

◆ CAPÍTULO 1

La tragedia, estrategia artística donde habita la muerte

Ángel Berenguer

La tragedia, en su extenso recorrido simbólico, se ha convertido en un término enormemente exitoso, tanto en el plano lingüístico como en el ámbito social (político, religioso, medioambiental, etcétera). Parece que, en el contexto actual de la humanidad, este término ha ido adquiriendo aplicaciones cada día más extensas. Algunos sectores humanos anuncian el final de la humanidad, anegados en la angustia (que les horroriza) por lo que consideran un deterioro de los valores cuya ejecutoria construyó y desarrolló el éxito global de la especie. Otros explican la amplitud y extensión de la tragedia, o los eventos trágicos, en la globalización de la información, los medios de comunicación y el acceso inmediato a la información por individuos y colectividades. En cualquier caso, la tragedia está ahí, ha sobrepasado los escenarios del teatro, el cine y la televisión, y se ha convertido en una compañía simbólica y cotidiana de nuestra existencia.

Por todo ello parece adecuado proceder a una reflexión teórica que abarque tanto la génesis cultural de su nacimiento como las distintas estrategias en que se expresó, a través de sus períodos más significativos, en la larga historia de la cultura occidental. El proyecto es ambicioso y, en este espacio, resultará necesariamente esquemático, pero es mi intención sentar algunas *bases* que permitan plantear un acercamiento diferente al objeto de esta cuestión. Como iremos viendo, se trata de aplicar una metodología, la de los motivos y estrategias, que ya ha dado sus frutos. Seguiremos un itinerario que nos conduzca a través de los procesos culturales que generan la propuesta trágica en el marco de la civilización occidental; no coincido con algunos ensayistas que niegan la existencia de la estrategia trágica en otras culturas o períodos históricos, pero ya se trata de otra investigación distinta, aunque cercana a la que aquí propongo.¹

Será, pues, necesario establecer desde ahora que los procesos culturales en las distintas civilizaciones están indisolublemente ligados a su entorno y a su historia, no sólo política, religiosa y/o sociológica, sino científica. El avance de los conocimientos de la ciencia y su aplicación técnica, acaba ordenando los procesos culturales de un modo muy significativo. Todo el conjunto de elementos físicos, biológicos y culturales de una comunidad humana en un tiempo determinado, constituyen lo que denomino el *entorno*. Naturalmente ese *entorno* está tan vivo como la comunidad humana que lo habita y evoluciona con los cambios que afectan a todos y cada uno de los elementos que lo componen. Tiene, pues, entidad histórica y puede casi desaparecer, para volver a la vida generaciones después, si sus fundamentos reaparecen en otro contexto histórico. Quiero decir que comparar el *entorno* cultural de la Grecia presocrática (a pesar de sus sorprendentes avances científicos) con el Renacimiento europeo, la época de las revoluciones europeas o las graves disensiones sociales de los tres últimos siglos es, por lo menos, una perspectiva problemática. La Grecia clásica que aparece en las tragedias de Esquilo y Sófocles es ya diferente de la que nos proponen las de Eurípides. Todas ellas se diferencian también de las producidas por Séneca, Shakespeare, Calderón, Racine o Beckett.

Así pues, mi objetivo aquí es explorar los motivos genéticos y las estrategias artísticas empleadas por el *concepto simbólico* de la ‘tragedia’. Por ello, me interesa indagar qué compone la estructura de la estrategia trágica que es común a tantas y tan variadas propuestas desde hace dos milenios y medio. Propongo al lector que imagine (o recuerde) un escenario en el que los eventos, los sonidos y ritmos de la naturaleza, las imágenes y los hechos humanos se comunicaran y transmitieran entre individuos y generaciones, y acabaran generando sistemas de representación simbólica. Dichos sistemas, dadas las múltiples intervenciones de tantos transmisores (cada uno de ellos alterando de manera más o menos creativa el modelo original), terminarían convirtiéndose en signos, leyendas, credos y metáforas de la propia vida, su entorno, sus incógnitas y sus circunstancias. Sus expresiones y variaciones en un grupo humano determinado, transmitidas en la experiencia individual de quienes lo componen, a través de algunas generaciones, acabarán siendo parte de la “herencia” cultural del grupo.

Siguiendo este largo y complejo itinerario podríamos acercarnos al modelo artístico, no sólo de la tragedia, sino de *la génesis, la estructura y las estrategias de los lenguajes artísticos*. En lo referido a su génesis, no hay gran diferencia entre los lenguajes artísticos. La transmisión del dato, pasando de un intermediario a otro, acaba generando modelos que permanecen y otros que se desechan. Nos interesa indagar por qué se desechan o mantienen (generando nuevas opciones e itinerarios) diferentes opciones de esa transmisión. No sólo

en su aspecto comunicativo, sino en su eficacia simbólica y su impacto emocional. Esta continua y diversa elaboración de los lenguajes a través de los cuales los humanos se comunican experiencias, estados de ánimo, imágenes, informaciones, conflictos y parabienes, es extremadamente compleja y diversa. Cada eslabón crea y personaliza el proyecto, sea añadiendo, ignorando, subrayando o creando vías completamente inexploradas. Sin embargo, ese proceso de selección podría estar en la base de la actualización por la que las estrategias escénicas nos permiten, en la actualidad, admirar y comprender los textos remotos de las tragedias griegas. De todo ello es fundamento esencial el *entorno* del creador, en su momento histórico y en el contexto de los conocimientos científicos de su época. La historia de los lenguajes artísticos, como la historia de la evolución de la especie humana y sus entornos es concreta, continua, rica y compleja.²

Como en la teoría darwiniana de la evolución, no nos enfrentamos a una selección sin objetivo, sino a una respuesta ordenada y elaborada que responde a una motivación necesaria para la transmisión y mantenimiento de esa “herencia” (2–3). Los lenguajes artísticos evolucionan del mismo modo que la especie humana y se elaboran para dar respuesta a las necesidades informativas, emocionales, sensuales, etcétera, que experimenta la especie a través de su historia. En ese proceso, según nos informan los recientes trabajos sobre la *Epigenética*, los individuos y su capacidad de integrar respuestas al entorno, tienen una función fundamental.³ Esa misma historia marca su dirección, su ritmo y sus estrategias creativas. Diversifica los lenguajes y los desarrolla en función de sus objetivos visuales, sonoros, informativos, simbólicos. . . (Hegel 1).

