

TRAGEDIA MODERNA

RAYMOND WILLIAMS

TRAGEDIA MODERNA

Prólogo y traducción
Camila Arbuét Osuna



Williams, Raymond
Tragedia moderna . - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2014.
240 p.; 22,5x15,5 cm.

Traducido por: Camila Arbuét Osuna
ISBN 978-987-628-310-6

1. Ensayo Histórico . I. Arbuét Osuna,
Camila, trad.
CDD 907.2

Título original: *Modern Tragedy*

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Primera edición: junio de 2014

© Raymond Williams, 1966

Publicado por primera vez como *Modern Tragedy* por Chatto & Windus

© de la traducción Camila Arbuét Osuna, 2014

© Edhasa, 2014

Córdoba 744 2º C, Buenos Aires

info@edhasa.com.ar

<http://www.edhasa.com.ar>

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona

E-mail: info@edhasa.es

<http://www.edhasa.com>

ISBN: 978-987-628-310-6

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso por Arcángel Maggio – División libros

Impreso en Argentina

Índice

Prólogo.....	9
Nota aclaratoria de la traductora.....	23
Agradecimientos.....	25
Prefacio	27

Primera parte Ideas trágicas

Capítulo 1. Tragedia y experiencia	31
Capítulo 2. Tragedia y tradición	35
Clásica y Medieval	36
Renacimiento	43
Neoclasicismo	45
Lessing y la Tradición	47
Tragedia secular.....	49
Hegel y los hegelianos	51
Schopenhauer y Nietzsche	55
Mito y ritual.....	61
Capítulo 3. Tragedia e ideas contemporáneas	67
Orden y accidente	68
La destrucción del héroe.....	76
La acción irreparable	77
El énfasis en el Mal.....	80
Capítulo 4. Tragedia y revolución.....	85
Tragedia y desorden social	86
Revolución y desorden	89
Liberalismo	91
Naturalismo	92

Romanticismo.....	94
El final del liberalismo.....	96
Socialismo y revolución.....	97
La tragedia de la revolución.....	100
Capítulo 5. Continuación.....	107

Segunda parte
Literatura trágica moderna

Capítulo 1. De héroe a víctima: la construcción de la tragedia liberal en Ibsen y Miller.....	111
Capítulo 2. Tragedia privada: Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams.....	131
Capítulo 3. Tragedia social y personal: Tolstoi y Lawrence.....	147
Capítulo 4. El estancamiento y el punto ciego trágico: Chéjov, Pirandello, Ionesco, Beckett.....	165
Capítulo 5. Resignación trágica y sacrificio: Eliot y Pasternak.....	183
Capítulo 6. Desesperación trágica y revuelta: Camus y Sartre.....	203
Capítulo 7. El rechazo de la tragedia: Brecht.....	221

Prólogo

Que esta sea la primera traducción al español de *Tragedia moderna*, casi cincuenta años después de su aparición en inglés, habiéndose publicado prácticamente toda la producción teórica de Raymond Williams (incluso cuando aún está pendiente la traducción de sus novelas), pareciera obra de un olvido voluntario, y la incomodidad del texto reforzaría esta hipótesis. Con un tempo distinto a *Marxismo y literatura* y a *El campo y la ciudad*, este libro comparte con ellos la escritura despojada y vital, propia de preguntas genuinas por la experiencia; a la vez que la primera persona (del singular y de un ambiguo plural) se inscribe en su estructura ensayística como una presa más de la perplejidad ante el pensamiento trágico. Mas la perplejidad no se convierte en inmovilidad, sino en desandar las certezas calcáreas que durante siglos no han vuelto sobre el “¿para quién?” de las dudas. De este modo, el texto abre en el punto en el que la tragedia personal –íntima, penosa– y la tragedia histórica –social, desesperada, agónica– gozan de la misma politicidad. Donde la pregunta por una supone necesariamente la pregunta por la otra, en el cruce mismo en el que la tragedia, en tanto género, dialoga con la tragedia en tanto vivencia.

