristotélico ya no se puede entender como un *en sí*

extra-real; ya no es la esencia que encuentra cómo realizarse en la acción. Hoy en día se habla de los posibles. A las orillas del siglo XX, el discurso estético en torno a lo trágico insiste sobre el hecho de que el juego de los posibles es un *juego* del que no tenemos la llave. Lo que hay de sorprendente, para Maeterlinck (*Lo trágico cotidiano*), es que las combinaciones posibles de posibles son infinitas — a veces inesperadas, a veces desesperantes —. La insistencia sobre la compenetración Dionisos/Apolo se tiene que entender también así. Pero, a partir del momento en el que hay pluralidad de los posibles, ¿se puede hablar todavía de un imposible?

Es posible p como es posible $no-p$ (p siendo una proposición y $no-p$ la proposición contraria, p y $no-p$ teniendo el mismo referente). Aquí no hay ningún imposible: puedo p y puedo $no-p$. Pero ¿qué ocurre si realizo p ? ¿Qué pasaría en este caso con $no-p$? Es el miedo a contestar esta pregunta lo que obligará a Schopenhauer a avanzar sobre la idea del “no-actuar”. En *Une chaîne anglaise* de Eugène Labiche, Victorina, la criada, intenta la efectuación simultáneamente de tres posibles:

Victorina [sola en el salón]. (Tocan el timbre al fondo.) Ah, bueno, tocan en la escalera... (Se dirige hacia el fondo; tocan a la derecha.) ¡Vaya! ¡Bueno! En la habitación de la Señorita... Vamos. (Se dirige hacia la derecha. Tocan a la izquierda.) En la habitación del Señor ahora... vamos. (Tocan de los tres lados a la vez. Va de una puerta a otra.) ¡Aquí vamos! ¡Aquí vamos!... (Termina por dejarse caer en un sillón.) ¡Ah! ¡Por Dios! Que se arreglen. (Labiche, “Une chaîne” 101)

Hay tres proposiciones, tres posibles: 1, *se dirige hacia el fondo*; 2, *se dirige hacia la derecha*; 3, *se dirige hacia la izquierda*. Estos posibles son finalmente efectuados simultáneamente: *va de una puerta a otra*. Primero, Victorina se dirige hacia una puerta, luego, cuando tocan el timbre, va hacia otra, etc. Se trata pues de un montaje. En un principio, este montaje es sintagmático: tocan, luego la criada se desplaza, luego tocan, etc. Pero cuando tocan en los tres lados a la vez, el montaje se vuelve paradigmático. El proceso consiste en una especie de montaje simultáneo. Este coro de asociaciones, que junta entre ellas — simultáneamente — proposiciones inconciliables participa de la *paralogía*: una conjugación infinita de po-

sibles, posibles que hasta ahora son extraños los unos a los otros, extranjeros los unos para los otros, o bien, a veces, por facilidad o por temor, confundidos. El principio de “no contradicción” es lógico. La *paralogía* está, etimológicamente, *al lado* de la lógica. La paralogía, como el “y”, como el “a la vez”, participa de una “lógica de la conjunción”¹². Y si preferimos este término en vez de otros tales como “compenetración” o “composibilidad”, por ejemplo, es para insistir sobre el hecho de que la reunión no concierne solamente a dos, sino a una infinidad de posibles —la heteronimia que el término convoca pocas veces es binaria¹³—. En fin, un movimiento es paralógico cuando las asociaciones que produce no responden a una regla preestablecida de asociación, cuando hace cohabitar en él, por ejemplo, p y $no-p$, o también p y $no-x$, o p y x , o p y x e y (x e y siendo otras proposiciones o singularidades). Esta unión de dos, de tres, hasta de n proposiciones o singularidades, hasta ahora ajenas las unas a las otras o confundidas, puede provocar el efecto trágico. Lo que no siempre ocurre. La asociación convocada por Victorina no es trágica; posee un carácter de imposibilidad (Victorina termina por dejarse caer en un sillón) pero esta imposibilidad no concierne —o concierne muy poco— al *ser*. La imposibilidad es más de orden material que existencial: la criada se cansa.