En primer lugar, debemos recordar la rotundidad en que se han expresado las voces retóricas, académicas y teóricas. Han insistido en definir el contenido estético de la tragedia buscando un modelo único que significaría la esencia de la tragedia. Desde la Edad Media, pasando por los tratadistas del Renacimiento y, finalmente, los contemporáneos que, con alguna excepción, han predicado en cátedras y publicaciones una noción imperativa, se ha venido repitiendo este tipo de acercamiento. Se ha llegado a negar el carácter trágico a producciones escénicas posteriores al siglo V a. C. ateniense. Como consecuencia, no se ha dudado en decretar la muerte de la tragedia en el teatro occidental con unos criterios muy dudosos. Pero los criterios dudosos, aún expuestos con elegancia estilística y altisonancia académica, no acaban ahí. George Steiner decide, por su cuenta y riesgo, acabar con todas las tragedias que no se encuadran en lo que él ha ideado como la “tragedia absoluta” y descalifica a todos los dramaturgos del siglo XX que no entran dentro de su ideal más bien retórico que teórico. Menos la pareja Claudel/Brecht, no duda en condenar a Sartre, Camus y Beckett, cuyo Godot le resulta “deforme y monótono” (Steiner 277).

El complejo entorno como fuente de motivos. Las estrategias del Yo, en la galaxia de los símbolos

En cualquier caso, conviene recordar algunos aspectos del origen de la tragedia. No debe olvidarse que la sociedad griega anterior (incluso a la época homérica) es, sin duda, una de las épocas más productivas en lo que se refiere a los descubrimientos científicos. Los “filósofos/científicos” aunaban lo primitivo de su tecnología con una gran capacidad de observación y teorización gracias al desarrollo de un cerebro humano cada vez más complejo y eficaz. Esta capacidad mental también fomenta la imagen del propio yo y establece bases individualistas. Desde esta perspectiva debe contemplarse el hecho de que los presocráticos habían ya elaborado un vasto campo de respuestas racionales a las incógnitas de la naturaleza de su entorno, generando así el primer desarrollo conocido de la ciencia occidental. Paralelamente, el conocimiento y explicación de la naturaleza de las cosas va produciendo un movimiento, paulatino e imparable, generador de escepticismo frente a las opciones míticas o religiosas.⁴

Aristóteles, en su *Poética*, dejó la primera definición del término, y añadió que: “La tragedia es, en esencia, una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad” (195–200). Pero, si la tragedia es acción, ¿cuál es el objetivo de esa acción? En mi opinión, se trata del proceso que conduce a la destrucción de la persona trágica, manifestado como ser humano enfrentado a su único destino que es la muerte. Es la conciencia del propio individuo, enfrentado a su propia muerte (o sus sinónimos, como veremos más adelante), lo que sirve de motor para la acción trágica, que repasa el itinerario vital de la figura trágica. Y al mismo tiempo, es una decisión simbólica de un ser humano libre que puede decidir y asumir sus responsabilidades.

El desarrollo del conocimiento científico es una respuesta de la especie humana (con un cerebro ejecutivo cada generación más desarrollado) al entorno natural (cultural y social) cuyo enunciado constituye un *sistema de motivos*, que exigen la aplicación de análisis científicos racionales para su explicación. El conjunto de conocimientos y experiencias del grupo humano, conforman el *entorno* en el que se constituyen las *estructuras mentales*. En este lugar, conviene recordar la relación establecida entre el *Yo individual* (la *yoidad*) y el *Yo transindividual* (el depositario interactivo de las estructuras mentales). La *yoidad* se manifiesta de manera diferente en las *sociedades cerradas* y las *sociedades abiertas*, como veremos más adelante.⁵ Así pues, distinguiré entre dos tipos de esa “yoidad”: el *Yo transindividual* (lóbulo frontal izquierdo: ejecuta las líneas de producción ya probadas y establecidas, se relaciona con la

empatía) y el *Yo individual* (lóbulo frontal derecho), que trabaja con proyectos relativamente nuevos y se relaciona con la creatividad.⁶

Por su parte, el *Yo transindividual* presenta las siguientes características:

- Continuidad: sentido del pasado, el presente y el futuro del grupo biológico, social, nacional, profesional, ideológico, etcétera.
- Idea de unidad o coherencia del grupo: se transmiten los valores y objetivos.
- Sensación de existir como grupo: los mismos valores y sinergias nos identifican con el grupo a que pertenecemos, fuera de él no tenemos identidad.
- Sensación de que el grupo puede ser nuestro agente en nuestra relación con el entorno; en él sumergimos nuestro libre albedrío y unimos a las del grupo nuestras acciones y destinos.
- Capacidad de reflexión: se es consciente de la estructura, historia, intereses y objetivos del grupo.⁷

El *Yo individual*, a su vez ofrece otras características:

- Continuidad: sentido del pasado, el presente y el futuro como un hilo continuo.
- Idea de unidad o coherencia del *Yo*: a pesar de la diversidad de experiencias sensoriales, memorias, creencias y pensamientos cada uno de nosotros nos consideramos una persona, una unidad.
- Sensación de existir en un cuerpo que poseemos nos consideramos anclados a nuestro cuerpo.
- Sensación de que el cuerpo es nuestro agente; por él se manifiesta lo que llamamos nuestro libre albedrío por el que controlamos nuestras acciones y destinos. Puedo mover un dedo, pero no mi corazón o el dedo de otra persona.
- Capacidad de reflexión; ser consciente de sí mismo.⁸

Como consecuencia de ello, nos encontramos dos formas de enfrentarse al Entorno:

- *Yo transindividual*: es la sede de la ‘visión del mundo’ (conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo humano determinado).
- *Yo individual*: el sujeto en que reside la ‘conciencia’ (la concreción en la mente de la *yoidad*, de los valores y la visión del grupo humano con que se identifica y desde cuya mentalidad construye las estrategias de su vida). Sin embargo, este doble sujeto es, en realidad, único.

En las sociedades humanas se encuentran, según aclaró Karl S. Popper, dos tipos de organizaciones que, a mi entender se fundamentan en la diversidad de los *motivos* a que se enfrenta el grupo humano.⁹ El motor y el producto de la *sociedad abierta* es la institucionalización (en la civilización Occidental) del *Yo individual* que activa el cerebro ejecutivo y acaba generando, en el marco de sociedades abiertas, el Yo/Ciudadano, como señala Elkhonon Goldberg.¹⁰ En la *sociedad cerrada* el *entorno* está definido como un espacio físico y social donde la *yoidad* se plantea fundamentalmente sobrevivir (la supervivencia): la asociación humana imita la aparente inmovilidad del Entorno y se confunde con él. Por su parte, el *motivo* aparece ligado a un entorno cada siglo más complejo y determinado por la *tensión* que Popper define así:

Es la tensión creada por el esfuerzo que nos exige permanentemente la vida en una sociedad abierta y parcialmente abstracta, por el afán de ser racionales, de superar por lo menos algunas de nuestras necesidades sociales emocionales, de cuidarnos nosotros solos y de aceptar responsabilidades.
(192)

Es precisamente, en mi opción teórica, la existencia de una *sociedad abierta* lo que está en la base del nacimiento y el desarrollo de la tragedia. El libre comercio se plantea como la economía dominante del mercado, generando unos mecanismos igualitarios de interacción individual. Implica la aparición de la *yoidad* y, al mismo tiempo, el destino terminal que conlleva la conciencia de la propia muerte (y sus sinónimos) del yo, como corolario y único futuro del entorno natural. En el terreno simbólico se expresa a través de una estrategia del *sufrimiento* y la *aceptación* que es, a su vez, una transposición al ámbito simbólico de la experiencia de la vida.¹¹

Las estrategias de la tragedia son *transversales*: se insertan en todos los lugares y los lenguajes artísticos. Tienden a expandirse en el espacio, adquiriendo carta de naturaleza en distintos contextos sociales. Y también son *diacrónicas*: se reinventan a sí mismas en los distintos períodos, cuando las circunstancias de su entidad se reúnen en una época determinada y pueden adoptar lo que llamo *sinónimos* del destino fatal, sobre todo en los *entornos* más recientes. Desde la época renacentista hasta nuestros días, y teniendo en cuenta la permanencia y avance de las sociedades abiertas, la *yoidad* adquiere una presencia cada vez mayor y también sus contradicciones y sus contradicciones.

