

George Steiner

# La muerte de la tragedia

**Prólogo del autor**

**Traducción del inglés de  
Enrique Luis Revol**

Biblioteca de Ensayo 75 (Serie Mayor) Ediciones Siruela

## Prefacio

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

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

El libro empieza insistiendo en el carácter absolutamente único de la «alta tragedia» tal como se representaba en la Atenas del siglo V a. C. A pesar de los sugestivos intentos realizados por la antropología comparada para relacionar la tragedia griega con unas formas más arcaicas y extendidas de práctica ritual y mimética, el hecho es que las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides son únicas no sólo por su talla, sino también por su forma y por su técnica. No

hay rito de fertilidad o estacional, por expresivo que sea; no hay drama bailado del sudeste asiático, por complejo que sea, que pueda compararse con la tragedia clásica griega en lo inagotable de su significado, su economía de medios y la autoridad personal de su invención. Se ha aducido de manera convincente que la tragedia griega, tal como ha llegado hasta nosotros, fue inventada por Esquilo y que representa uno de esos muy raros ejemplos de creación de un modo estético fundamental por un individuo de genio. Pero aunque no sea así en sentido estricto, e incluso si el drama esquiliano surge de un trasfondo múltiple de lenguaje épico, mitología pública y lamento lírico junto con el postulado ético-político de imperiosas cuestiones cívicas y personales como lo encontramos en Solón, ese drama constituye sin embargo un fenómeno único. Ninguna otra *polis* griega, ninguna otra cultura antigua han producido nada que se asemeje a la tragedia ática del siglo V. Lo que es más, ésta da cuerpo a una congruencia de energías filosóficas y poéticas tan específica que floreció sólo durante un período muy breve, unos setenta y cinco años o menos.

El libro es inequívoco en ese punto. Lo que yo debería haber dejado más claro es que, dentro del *corpus* de las tragedias griegas conservadas, las que manifiestan la «tragedia» en una forma absoluta, las que confieren a la palabra «tragedia» el rigor y el peso que pretendo dar a toda mi argumentación, son muy pocas. Lo que identifico como «tragedia» en sentido radical es la representación dramática o, dicho con más precisión, la plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo. Las fuentes de este extrañamiento –el alemán *Unheimlichkeit* expresa el significado textual de «alguien a quien se echa fuera»– pueden ser diversas. Pueden ser las consecuencias literales o metafóricas de una «caída del hombre» o castigo primordial. Pueden estar situadas en alguna fatal ambición excesiva o automutilación inseparables de la naturaleza humana. En los casos más drásticos, el extrañamiento humano de un mundo hostil al hombre o la fatal intrusión en él pueden verse como la consecuencia de una malignidad y negación diabólica en la textura misma de las cosas (la enemistad de los dioses). Pero la tragedia absoluta existe sólo donde

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

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

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

El tercer punto es el más importante. Es inherente al libro, aunque se expone de manera insuficiente y en ningún momento se apro-

vecha, la sugerencia de una separación radical entre la verdadera tragedia y la «tragedia» shakespeareana. He dicho que hay muy pocos escritores que hayan optado por dar forma dramática a una visión estrictamente negativa, desesperanzada, de la presencia del hombre en el mundo. Entre ellos están los trágicos griegos, Racine, Büchner y, en algunos aspectos, Strindberg. La misma visión anima *Lear* y *Timón de Atenas*. Las otras obras trágicas maduras de Shakespeare contienen unas fuertes y casi decisivas contracorrientes de reparación, de esplendor humano, de reconstrucción pública y comunal. Dinamarca bajo Fortimbrás, Escocia bajo Malcolm, serán reinos mejores en los que vivir, una mejora a la que contribuyen directamente las anteriores penalidades. Aunque devastadora, la catástrofe de *Otelo* es, finalmente, una cosa demasiado trivial, y su trivialidad, su carácter puramente contingente, se ve incrementada y al mismo tiempo sutilmente debilitada por la grandiosidad de la retórica. Como veía el Doctor Johnson, la inclinación de Shakespeare no era innatamente trágica. Al ser tan abarcadora, tan receptiva a la pluralidad y simultaneidad de diversos órdenes de la experiencia –hasta en la casa de Atreo hay alguien celebrando un cumpleaños o contando chistes–, la visión shakespeareana es la de la tragicomedia. Solamente *Lear* y *Timón de Atenas*, un texto excéntrico y quizá truncado cuyas íntimas conexiones con *Lear* son evidentes pero difíciles de descifrar, constituyen una verdadera excepción.

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

¿Puede Berenice continuar abrumada por la pesadumbre en el desnudo escenario de Racine o tendrá que llamar para que le traigan una silla, haciendo subir así a ese escenario la contingencia y las componendas del orden prosaico del mundo? Admito que, hoy, esta cuestión y las convenciones ejecutivas de las que surge cristalizan a

mi parecer la verdad de la tragedia absoluta con una economía de medios, con una trascendencia de «negocio» teatral y orquestación verbal que van más allá de lo que encontramos en el ruidoso y pródigo escenario de Shakespeare. No hacen falta tempestades cósmicas ni bosques peregrinos para llegar al corazón de la desolación. Basta la ausencia de una silla.

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

**G. S.**

*Ginebra 1979*

Traducción de María Condor.