A la inversa, un movimiento paralógico se vuelve también *trágico* cuando al carácter de imposibilidad de la unión concierne nuestro *ser/estar-en-el-mundo*: a pesar de que la imposible unión se lleve a cabo, constatamos que “es humanamente imposible” que tenga lugar. Auschwitz *y* el humano, he aquí una conjunción trágica: “es humanamente imposible” que el humano sea un monstruo, y sin embargo, los campos de exterminio son la prueba terrible de que el hombre es también un monstruo. Humano *y* sobrehumano, he aquí otra conjunción trágica: “es humanamente imposible” que el hombre sea más que un hombre, que sea

¹²“Tal es la marca esencial del sentimiento trágico de la vida: reconocimiento de una lógica de la conjunción (y... y...) más que de una lógica de la disyunción (o... o...). Esta lógica contradictorial puede permitir pensar de qué manera la aceptación del mundo tal y como es, con el júbilo que eso secreta, participa de una sensibilidad trágica”. Maffezoli, *L'instant éternel* 14, 119.

¹³Pese a que esta heteronimia sea en muy pocas ocasiones binaria, algunos de los ejemplos propuestos serán —para más claridad— de sólo dos términos.

superhombre, y sin embargo, observa Nietzsche, al aceptar todo lo que está, su voluntad se vuelve la expresión pura de la fuerza activa, lo humano se vuelve creador, se vuelve sobrehumano. Lo imposible del que se trata pertenece al campo de la ontología de consistencia inesperada: tenemos aquí un imposible *óntico*.

Atrás de lo *existencial* (macro-estructura ontológica) está lo *existenciario* (micro-estructura óntica). He aquí el misterio diría Heidegger. Lo existenciario es la estructura ontológica del ser del *Dasein*, del ente que “estamos siendo cada vez para nosotros mismos” (*Etre et temps* 54). El autor de *Ser y tiempo* distingue dos planos de existencia. El primero es el de lo *existencial*: una decisión *existencial* es una gran elección de vida, como una opción que se toma cotidianamente. El segundo plano es el del análisis *existenciario*, el análisis ontológico de la estructura del *Dasein*, la estructura implícita en todas las elecciones y decisiones tomadas en la esfera *existencial*, el análisis de lo que no ocurre en la existencia contingente y que, sin embargo, es fundamental, porque es el fundamento. Se trata de buscar los componentes permanentes del *Dasein*. Lo existenciario es el sustrato de lo existencial; aparece únicamente en razón de lo diferencial, de la disonancia. El efecto trágico se produce porque lo que descubrimos *existenciariamente*, lo experimentamos *existencialmente* como imposible –sin saber determinar si, *in fine*, esa imposibilidad es *existencial* y/o *existenciaria*–. La aporía trágica surge en el entrecruce disonante del plano *existencial* con el plano *existenciario*.

El movimiento paralógico participa del trágico cuando describe, en un cierto plano (el plano existenciario del Ser que aquí está), una *aporía*: cuando encuentra *presentemente* una imposibilidad óntica. Y eso, al mirarlo bien, no es otra cosa que una cierta forma de *puesta en crisis* de los posibles del ser. Puesta en crisis porque se hace entonces la pregunta del por qué: no ¿por qué haber escogido efectuar p y $no-p$ (o p y x , o p y $no-x$, etc.)? Sino ¿por qué haber efectuado p y $no-p$ (o p y x , o p y $no-x$, etc.) a pesar de que no es posible?