Como señala Goldman,

Por muy múltiples y variadas que sean las situaciones históricas, las visiones del mundo no expresan por ello menos la reacción de un grupo de seres relativamente *constantes* en esa multiplicidad de situaciones reales. La posibilidad de una filosofía y un arte que mantienen su valor más allá del lugar y la época en que nacieron, descansa precisamente en el hecho de que expresan siempre la situación histórica *transpuesta* en el plano de los grandes problemas *fundamentales* que marcan las relaciones de los hombres con otros hombres y con el universo.¹² (30)

Del mismo modo, se desenvuelve la tragedia en el *entorno* múltiple y cambiante de la sociedad contemporánea occidental, con el desarrollo de las distintas etapas del capitalismo, como sistema económico dominante. Esas etapas darán lugar a obras trágicas de muy diversas estrategias, según el *entorno* y los acontecimientos sociales y políticos que desencadena. El *sistema de motivos* evoluciona del mismo modo que el *entorno*, como señala Dostoievski: “No olvidemos que los motivos de los actos humanos son de ordinario infinitamente más complejos y variados de lo que se supone una vez producidos. A veces lo mejor para el narrador es limitarse a la simple exposición de los hechos” (20850–20852). Desde las revoluciones burguesas del siglo XVIII, pasando por guerras mundiales, exterminios étnicos y dictaduras de toda tendencia, la tensión se incorpora a la cotidianidad del Yo. Pero esa tensión incluye, además, la evolución del *entorno* en las sociedades capitalistas hasta la globalización.

Este conjunto de experiencias muestra a las personas una cotidianidad dirigida a ninguna parte. Los sistemas económicos tienden a ir, poco a poco, degradando los derechos y las expectativas. Un largo camino hacia la noche. De otro lado, la experiencia individual en conjunción con la experiencia y memoria transindividual irá produciendo las estrategias trágicas en los lenguajes artísticos que expresan, con más autenticidad y valor, cada momento en la travesía, no sin sufrimiento, de la vida. Así se constituyen lo que llamo *sinónimos* de la muerte. Bien es verdad que hay otros modos de expresión que eluden esa respuesta trágica y adoptan estrategias diferentes, dramáticas, cómicas, de evasión, de adoctrinamiento para hacer creyentes, etcétera.

Los procesos dinámicos y complejos entre los dos sujetos

En períodos históricamente separados se producen circunstancias económicas y sociales que pueden generar *sociedades abiertas*. Tal es el caso de la Grecia y la Roma clásicas en períodos determinados, pero ello, que supone un avance importante en la civilización occidental puede interrumpirse. Esos “regresos” al pasado, ocurren como consecuencia de la imposición y supremacía de sistemas que desean la vuelta a organizaciones sociales anteriores experimentadas y ya sobrepasadas, desde cuya perspectiva se condena todo progreso y que, sin embargo, en circunstancias históricas determinadas, consiguen la fuerza suficiente para dar marcha atrás a todo el complejo social.

Es característica fundamental de estas sociedades abiertas la institucionalización de los derechos ciudadanos. La comunidad humana se organiza tomando como base la libertad y otros derechos del sujeto individual y, como consecuencia, la organización correspondiente del sujeto transindividual. Sin embargo, diacrónicamente, las sociedades abiertas tienden a evolucionar en relación con la fuerza que generen nuevos sistemas científicos, económicos y sociales. Por otra parte, en el plano sincrónico, también existen sociedades abiertas con mayor o menor apertura, lo que determina su grado de progreso en el contexto de la cultura occidental. Aunque en las sociedades abiertas más primitivas se permitió la esclavitud, el objetivo final de todas las sociedades abiertas sigue siendo la igualdad de todas las personas, convertidos en ciudadanos con los mismos derechos.

No debe olvidarse que la tragedia, propiamente dicha, es un fenómeno relativamente tardío en la cultura griega que, desde mucho antes incluso de la época homérica, ha insistido en el desarrollo de las explicaciones científicas de su entorno. Todo ello ha ido situando al individuo en el centro de ese entorno y ha producido el avance paulatino, pero inexorable, de la *yoidad* que acaba conformándose en la Atenas de Pericles. La aparición del concepto de ciudadano y los derechos individuales, así como sus correspondientes responsabilidades son hechos que acompañarán siempre a las estrategias artísticas de la tragedia.

En ellas, siempre se expone una serie de acontecimientos/sufrimientos que afectan a individuos o colectividades, que han conducido inexorablemente a un final trágico, la muerte del héroe/ína (individual o colectivamente), y la imposibilidad absoluta de cualquiera solución alternativa. Las estrategias trágicas evolucionan y las intervenciones divinas van dejando paso al destino, las circunstancias, la naturaleza humana en su entorno.

Incluso en su período clásico, la tragedia griega evoluciona merced a los cambios que genera un nuevo entorno y la respuesta cultural de la sociedad. Ante la muerte, la comunidad humana construye respuestas al destino mortal

experimentado por todos los seres vivos. La especie humana se considera superior, y ello gracias a su cerebro que se expande y asimila conocimientos de carácter racional, tanto individual como colectivamente. De alguna manera, el desarrollo de los lóbulos frontales ha venido generando una conjunción colectiva en la especie humana que funciona como un sujeto (¿evolución del cerebro?) transindividual adoptando proyectos y soluciones en todos los ámbitos de la existencia del grupo humano.

En relación con ello, aparece la vida concebida como un rito simbólico, religioso, político o social. Y la muerte disfraza así su identidad, porque se convierte en el principio de algo, la vida eterna, la transmigración o la memoria histórica del grupo. Pero también trasmina la racionalidad de las personas que conocen y asumen su destino y rechazan las ofertas religiosas. Naturalmente, poco a poco, a los individuos que forman la colectividad les surgen dudas en relación con las respuestas simbólicas del grupo, basándose en la experimentación racional y el conocimiento objetivo de su entorno. La vida humana (como las demás especies animales) es subsistencia y reproducción. La muerte se presenta como parte del entorno biológico: los seres vivos nacen, crecen, mueren y desaparecen como pasto para otros seres vivos.

Existen variadas respuestas a ese hecho: ofrecer el cadáver para alimento, guardarlo conservado en lugares “sagrados” o quemarlo para hacerlo inservible y esparcir sus cenizas negándole entrar en la cadena de la vida que continúa. Todos los modelos sociales y religiosos establecen un orden litúrgico, ceremonial para la confrontación de la materialidad de la muerte. Si la muerte es el destino final, el individuo se empieza a preguntar por los caminos que conducen a ese fin y a elaborar estrategias para esa confrontación. La toma de conciencia de la propia muerte enfrenta al ser humano con su destino individual y establece las pautas del individualismo. Con el desarrollo del cerebro ejecutivo nace el sujeto individual y el ser humano cobra conciencia de la muerte, de su propia muerte, como un final sin continuidad reconocida. La muerte se convierte así en un mal absoluto.

Para asegurarse la vida, los humanos se reúnen en grupos. La genética del ser humano prefiere protegerse, para su supervivencia, en el grupo, la experiencia colectiva, y elevarla al espacio simbólico. Todos los órdenes de la vida humana generan acciones colectivas: el nacimiento, el desarrollo, la reproducción y la muerte. Todas las experiencias vitales y orgánicas son conocidas y apreciadas para cualquier miembro de la especie humana, menos la muerte. Así el ser humano se pregunta, sobrecogido, por el itinerario de la muerte, desconocido y terminal, según la experiencia de su entorno. Los espacios simbólicos son el refugio de lo que se experimenta, pero nos sobrepasa. Y los símbolos son un modo de comunicación en y para la colectividad. En el plano simbólico se desarrollan estrategias que pretenden dar sentido a

lo desconocido: la honra o la vida después de la muerte. Las organizaciones políticas y religiosas se encargan de caracterizar su visión de lo desconocido. Organizadas en el espacio simbólico de la colectividad se establecen como la respuesta a lo desconocido. Naturalmente imponen una alternativa al pensamiento racional: las *creencias*. Se cree lo que no se puede conocer experimentalmente, por ejemplo, las promesas. Es un espacio simbólico de la colectividad que acepta el discurso aclaratorio de lo desconocido. No olvidemos que la muerte programada del personaje trágico, como acceso a lo desconocido, es el espacio simbólico de la tragedia. La muerte, como concepto genérico, forma parte también de la religión, que ofrece una respuesta simbólica (fe) e irracional (razón), a la colectividad. Lo sagrado implica la ceremonia y la ceremonia está en la génesis y las estrategias de la tragedia.

Sin embargo, y muy pronto desde los inicios de la tragedia, el entorno religioso va diluyéndose y, en las tragedias, aparece un yo individual que no sólo niega, sino que ridiculiza a las deidades. El entorno simbólico religioso va, poco a poco, desacralizándose a favor del personaje humano trágico confrontando su destino, frente a su muerte, esa cita inexorable con lo desconocido. A lo largo y ancho de la civilización occidental han venido sucediéndose períodos y espacios abiertos, donde la racionalidad se imponía en la colectividad. En tal contexto, el Yo individual despertaba y hacía avanzar (a veces por poco tiempo) el éxito de su grupo.

Las estrategias en torno a la muerte

En la historia del teatro, la tragedia, por consecuencia de lo dicho, es el espacio escénico donde habita la muerte. No sólo la muerte biológica, sino la muerte como destino asumido. Llegados a este punto, conviene aclarar que la crisis de las creencias religiosas, apoyada por los conocimientos científicos y los mecanismos intelectuales que están en la base de esos descubrimientos, está ya presente en la Grecia del siglo V a. C. También que la clarividencia y la genialidad de los creadores de la tragedia están ancladas en ese contexto y en el avance científico y los métodos analíticos del pensamiento presocrático.

Desde la antigüedad griega existe un conflicto, creciente hasta nuestros días, entre el conocimiento científico y las creencias religiosas. El conocimiento científico libera a la humanidad de creencias simbólicas religiosas. No así de elaborar estrategias simbólicas para expresar sus contingencias. La muerte como destino, el sexo como reproducción y placer, o la violencia como expresión de poder se expresan, a través de los lenguajes artísticos en términos simbólicos, capaces de crear modelos como la desesperación, el amor, el honor.

Situados en el terreno imaginario se mantiene, paralelamente a la expresión trágica de las interrogaciones a las que se enfrenta el Yo, el discurso épico centrado en el *entorno*. Coexiste la concepción nietzscheana del arte: la *yoidad* del idealismo apolíneo y el realismo dionisiaco expresado desde la *yoidad* del artista. Este camino que pervivió en la Roma clásica, en circunstancias diferentes pero ligadas a la cultura griega en la que contempla sus propios orígenes, se mantiene desde la afirmación de la identidad de la ciudadanía, sus derechos y obligaciones.¹³

El ataque directo a la tradición greco-romana por parte de los primeros cristianos fue despiadado y, durante siglos oscuros, hasta la llegada del Renacimiento (cuando aparecen las tesis reformistas afirmando la centralidad del Yo), se procede a una destrucción sistemática del conocimiento, el arte y los principios religiosos, filosóficos y sociales del mundo clásico. Como ha estudiado Catherine Nixey (2018) el cristianismo destruyó más en Palmira que los actuales *yihadistas*.

Debe considerarse que la confrontación del politeísmo, es, también, una forma de avanzar sobre fórmulas primitivas que superaba el monoteísmo cristiano, heredado del judaísmo (cosa que la cristiandad nunca olvidó ni perdonó). Así pues, se declaró la guerra contra el politeísmo considerado como una religión primitiva y degradada, que debía ser sustituida.

Con la llegada del cristianismo, la primera religión monoteísta con vocación expansionista, se desencadena una *intervención cultural* que acaba dominando a Occidente, hasta que unos siglos más tarde, otro monoteísmo salta a la escena con el mismo objetivo: el islam. Ni una ni otra religión incorporan la identidad del Yo que existió en la Grecia y la Roma clásicas. El poder no sólo es absoluto, los ciudadanos se convierten en súbditos y se produce una atomización de lo que había sido el Imperio Romano. Las invasiones de los bárbaros aportan sangre nueva y una organización totalmente ajena a la tradición romana. De algún modo se vuelve a una sociedad socialmente muy fraccionada y más primitiva, basada en la agricultura, la posesión de la tierra, una religión y las guerras sangrientas. Así describe este fenómeno Stephen Greenblatt en su excelente libro sobre el “giro” renacentista,

When, after a long, slow death agony, the Roman Empire in the West finally collapsed—the last emperor, Romulus Augustulus, quietly resigned in 476—the Germanic tribes that seized one province after another had no tradition of literacy. The barbarians who broke into the public buildings and seized the villas may not have been actively hostile to learning, but they certainly had no interest in preserving its material traces. (94)

(Cuando, después de una larga y lenta agonía, finalmente el Imperio Romano del Oeste se colapsó —el último emperador, Romulus Augustulus, dimitió sin ruido en el año 476—, las tribus Germánicas que fueron ocupando una provincia tras otra no tenían tradición literaria. Los bárbaros que forzaron los edificios públicos y ocuparon las villas podrían no ser activamente hostiles al hecho de aprender, pero, desde luego, no tenían ningún interés en preservar sus trazas materiales.)