El carácter trágico de la realización paralógica sólo aparece por deliberación: cuando interrogo al callejón sin salida en el que me encuentro y mi interrogación no va dirigida hacia este callejón sin salida en sí mismo sino hacia lo impresentable de p

y de x — sobre lo que hay o no hay debajo o más allá de p y de x —, en este momento el callejón sin salida se vuelve *callejón sin salida trágico*. Es el por qué aporético (un por qué del que no existe respuesta) y óntico (un por qué dirigido hacia las estructuras profundas del Ser) que actualiza el *devenir-trágico* del callejón sin salida: *el* que se encuentra adentro no puede salir. El doble carácter del callejón sin salida “de hecho” (“me encuentro en el callejón sin salida”) y del callejón sin salida “de derecho” (“decido quedarme”) hace del callejón sin salida un callejón sin salida trágico. El hombre hundido en la aporía pregunta: “¿por qué?”. Y, en cuanto a la pregunta del *¿por qué?*, tenemos primero que la respuesta no está dada (“mi pregunta no se puede contestar”), y segundo, la ausencia de la respuesta no se percibe como una respuesta (“a mi pregunta no han respondido que no hay respuesta”), quien hace la pregunta descubre lo trágico, o, exactamente, entra en el *descubrimiento trágico*. Escucha la disonancia y desea escucharla aún más.

Hoy en día, lo trágico aparece aún más fácilmente ya que el contexto en el cual toma lugar es lo cotidiano. El surgimiento del trágico es aún más visible porque la distancia disminuye entre el “escenario” y la “sala”. Si el efecto trágico se da en el siglo XX, éste es difuso. En *Saved* de Edward Bond, todo puede dar a pensar que la lapidación del recién nacido en un jardín público constituye el evento trágico principal (156-158). Y más aún porque la escena siguiente [la siete] deja ver a Fred — uno de los asesinos — en la cárcel: el encerramiento aporético se situaría entonces en ese instante. Y lo pensamos también porque la escena siete está exactamente en el medio del texto — hay en total trece escenas —. Por cierto, la aporía consiste en este caso en la capacidad que tiene el ser humano para hacer nacer y hacer morir al mismo tiempo: *matar al recién nacido*. Pero el efecto trágico que se produjo relacionado a esta aporía ya no se hace sentir con especial acuidad durante la escena seis, ni tampoco durante la escena siete. Si el asesinato y la encarcelación son los momentos más notables, no son los más trágicos. Los anuncios del asesinato, disminuidos en diálogos insignificantes, son mucho más espantosos que el asesinato mismo:

Escena 2. Bomba en un parque. Les explotas la cabeza.

Escena 3. Un escuinle. Scratch. Los ojitos llenos de sangre.

Escena 4. Frío como un muerto. Bueno para mí. Dios que daría por salir de aquí. No es una vida crecer aquí.

Escena 5. Más tranquilo aquí. Un pinche panteón. (120, 124, 132, 137, 139)

Incluso en la escena seis, la que concluye con la lapidación, se anuncia otra vez el evento: "*Fred imita un proyectil*", enseguida entra Pam con la carriola del niño (151). Lo que revela entonces el asesinato es la tendencia mórbida (que hace morir) contenida en estos parlamentos, y, la profundidad oscura de lo cotidiano que estamos mirando. De la misma manera, lo que resalta de las escenas ocho a trece es la indiferencia de lo cotidiano sobre su propia morbidez. La última escena en particular está compuesta únicamente de acotaciones en las que varias veces Pam "da la vuelta a una página" del "Tele Guía" (219-220), haciendo resentir al espectador lo que hay de extraño, de incongruente a veces, y ante todo de terrible en el sencillo hecho de vivir: la banalidad de nuestra existencia cotidiana es ya nuestra muerte; el ruido de la página de una revista televisiva se vuelve una fuente de angustia porque aparece como un dudoso subterfugio, una máscara que revela la aporía. Y esta aporía, a pesar de que es difusa, es el cotidiano propuesto por *Saved*, y como en el nuestro, omnipresente, logramos decir: nosotros, seres vivos, queremos nuestra muerte.