Son los siglos de penumbra, los siglos oscuros en los que el Yo parece naufragar y, con él, la tragedia. El regreso al pasado clásico tiene, pues, un objetivo no solamente estético, sino mental. Ante la incertidumbre producida por el avance del conocimiento, la búsqueda de la perfección y la manifestación del nuevo entorno, la sociedad occidental genera un nuevo sistema económico, político, social, y sus correspondientes estrategias globales y sectoriales.

Dice Greenblatt, que el sentimiento profundo dominante en *De rerum natura*, el libro de Lucrecio, es la conciencia de la muerte, de la propia muerte. La muerte como fin natural de la vida. Como las demás especies animales, la humana está sujeta a la muerte. Su confrontación produce la tragedia, su comercialización, las religiones. Es necesario aclarar en este punto que la aparición del Yo en el Renacimiento es un acontecimiento muy significativo en la cultura occidental. Hasta nuestros días, sólo en contadas ocasiones, se ha dado marcha atrás en los avances de lo que considero la implantación del Yo/Ciudadano en el mundo occidental. Se trata del camino hacia la creación del Yo/Ciudadano.¹⁴

El fenómeno renacentista afecta a todos los campos de la economía, la sociedad, la política, el pensamiento y las Bellas Artes, es un movimiento global en la cultura occidental. No es por casualidad que se vuelva a las Edades Clásicas del pasado europeo griego y romano. Se están buscando las respuestas a unas preguntas que vuelven a florecer. Buscar respuestas está en la génesis de ese regreso a unos tiempos en que se había planteado, de algún modo, una idea de la ciudadanía en un entorno de mayores garantías para el crecimiento de las individualidades y los grupos. Unos tiempos en que se habían conjuntado situaciones científicas y económicas similares en su novedad. La medida áurea del ser humano, su espacio y su entorno se perfilan para concretar una continuidad con un pasado arcaico, pero más cercano y eficaz para el nuevo entorno, que los siglos oscuros tan recientes como desdeñados.

Hay varios modos de examinar la tragedia moderna y contemporánea. Desde una óptica historicista se pueden examinar los datos y las influencias, generar juicios de valor y establecer las génesis de sus temas, también explicar las peculiaridades y los datos que explicarían la adecuación y la creatividad

de su concepción. Desde la aparición del libro de Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, en 1955, los trabajos sobre la tragedia han adquirido otra dimensión.

El Renacimiento no es sólo un giro, sino también un trayecto que avanza a través de los siglos y, con desvíos y confrontaciones, nos atañe aún en nuestro *entorno*. Bien es verdad que se trata de un camino largo, tortuoso y lleno de confrontaciones. También lo es que está ligado a la evolución lenta y recelosa de las clases sociales del Antiguo Régimen. Es un proceso de conquista en occidente. Y, precisamente en ese proceso y sus variados *motivos*, está la base de la evolución en las estrategias artísticas de la tragedia.

El entorno de la sociedad isabelina de Shakespeare dista mucho del que se ofrece a Calderón en la España imperial de los Austrias y, más aún del jansenista que está a la base de las tragedias de Racine. La sociedad occidental va a ir experimentando transformaciones constantes y tozudas inspiradas por el conjunto de expresiones culturales de la Filosofía, los avances científicos, la diversificación del comercio, las nuevas y cambiantes estructuras sociales, la educación, la música, la pintura, la literatura y el teatro.

Le dieu caché: Dios y la duda

Desde que se iniciaron las primeras revoluciones contemporáneas, a finales del s. XVIII (1776, 1789) la sociedad occidental ha evolucionado a través de muchos modos y modelos de producción. Del mismo modo, las clases sociales han experimentado unas transformaciones dramáticas que bien podrían ser caracterizadas como trágicas.

Todo ello ha constituido el *entorno* plural y cambiante de la economía capitalista. En él, si hay algo que aparezca constantemente, es el abandono (real y comparativo) de las clases sociales de los distintos trabajadores asalariados. En la amplia gama de los sistemas pasados y actuales esa es una constante, que lleva aparejada la incertidumbre (¿hay sufrimiento mayor?) y su corolario, la soledad individual y transindividual. Desde los “amos” del Antiguo Régimen a los CEO de las grandes corporaciones y conglomerados hay una distancia igual a la existente entre lo concreto y la abstracción. Como consecuencia de ello, desde aquellas primeras revoluciones donde se constituye el Yo/Ciudadano, la sociedad contemporánea occidental se ve enfrentada con una paradoja muy intensa: es un *entorno* nuevo, pero en el que los valores culturales y sus símbolos, siguen anclados al *entorno* del pasado, aunque afectan directamente al desarrollo del Yo individual.

Los nuevos principios de la contemporaneidad inician un largo camino, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, para conseguir transformar el *entorno* cultural heredado y construir uno nuevo, en el que se manifiesten

claramente las transformaciones científicas, culturales, sociales y políticas de la nueva era.

El héroe trágico contemporáneo confronta el *entorno* como un Yo solitario que se aventura en un futuro incierto y cuyo destino es el resultado necesario resultante de las decisiones del sujeto individual. Una de las características fundamentales será la disminución progresiva del concepto, el símbolo y las estrategias religiosas. Paulatinamente, se irá aceptando la ausencia de dios como símbolo, causa y motivación que pueda satisfacer el objetivo de coexistencia social y cultural, en las sociedades occidentales.

Lucien Goldmann había sorprendido con su *tragedia raciniana*, que manifiesta modélicamente la adopción del género para expresar una *visión del mundo*. En ella transminan los intereses, los ideales y los miedos de un *sujeto transindividual*: la *noblesse de robe* y el espíritu jansenista (252–253). No debemos olvidar que en ese siglo XVII se produce un vendaval científico, filosófico, literario y artístico que sobresale en la historia de la cultura occidental. Es el siglo donde nacen, viven y mueren personas deslumbrantes que supieron trasladar a niveles científicos, filosóficos y artísticos, las distintas visiones del mundo de la cultura occidental.¹⁵

Se trata, en definitiva, de un siglo confuso en el que surgen naciones y se descomponen imperios y valores absolutistas, el cristianismo confronta una crisis sin precedentes, que ya nunca lo abandonará, las clases sociales se enfrentan a situaciones nuevas, que ascienden o descienden y aplastan. Los reyes pierden la vida, asesinados o decapitados, el poder absoluto muestra síntomas de incapacidad para resolver los nuevos conflictos en las nuevas circunstancias.