En este cotidiano está en juego también algo de la repetición. En el pueblo de Lysanger, Solness construye una torre para la vieja iglesia; cuando se termina la edificación, se organiza una fiesta y el constructor, según la tradición, sube a la torre por afuera y cuelga arriba una corona de flores. Durante la recepción organizada en su honor, promete divertido a la joven Hilde construir, dentro de diez años, un castillo con una torre de la cual sería ella la princesa. Luego deja de construir iglesias y torres porque, dice, "los hombres no quieren de ellas" (Ibsen, "Solness" 315). Diez años después, Hilde hace irrupción en el hogar de Solness y reclama lo que le debe (300, 306-318). Al escuchar atentamente a la joven, el constructor siente despertarse en él un deseo olvidado:

Solness [mirando a Hilde]. Más lo pienso, más me parece que en todos estos años me torturo para recordarme algo, — algo que viví pero que olvidé—. Nunca pude entender de qué se trataba. (316)

La presencia de Hilde va a permitir a Solness intentar recobrar este saber olvidado: termina la construcción de otra torre de la que tenía el proyecto, y sube de nuevo para retomar arriba un diálogo con el “Todo-Poderoso” interrumpido desde hacía diez años. Este diálogo concierne a la posibilidad de la felicidad para el hombre. Tal es, en el fondo, el saber trágico del cual Solness ya no quiere separarse: ¿puede el hombre, fundamentalmente infeliz, ser feliz?... Pero, al llegar a la cima de la torre, Solness se cae y muere. El héroe está para siempre separado del terrible saber. Pero es precisamente porque siempre está separado de este saber que Solness escoge repetirlo. De hecho, el papel de Hilde consiste en recordarle la presencia, en él mismo, de este saber inaccesible, de ese impensable, de ese “troll” dice ella:

Solness (con gravedad). **¿Nunca notó, Hilde, que lo imposible — que lo imposible nos atrae y nos llama —?**

Hilde (reflexionando). **¿Lo imposible? (Con vivacidad.) ¡Sí! Para usted, ¿es lo mismo?**

Solness. **Sí.**

Hilde. **Entonces, ¿es que hay — que hay una especie de troll en usted también —?** (388) [el subrayado es mío]

Y cuando Solness duda en repetir lo imposible que lo habita, en despertar el *troll* que duerme adentro, Hilde es la primera en recordarle la necesidad imperativa de este *retomar*:

Hilde. **¡Lo quiero! ¡Lo quiero! (Suplicando.) ¡Nada más una vez, constructor! ¡Haga otra vez lo imposible!** (383)

Al repetir lo imposible, al repetir la aporía, al repetir la ascensión de la torre, al repetir la pregunta, Solness vuelve más grande la aporía. Es una mecánica: el movimiento que conduce al callejón sin salida no se apaga una vez que el callejón queda constituido sino que, volviéndose un movimiento de repetición, lo entretiene, lo cava, lo retoma, lo deforma. La repetición es una manera de hacer entrar el pensamiento en lo vivido y *viceversa*: hacer la economía de la idea. Cada uno puede intentar de ello el experimento interior: la repetición procesa por cortocircuitos, y permite llegar más rápido a la cuestión del *presentar*: un juego de palabras grosero consistiría en decir que la re-petición se hace cargo del “re” del “re”presentar y nos sitúa entonces en el presentar. Para

que lo trágico aparezca, hace falta la repetición. Para que haya repetición, hace falta que la inestabilidad de los conceptos, de los sentimientos, de las emociones y del pensamiento sea permanente: hacen falta movimientos.