Los emigrantes protestantes empiezan a asentarse en el noreste norteamericano. Los valores del protestantismo radical encuentran bases adecuadas para su implantación: se está creando una nación desde el imaginario cultural de unas poblaciones marginadas en Europa, que buscan, en otro continente, una alternativa al modelo europeo de absolutismo. Un caso muy interesante es la mentalidad de los *cuáqueros*, que acabará sentando bases sólidas para la invención de las nuevas democracias.¹⁶ La sociedad occidental se mueve hacia lo desconocido y, poco a poco, se van sentando las bases filosóficas, emocionales, políticas e intelectuales que desembocarán, un siglo más tarde, en las revoluciones burguesas. Un *entorno*, en definitiva, convulsionado y oscuro. Los valores y las creencias del pasado entran en conflicto con la nueva realidad.

Durante los siglos XVII y XVIII, y debido al éxito comercial de los territorios protestantes del norte de Europa, se inician nuevos sistemas económicos y, en consecuencia, se liberaliza la movilidad social y aparecen nuevas clases que van desplazando a otras. En el ámbito católico la movilidad se

cercena y se generan procesos culturales que resultarán en Don Quijote, Don Juan o Segismundo. El *entorno* se estanca y la creatividad se expresa a través de lenguajes y personajes que expresan bien la inviabilidad de sus tiempos presentes.¹⁷

En el contexto del siglo XVII es natural que se establezcan espacios imaginarios para la *tragedia*. El caso de Racine, como ha manifestado el estudio de Goldmann, es uno de ellos. Su obra y su persona están ligados a la visión del mundo de un sector social (*la noblesse de robe*) amenazada de muerte en sus intereses. Los valores que la expresan en el terreno religioso, intelectual y estético están presentes en las obras de Pascal, la música de Monsieur de Sainte-Colombe, Marin Marais y las tragedias de Racine. El movimiento *Jansenista* incluye elementos que no están ausentes en los terrenos doctrinales y morales de varias iglesias protestantes. Con una gran diferencia: mientras los *cuáqueros*, por ejemplo, se expresan libremente y crecen en el territorio norteamericano, los *jansenistas* se ahogan en el marco de una sociedad y un contexto religioso ambos absolutistas.

Al final de la jornada, el *dios escondido* jansenista está en proceso de desaparición y, habiendo sido, poco a poco, despojado de sus competencias, acabará siendo la duda de dios, el *dios ausente*.

Fin de partida: las revoluciones contemporáneas

La amenaza de los siglos XVII y XVIII, acaba en las ejecuciones revolucionarias que se inician ya a finales del siglo XVIII y llegan hasta nuestros días. La suerte está echada y los caminos por andar. Será un itinerario duro que verá aparecer varios modelos económicos, sociales, industriales, religiosos y artísticos. Pero el denominador común será la velocidad progresiva de esos cambios arrastrados por unos avances científicos extraordinarios.

Las grandes guerras producen una enorme disfunción en las clases sociales, ya que se alimentan, mayoritariamente, de las clases populares quienes, en definitiva, son las que más pierden (hasta la vida) y las que menos ganan cuando se celebran los días de la Victoria. Esas situaciones pueden generar expresiones artísticas trágicas como en los casos de las *Pinturas Negras* de Goya y el *Guernica* de Picasso.

En el campo del pensamiento, los filósofos de la recién creada nación alemana, durante todo el siglo XIX y parte del XX, desarrollan unas teorías que acaban generando una ola de racismo y violencia inusitados en la historia reciente occidental. Los nacionalismos contemporáneos no se han comportado de manera muy diferente de cómo lo hicieron sus predecesores desde la Edad Antigua. Pero en el siglo XX es mucho más llamativo el nacionalismo por la

capacidad destructiva de los regímenes totalitarios, sus creencias de carácter más religioso y ceremonial que racional y su ataque directo a los valores consagrados ya en las sociedades abiertas occidentales.

Como señala Terry Eagleton: “Al proclamar valores que no puede realizar, la Modernidad queda atrapada en la crónica mala fe de una contradicción performativa. Lucien Goldmann en *Le dieu caché* ve al ‘hombre trágico’ atrapado en un ideal que es obligatorio, pero cada vez más ausente, y un mundo empírico está presente, pero que es moralmente fútil” (217). Este fenómeno de la “ausencia” en la Modernidad no sólo se extiende hasta nuestros días, sino que se enriquece, se hace más complejo y determina una constantemente renovada génesis de lo trágico: la “tierra prometida” y mentida, la ausencia, la soledad, la insignificancia, la falta de perspectivas, el despojo (el contraste entre lo esperado y todos los atributos que progresivamente se van añadiendo a la explotación y la deshumanización de la persona), van a convertirse en *sinónimos de la muerte*. Es la conciencia de ello la que produce la visión trágica contemporánea. Combatir esos peligros mortales, identificados con todo aquello que mata el desarrollo prometido al yo individual, será un ámbito cada día más amplio, donde se expresa también la tragedia contemporánea.

De nuevo, el héroe trágico adopta una entidad adecuada a las señales específicas de su *entorno* y con ello genera también nuevas estrategias para los nuevos motivos. Como señala Eagleton,

En su mayoría, como Kierkegaard advierte en *La enfermedad mortal*, los individuos están tan lejos de la fe como de la desesperación. Al menos de saber que están desesperados, pues la desesperación, según Kierkegaard, es la condición más corriente, aunque la falsa conciencia impida que la masa de la humanidad sea consciente de ello. [. . .] Dada su creencia en que la condición humana es crítica, Kierkegaard podría ser considerado un pensador trágico. (89)

Como ya he señalado, en la contemporaneidad no faltan desmanes para afectar a diferentes países, clases sociales y percepciones de esa inicua ausencia a la que me he referido. Sin embargo, hay algunos que afectan a la globalidad de la cultura, sobre todo occidental, como el racismo, la explotación, la discriminación racial, sexual y cultural. De alguna forma, envían mensajes globales que marcan la percepción del *entorno* de muy distintas colectividades. No sólo como noticia, sino como *motivos* concretados en *visiones del mundo* que las confrontan con la ausencia/muerte, con su propio destino de soledad/muerte. En otras palabras:

Tal vez esa sea una razón por la que el mundo de Beckett, junto a la historia después de Auschwitz, se haya considerado postrágico. La hipótesis dice que ya no hay tragedia, porque un exceso monstruoso de materia ha acabado por obstruir nuestro sentido del valor con el que podía medirse. Estamos saturados de horrores, e incluso “tragedia” es su significante superficial para acontecimientos que mendigan la representación. (Eagleton 104)

Los nuevos lenguajes artísticos aparecen brotando de ese mismo entorno y, en definitiva, son esos los lenguajes que pueden ser significativos. En realidad, es fundamental el concepto de visión del mundo, en tanto que depositaria de los motivos del entorno. Con los conocimientos actuales, la metodología de *Motivos y Estrategias* nos permite avanzar y explicar de modo más concreto los productos culturales de nuestro tiempo y del pasado.¹⁸

En algunas obras (también del cine y la televisión) encontramos esa tragedia de la soledad y la ausencia que había alcanzado cotas brillantes en Beckett, Ionesco y Genet. En la ausencia de Godot puede estar la clave de la libertad, el lenguaje (y el descaro) del teatro trágico producido por el yo individual, capaz de transmitir una visión del mundo en un lenguaje escénico rico, sobrio, distante y ausente, como un cuento de hadas o un dibujo animado.

Otras tragedias, las del *yo transindividual*, mantienen lazos estéticos y textuales con el pasado empleando un lenguaje (textual y gestual) adecuado a la *estrategia trágica* tradicional. De tal modo han sabido transponer en los escenarios la visión del mundo de sectores amplios y representativos del *entorno* social de la sociedad occidental. Desde el naturalismo de Chéjov al existencialismo de Camus y el realismo social de Miller, hay una regurgitación internacional de obras de verdadero mérito, en los diferentes países, que siguieron esa tradición. Es un lenguaje escénico muy eficaz y ha mostrado que puede transponer una visión trágica del mundo en la actual cultura occidental (hasta cierto punto global, gracias a las producciones cinematográficas y la televisión).

Un camino muy significativo es el que implementan las obras del arte publicitario de mercancías y regímenes totalitarios que, artísticamente, también regresan al pasado. Su génesis populista, centrada en motivos de autoafirmación, ha sido tradicionalmente una estrategia tribal en respuesta al fracaso y la frustración en los sistemas democráticos. Pero también es verdad que la tragedia es de su tiempo y no sólo por el entorno, sino por el desarrollo del *yo individual*. Gracias al estudio de las funciones de su cerebro que, en cierto modo puede mostrar sistemas de funcionamiento que afectan a toda la humanidad, y no sólo al individuo, sino a las organizaciones sociales y políticas.

Como señala Golberg,

The evolution of the brain teaches us the lesson that a high degree of complexity cannot be handled by rigidly organized systems. It requires distributed responsibilities and local autonomy. The arrival of the cortex on the evolutionary scene signaled a true paradigm shift in the organization of the brain. A much more dynamic, faster-working central nervous system emerged, resulting in an exponential surge in the computational power of the brain, which culminated in a conscious mind. (6190–6192)

(La evolución del cerebro nos enseña la lección de que un alto grado de complejidad no puede ser manejado por sistemas organizados rígidamente. Se requieren responsabilidades distribuidas y autonomía local. La llegada del córtex en la escena evolutiva señaló un cambio de paradigma en la organización del cerebro. Un sistema nervioso central mucho más dinámico y rápido en su trabajo emergió, con un resultado exponencial en el poder computacional del cerebro, que culminó en una mente consciente.)

Parece ser que el futuro de la humanidad seguirá siendo contemplar su muerte (o sus seudónimos, la ausencia, la soledad, la insignificancia, la falta de perspectivas, el despojo. . .) como una forma de sobrevivir a un entorno siempre cambiante, cuya visión del mundo espera una mano que sepa arrancarla del silencio. La tragedia no tendrá fin mientras la muerte sea el único final para los seres humanos.¹⁹

NOTAS

1. Para una visión global del estado de la cuestión, recomiendo la lectura del capítulo I, “Una teoría en ruinas”, de *Dulce violencia. La idea de lo trágico* de Terry Eagleton.
2. En palabras de Hegel: “The influences that have formed the writer are identical with those which have molded the events that constitute the matter of his story” (2) (Las influencias que han formado al escritor son idénticas a aquellas que han moldeado los eventos que constituyen el asunto de su historia; todas las traducciones son mías.)
3. Véase Rosenfeld y Ziff (2018).

4. Para un análisis detallado de esta cuestión, ver Kirk, Raven y Schofield (6362–6363).
5. Los avances actuales de la neurología permiten añadir nuevas coordenadas al análisis de Goldmann. Según el crítico francés, “On pourrait donc, en principe, arriver en étudiant l’individualité de l’auteur a la connaissance de la genèse et de la signification de certains éléments constitutifs de ses écrits. Malheureusement, et nous l’avons déjà dit, en dehors du laboratoire et de l’analyse clinique, l’individu est pratiquement, dans l’état actuel de la psychologie, difficilement accessible a une étude précise et scientifique” (348) (Se podría pues, en principio, llegar, estudiando la individualidad del autor al conocimiento de la génesis y de la significación de ciertos elementos constitutivos de sus escritos. Desgraciadamente, y ya lo hemos dicho, fuera del laboratorio y el análisis clínico, el individuo es prácticamente, en el estado actual de la psicología, difícilmente accesible para un estudio preciso y científico).
6. En relación con el sujeto individual, véase Goldberg (*El cerebro ejecutivo* 90).
7. Elkhonon Goldberg señala, “The history of human civilization can be described in terms of a ratio of the amount of knowledge added to the total knowledge bank by a given generation to the amount of knowledge inherited from the previous generation. In antiquity, this ratio was close to zero, the rate of knowledge accumulation was slow, and the curve was almost flat. The rate of knowledge accumulation has shot up particularly in the last century, and it continues to increase” (*The New Executive Brain* 5428–5432) (La historia de la civilización humana puede describirse en términos de la relación con la cantidad total de conocimientos añadidos al banco de conocimientos heredados de la generación precedente. En la antigüedad esta relación era cercana a cero, el proceso de acumulación era lento, y su curva casi plana. El proceso de acumulación del conocimiento se ha disparado especialmente durante el último siglo, y continúa aumentando).
8. Goldberg señala, “Our success in life depends critically on two abilities: the capacity for insight into our own mental world and into that of other people. These abilities are closely interrelated, and both are under frontal lobe control. [. . .] But if the norm is defined as the population average, then talent is, by definition, a deviation from the norm. The relationship between talent and psychopathology has intrigued and beguiled both clinicians and those afflicted (or blessed). Edgar Allan Poe, himself suffering from episodes of confusion, paranoia, and possibly seizures, wrote poignantly about genius and madness intertwined” (*The New Executive Brain* 3706–4686) (Nuestro éxito depende fundamentalmente de dos habilidades: la capacidad de penetrar nuestro propio mundo mental y los de otras personas. Estas habilidades están íntimamente relacionadas y ambas están bajo el control de lóbulo frontal. [. . .] Pero si la norma se define como la media de la población, el talento es, por definición, una desviación de la norma. La relación entre talento y psicopatología ha intrigado y ha atraído tanto a los profesionales clínicos como a aquellos que las sufren (o son bendecidos con ella). El mismo Edgar Allan Poe, que sufría episodios de confusión, paranoia, y probablemente ataques, escribió conmovedoramente sobre el genio y la locura entrelazadas).