En la introducción a *La Era de la sospecha*, Nathalie Sarraute habla de esos movimientos indefinibles que se deslizan muy rápido a los límites de nuestra conciencia. Esos movimientos “están desde el origen de nuestros gestos, de nuestras palabras, de los sentimientos que manifestamos, que creemos experimentar. Parecen constituir la fuente secreta de nuestra existencia. Mientras hacemos estos movimientos, ninguna palabra – ni siquiera las palabras del monólogo interior – los exprime, porque se desarrollan en nosotros y se desvanecen con una rapidez extrema, sin que percibamos claramente lo que son, produciendo en nosotros sensaciones muchas veces intensas pero breves” (8). Más adelante, Nathalie Sarraute continúa: “Estos movimientos subyacentes, este torbellino incesante, semejante al movimiento de los átomos, que todos estos gremios ponen a la luz, no son nada más que de la acción y sólo difieren por su delicadeza, su complejidad, su naturaleza ‘subterránea’, de las grandes acciones de primer plano” (34,36). Se trata – lo apunta Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* – de movimientos capaces de conmover al espíritu fuera de toda representación, de tal manera que estos movimientos se vuelvan ellos mismos una obra – sin interposición –; se trata de “sustituir signos directos por representaciones intermediarias; inventar vibraciones, rotaciones, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu” (16).

Uno no se deshace de la aporía. Al contrario, al quererla desbordar, la entretiene siempre más, la agranda. Aquí está el movimiento y el mecanismo (que se mueve) es el de un callejón sin salida desbordado y sin embargo siempre mantenido como callejón sin salida. Este mecanismo constituye un *dispositivo trágico*. Este dispositivo hace de la aporía óptica el aparato trágico. Hoy en día, la aporía es sencillamente una conjunción de proposiciones imposibles de conjugar, una unión paralógica que no admite solución. Y es el movimiento paralógico instalado en la aporía que, por medio de la repetición, entretiene dicha aporía. El dispositivo trágico es entonces un mecanismo de auto-activación y de auto-desbordamiento de la *no-solución*. Este dispositivo es trá-

gico mientras el que está dentro (Solness por ejemplo) se dedica a comprobar su carácter de imposibilidad. Entonces, la intencionalidad es doble porque el movimiento es el *–disonante–* que conduce a constituir la aporía, y el *–de repetición–* que se topa con la aporía hasta el infinito. Escribimos:

Aporía + Movimiento = Dispositivo trágico

El término de dispositivo permite insistir, por una parte, sobre el hecho de que el mecanismo aporético está en movimiento, y, por otra, sobre el hecho de que el dispositivo es como el horizonte de la aporía. Es un compuesto de líneas de fuga de naturalezas diferentes y que no ciernen o circunscriben sistemas. Cada línea es rota, varían sus direcciones, derivan unas de otras¹⁴. Se trata de una construcción móvil, de una estructura inestable y múltiple, de un proceso cambiante, diversificado y entrecruzado.

“Más grande es uno, más lleno es uno... Más vacío es uno.” (17) He aquí la aporía en *Fin de partida* de Samuel Beckett. Y se trata de un *dispositivo trágico* porque de esta aporía se quiere salir y no se puede:

Basta, es tiempo de que eso termine, en el refugio también. (Un tiempo.) Y sin embargo hesito, hesito a... a terminar. Sí, eso es, es tiempo de que eso termine y sin embargo hesito todavía a –(bostezos)– a terminar. (Bostezos.) Oh yu yu, qué pesadez, más valdría que me vaya a dormir. (17)

Hamm es incapaz de conocerse e incapaz de soportar no conocerse. Quiere terminar *y* no quiere. Y estos dos *querer* no están puestos sucesivamente; están sobrepuestos, para siempre. Porque (¿hace falta explicitarlo?) *Fin de partida* no tiene fin. La partida se termina sólo para volver a comenzar mejor: “si eso se actúa así... actuémoslo así...” (112) y Hamm despliega su pañuelo y se lo acerca a la cara. Cae el *telón* (el pañuelo sobre la cara). Pero, ¿qué terminó? De seguro no terminó “la partida” cuyas figuras (Hamm) y accesorios (el pañuelo) vuelven a encontrar el lugar que ocupaban al comienzo del texto. El *querer terminar* conduce a *querer volver a comenzar*; dentro de esta arquitectura ambivalente

¹⁴ Cf. Gilles Deleuze, “Qu’est-ce qu’un dispositif ?” en *Deux régimes de fou* 50.

del querer, la aporía es perpetuamente repetida; he aquí el dispositivo trágico de *Fin de partida*.

Lo que sobra de intencionalidad en el movimiento de repetición de la aporía (el dispositivo) es el *agente del trágico*, es Hamm. No es ni el autor ni el testigo del movimiento. Es el agente: se dice participar de un movimiento. Aquí se trata de experimentar la aporía de sentido: todo a la vez, sentir el imperativo de existir y percibir la impracticabilidad de la cuestión del ser. El agente trágico es el soporte del efecto trágico. El agente carga el devenir trágico de la aporía óptica; el agente es la cresta del movimiento que obra en el dispositivo. Es como la espuma de la ola aporética.

Los sentimientos trágicos son tres: angustia frente a la vida, disgusto por la vida, alegría de vivir. Habrá que recordar de nuevo que estos sentimientos también son compuestos. De igual manera que Kierkegaard (releyendo a Aristóteles) con el temor y la conmiseración, se trata hoy de combinar, de manera aún más desordenada y paralógica, estos sentimientos primarios que son la angustia, el asco y la alegría. De hecho, ¿quién defendería la idea de que Hamm sólo provoca el disgusto (¿para qué vivir lleno y vacío?), que la serenidad de Solness sólo despierta la alegría? Al contrario, la locura asesina en *Saved* conduce no sólo al disgusto sino también a la angustia, el juego creador propuesto por Hamm a la alegría¹⁵.

Es que estas combinaciones de sentimiento son ante todo experimentadas por el espectador. Se puede hablar entonces de *agente público* o de *agente-espectador* de lo trágico. Se instaura una "mecánica de cooperación" (Eco 7) y, casi *mecánicamente*, la potencia trágica se mide con el grado del efecto comprobado por el espectador. La evaluación de la intensidad de los sentimientos de angustia, disgusto o alegría y sus combinaciones determina el carácter mayor o menor trágico. Habría que hablar de la intensidad del efecto del encerramiento óptico, o de la manera de hacer sentir con más o con menos fuerza la aporía de sentido.

¹⁵ Sin embargo, por claridad en el propósito, seremos conducidos a describir, en cada uno de los dramas estudiados, el sentimiento dominante, es decir, prioritariamente producido. Regresaremos sobre los sentimientos secundarios y sus combinaciones en la conclusión.

Hace falta que los espectadores estén, como lo dice Novomesky en *Bestia de estilo*, “de repente sacudidos por un sentido trágico de la esperanza” (Pasolini 501). Porque muchas veces es cuestión de esperanza: lo trágico no induce necesariamente a una postura pesimista (o peor: depresiva) frente a la existencia. Creer lo contrario sería olvidar que lo trágico es sólo el efecto de un movimiento, y, por consecuencia, poco importa que la tentativa que produce y acompaña para volver posible lo imposible tenga logros, en la medida en que esta tentativa en sí es un acto — y no una “acción” — que agujerea lo posible.

Se trata de una mecánica de cooperación, por cierto, pero es una cooperación subversiva. Hace falta querer interrogar nuestro estar-en-el-mundo. Hace falta querer *querer*, es decir, nunca estar totalmente satisfecho. Experimentar el efecto trágico significa participar de un movimiento de resistencia, entrar en una “lógica” paralógica, cavar la aporía de sentido, jugar plenamente con el dispositivo de la vida, es decir, a la vez querer su implosión y saber que esta última es imposible de obtener.