9. Véase Popper (1957).
10. Véase Goldberg (*El cerebro ejecutivo, The New Executive Brain*).
11. Como señala Terry Eagleton, “La descripción que Aristóteles da de la tragedia en la *Poética* apenas alude a la destrucción, la muerte o la calamidad; de hecho, se refiere a una ‘tragedia de sufrimiento’ casi como si fuera una especie del género. *La Poética* expone su argumento antes de empezar a usar palabras como desgracia. Como un temprano ejemplo de la teoría de la recepción, la obra define la tragedia por sus efectos, remontándose hasta lo que estructuralmente podría causarlos” (28).
12. La traducción es mía. Debo señalar la traducción de “constant”, “transponer”, etcétera, en el marco de la terminología del método goldmaniano.
13. Como señala Nietzsche: “Este tipo de ‘comedia nueva’ representa la permanencia de la tragedia, no sólo de Eurípides, sino de las grandes tragedias latinas que siguen hasta la caída del Imperio Romano y su conversión a la religión cristiana. Sus ídolos supremos son el instante, el ingenio, la frivolidad, el capricho; el quinto estado, el de los esclavos, toma ahora el poder, al menos, en términos ideales; y si todavía ahora, en líneas generales, resulta pertinente hablar de la ‘serenidad griega’, es en relación con la serenidad de los esclavos, la cual no sabe arrostrar graves responsabilidades, aspirar a grandes hazañas o venerar algún pasado o futuro más elevado que el presente. Éste fue el aspecto de la ‘serenidad griega’ que suscitó tanta indignación en las profundas y terribles personalidades de los cuatro primeros siglos del cristianismo: a sus ojos, esa huida femenina ante lo grave y temible, ese cobarde abandonarse a la cómoda satisfacción no sólo les pareció despreciable, sino la mentalidad anticristiana por antonomasia” (1524–1528).
14. Elkhonon Goldberg en *The New Executive Brain: Frontal Lobes in a Complex World* señala que: “It was possible for an educated person of antiquity to be in command of virtually all the essential knowledge of the time. This is no longer possible. Around the High Middle Ages or Renaissance, the body of essential knowledge in human culture exceeded the mental capacity of a single individual. Knowledge became increasingly distributed and specialized. Paradoxically, the admired Renaissance man was the first human not capable of holding all the essential knowledge of the time” (243) (Era posible para una persona educada durante la antigüedad poseer virtualmente todo el conocimiento disponible de su tiempo. Esto ya no es posible. Alrededor de la Alta Edad Media o del Renacimiento, el conjunto del conocimiento esencial en la cultura humana excedía la capacidad de un solo individuo. El conocimiento fue cada vez más disperso y especializado. Paradójicamente, el admirado hombre del Renacimiento fue el primer humano incapaz de conocer el conocimiento esencial de su tiempo).
15. Aparecen, entre otras obras maestras, *Don Quijote* (1605–1615), la *Astronomía Nova* (1609), *Hamlet* (1602), *Macbeth* (1606), el *Arte Nuevo de hacer Comedias de este tiempo* (1609), las *Soledades* y el *Polifemo* (1613) la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), el *Discurso del Método* (1637), las *Meditaciones Metafísicas* (1641) y los *Principios de Filosofía* (1644), *Leviatán* (1651), *Las Meninas* (1657), *La lección de*

anatomía (1632), el *Tartufo* (1664), las *Fábulas* (1668), el *Tractatus theologico-politicus* (1670) y el *Tratado de la naturaleza y de la gracia* (1680).

16. *The Religious Society of Friends* or *Friends Church* (*La sociedad religiosa de los amigos*) merecen mención muy especial desde su creación con la ayuda del disidente religioso George Fox en 1652. El noble británico Williams Penn (fundador del actual territorio de Pensilvania en 1681, el *Keystone State* de los Estados Unidos) consiguió su extensión en los Estados Unidos. Se les considera pacifistas y hay grupos que ya no creen en el dios cristiano. Su doctrina se basa en el humanismo, concebido de una manera igualitaria y creativa. Establecieron bases ideológicas hacia las constituciones democráticas de 1776 y 1789.
17. Ver mi estudio sobre esta cuestión en Berenguer (43–49).
18. Hace casi cincuenta años, era esta hipótesis la que me permitió redactar mi tesis doctoral sobre el primer teatro de Arrabal. Basándome en una visión del mundo, “el exilio”, que expresaba “los motivos” de un sector de la pequeña burguesía funcional, vencida en la Guerra Civil española, llegué a la conclusión que “la estrategia” escénica que la expresaba de modo absolutamente adecuado era “la ceremonia”.
19. A este respecto Goldberg señala: “Brain science has always been on the border of hard science and the humanities, and it is precisely this fusion that drew me to it many years ago. Although Descartes is often mentioned when the history of brain-mind exploration is examined, I drew my early inspiration from Descartes’s contemporary and a fellow iconoclast, Baruch Spinoza. Unlike Descartes, Spinoza did not believe in the duality of spirit and matter. He understood God as the fundamental laws of the universe and not as its creator, and he searched for unifying principles”) (*The New Executive Brain* 6283–6287) (La ciencia del cerebro siempre ha estado en el borde de la ciencia dura y las humanidades y es, precisamente, esa fusión la que me condujo a mí a ella hace muchos años. Aunque Descartes es a menudo mencionado cuando se explora la historia del cerebro-mente, saqué mi temprana inspiración de un contemporáneo de Descartes y su compañero iconoclasta, Baruch Spinoza. Spinoza no creía, como sí Descartes, en la dualidad del espíritu y la materia. Entendía a Dios como las leyes fundamentales del universo y no como su creador, e investigaba principios únicos).

OBRAS CITADAS

Aristóteles. *Poética*. Amazon Media, 2011.

Berenguer, Ángel. “Don Juan o la inviabilidad del tiempo presente (Notas sobre la génesis y función de un mito).” *Segismundo: Revista hispánica de teatro* 9.17 (1973): 43–49.

Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or, the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Public Domain Books, 1998.

Dostoyevski, Fiódor. *El idiota*. E-artnow, 2015.

- Eagleton, Terry. *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Editorial Trotta, 2011.
- Goldberg, Elkhonon. *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*. Barcelona: Crítica, 2004.
- _____. *The New Executive Brain: Frontal Lobes in a Complex World*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. París: Gallimard, 1959.
- Hegel, Friedrich. *Introduction to the Philosophy of History*. Iap, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia: Helenismo y pesimismo*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Nixey, Catherine. *La edad de la penumbra. Cómo el cristianismo destruyó el mundo clásico*. Madrid: Taurus, 2018.
- Popper, Karl S. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós: Barcelona, 1957.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela, 2011.

Berenguer, Ángel. “La tragedia: estrategia artística donde habita la muerte”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line 27* (2021): 16–37. Web.