Tragedia de los imposibles [no hay conclusión]

Resumamos. Para que haya trágico, importa estar en presencia de movimientos paralógicos. Dentro de estos movimientos, debe de haber mínimo uno (puede haber una infinidad) que conduzca a la constitución de una aporía. Y, cuando la aporía es continuamente reactivada como aporía, se constituye un dispositivo trágico. Este dispositivo es productor de efectos trágicos. Pero, si el agente ya no ve dentro de qué está encerrado porque nada más ve dentro de sí mismo, la relación con el mundo se vive primero bajo el modo de una relación de yo con yo, de sí mismo consigo mismo. Nos acercaríamos a la Antígona angustiada de Kierkegaard: una aporía del yo reflejada en el yo, un trágico *insularizado* en la psique. Por la sobre valorización de la aporía como tal, es decir del primer momento de la constitución del fenómeno, el callejón sin salida tiene demasiada rigidez y por ende su desbordamiento por el agente es cuantitativamente insuficiente para alcanzar a describir un dispositivo trágico...

En cambio, a veces, lo que se vuelve aporético es la aprehensión de la aporía misma. En *Saved*, la relación (con el mundo) es indis-

cernible y la diferencia yo/los demás se borra. Ojear una revista con o sin los llantos de un bebé es lo mismo. La ausencia de una condición topológica para el límite (aquí entre vida o muerte del recién nacido) se traduce en una preeminencia del dispositivo sobre la aporía. La aporía no aparece porque el dispositivo que la oblitera desplaza el "debate" en un lugar donde su presencia no tendría ninguna pertinencia: el espectáculo (televisivo en la obra de Edward Bond). No hay un en-casa ni un en-casa del otro (Fred vive indiferentemente en ambos no-lugares). Es la *confusión* y cerca de lo que describe Schopenhauer, el efecto en el espectador induce a una renunciación ambigua al querer-vivir.

Y, otra posibilidad, el pleno redoblamiento de la repetición conduce a una mayor participación de los agentes, la relación con el mundo es la relación del yo con los demás y de los demás entre sí, participación a la vez lúdica y grave, generadora de alegría –exactamente la teatralidad de Beckett en *Fin de partida*–. Cuando las combinaciones paralógicas se vuelven juego total, ya no hay, estrictamente hablando, límites para la aporía. Esta se halla todo el tiempo desbordada. Sin embargo, ese desbordamiento no cancela el callejón sin salida. Por cierto, el agente transgrede la aporía, pero esta transgresión tiene lugar dentro de la aporía. Hamm vuelve a empezar. El agente cava la aporía hacia el exterior. El movimiento del desbordamiento de la aporía describe un dispositivo que no cancela sino que contiene a la aporía.

Llegamos entonces a tres tendencias trágicas distintas: insularización, confusión, coralidad. Pero, ¿por qué no imaginar un trágico que no solamente repetiría la aporía y el dispositivo y que, al mismo tiempo, obliteraría ambos? Esta doble obliteración/aminoración podría funcionar como una llamada a más impresentable desde el hueco, como una minoración/designación de las líneas de fuga subyacentes. Permitiría desbaratar mejor la ley de la destrucción de la imagen-mercancía y de sobrepasar esa nueva paradoja de la presentación: "la destrucción es externa al uso, pero inherente al consumo" (Ricoeur 22). La doble obliteración, en eso que repetiría una tercera vez la negación de la negación schopenhaueriana, sería la manera de mantener viva la distinción, de conservar su lugar en la formulación aporética. La doble obliteración favorecería el paso definitivo al régimen de la pura presentación.

Eso se podría llamar tragedia de los imposibles: la doble intencionalidad jugaría plenamente, la doble obliteración sería tal que haría crecer las fuerzas –la doble obliteración volviéndose entonces el signo de una doble dinámica doblemente activa y finalmente constitutiva de otros efectos–.

La tragedia de los imposibles sería la *obra en obra* que permitiese el paso, en la forma, de la imposibilidad. No sería un género sino un horizonte. No se constituirá tanto en los escenarios, los podium, las pantallas sino en el pensamiento de cada espectador vuelto actor. Sería lo que él haría de ella. La tragedia de los imposibles invitaría a actos de resistencias múltiples. Respetaría la facultad taumatúrgica del movimiento paralógico. Conduciría a sus agentes a decir con el Agamenón griego: “el mundo no tiene remedio, todo hay que hacer para cambiarlo”.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. “Mère courage aveugle”. *Essais critiques* [Ensayos críticos]. Paris: Seuil, 1964.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure* [La experiencia interior]. Paris: Gallimard, 1998.
- Beckett, Samuel. *Fin de partie* [Fin de partida]. Paris: Minuit, 1993.
- Bond, Edward. *Sauvés* [Salvados]. Trad. J. Hankins. Paris: L'Arche, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition* [Diferencia y repetición]. Paris: PUF, 1997.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1971.
- . “Qu'est-ce qu'un dispositif?” *Deux régimes de fou* [Dos regímenes de locos]. Paris: Minuit, 2003.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. M. Bouzaher. Paris: Grasset, 1998.
- Godard, Jean-Luc, dir. *Nouvelle vague*. Actores Alain Delon, Domiziana Giordano, Roland Amstutz, Laurence Côte. 1990.
- Heidegger, Martin. *Etre et temps* [Ser y tiempo]. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Authentica, 1985.
- . *Nietzsche*. Trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1998.
- Ibsen, Henrik. “Solness le Constructeur [El constructor Solness]”. *Les douze dernière pièces III*. Trad. Terje Sinding. Paris: Imprimerie nationale, 1994.

- Kierkegaard, Søren. *La reprise* [La repetición]. Trad. Nelly Villaneix. Paris: Flammarion, 1990.
- . "Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne". *Ou bien... ou bien...* [O bien... O bien...]. Trad. F. y O. Prior, M. H. Guignot. Paris: Gallimard, 1991.
- Labiche, Eugène. "Une chaîne anglaise [Una cadena inglesa]". *Théâtre II*. Paris: Flammarion, 1990.
- Loroux, Nicole. *La voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque* [La voz de luto: ensayo sobre la tragedia griega]. Paris: Gallimard, 1999.
- Maffezoli, Michel. *L'instant éternel: Le Retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoël, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée* [La comunidad ociosa]. Paris: Christian Bourgeois, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra* [Así habló Zarathoustra]. Trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris: Librairie Générale Française, 1989.
- . *Crépuscule des idoles* [Crepúsculo de los ídolos]. Trad. Jean-Claude Hémerly. Paris: Gallimard, 1996.
- . *Ecce homo*. Trad. Pedro González Blanco. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- . *Anticristo*. Trad. Enrique Eidesltein. Barcelona: 2000, Edicomunicación.
- . *Généalogie de la morale* [Genealogía de la moral]. Trad. Isabelle Hildenbrand y Jean Gratien. Paris: Gallimard, 1992.
- . *La Naissance de la tragédie* [El nacimiento de la tragedia]. Trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1991.
- Pasolini, Pier Paolo. "Bêtes de style [Bestia de estilo]". *Théâtre*. Arles: Actes Sud, 1995.
- Platón. *Cratilo*.
- Ricoeur, Paul. "Introduction." *Condition de l'homme moderne* [Condición del hombre moderno] por Arendt, Hannah. Trad. Georges Fradier. Paris: Calmann-Lévy, 1993.
- Rosset, Clément. *Schopenhauer: philosophe de l'absurde* [Schopenhauer: filosofía del absurdo]. Paris: PUF, 1994.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon* [La era de la sospecha]. Paris: Gallimard, 1991.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation* [El mundo como voluntad y como representación]. Trad. A. Burdeau. Paris: PUF, 1996.

Vernant, Jean-Pierre, y Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [Mito y tragedia en la Grecia antigua]. Paris: La Découverte, 2001.

PARA CITAR ESTE ARTICULO

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER, « TRES ENTRADAS EN LO TRÁGICO CONTEMPORÁNEO Y POCO MAS », REVISTA EDUCACIÓN ESTÉTICA, N°3, BOGOTÁ, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, 2007, P. 253-309. ISSN: 1909 2504