En el foco de la tormenta de los convulsionados comienzos de los años 60, Williams se lanza a la escritura, tanto tiempo aplazada por la inconmensurabilidad de su objeto, de la revisión de la tradición trágica hegemónica que permea nuestras emociones y proyecciones como un espectro culposo. El texto empieza con un llamamiento, la búsqueda de un deliberado cimbronazo que conmueva al lector, como el propio Williams ha sido conmovido por la serie de terribles pérdidas diarias¹ que no parecieran contar en el análisis academicista de la tragedia, y que sin embargo son la llaga social más apremiante, aquella que cualquier movimiento que se diga revolucionario debe atender en primera instancia. Esta herida –cada vez más orgánica– es la que presenta la evanescencia y futilidad de los vínculos humanos.

La tragedia supone para la historia occidental la columna vertebral de la tradición dominante. Esto es cierto, pero como todo texto, el trágico también contiene otros posibles efectos de lectura, incluso opuestos. Razón por la cual Williams nos recomienda no comenzar a leer la tragedia desde el final, sino analizar sus variaciones históricas, las utopías que la atraviesan en cada contexto, los conductos por los que el destino aparece y se encarna, la estructura de los vínculos humanos puestos en juego, las fundaciones que unge la caída del telón.

El libro inicia con una genealogía histórica de las ideas trágicas. Al parecer, en tanto haya historia habrá tragedia, y la enunciación de su muerte es más un gesto escrupuloso que el intento de un análisis político. En este sentido, la hipótesis de Steiner —que siendo contemporánea a *Tragedia moderna* ocupó el lugar que esta tendría que haber poseído²— sobre el fin de la tragedia por “el triunfo del racionalismo y la metafísica secular”³ queda prendada de la teología de la forma e impide explicar la performatividad trágica sobre la experiencia, visible entre otras cosas en la construcción misma de la lógica imperante del deseo (que tantas veces siente alcanzar lo sublime cuando raya la tragedia, el patetismo o el melodrama). Vale marcar además que hoy es evidente que el racionalismo y la metafísica secular construyeron su propia tragedia. De esta tan difundida lectura se desprende otra cara equivocación que comprende a la tragedia primordialmente como la excepcionalidad de las épocas de apogeo. Hay que decir que es muy sencillo caer en este error tan frecuente, por la visibilidad histórica de ciertas lecturas nacionalistas, pero su afirmación y perpetuación como certeza nos impide ver los decisivos rasgos de continuidad y con ellos el problema mismo de la tragedia. Debiera quedarnos claro que los tiempos de silencio han sido también tiempos fundamentales de reescritura. Y si el estoicismo romano o el cristianismo medieval no se caracterizaron por la brillantez trágica de otros períodos, sus aportes a la construcción de una tradición trágica no fueron menos significativos que los hechos por los dramaturgos atenienses e isabelinos. Williams nos incita a observar, en medio de las obvias rupturas de la forma, la continuidad creada bajo la metamorfosis. A ver la sedimentación y construcción de una historia helena, cristiana y moderna, que urde culturalmente los gestos actuales de la derrota; así como la cínica calificación de las vidas que merecen ser vividas, las muertes que valen ser contadas y las que no. El concepto de tragedia se vuelve entonces el estigma de una distinción activa, históricamente establecida, más que una narcótica idea metafísica:

Aquello que está más profundamente en discusión es una clase específica y una interpretación particular de la muerte y del sufrimiento. Ciertos acontecimientos y respuestas son trágicos y otros no lo son.

(R. Williams, *Tragedia moderna*)

La crispación dentro de esta taxonomía, el surgimiento de nuevas vidas y muertes dignas de llamarse trágicas, plausibles de relatarse con alguna centellada épica, de ser retomadas por la caótica maroma de la escritura en impulso (con las marcas estilísticas de su tiempo), es la auténtica productora de una “estructura de sentimientos”⁴.

Y, en sintonía con esta idea tan particular de estructura, el propio libro busca ser parte de aquello que explica: la emergencia de una nueva sensibilidad. Sin embargo, ningún movimiento puede darse sin visitar críticamente el pasado, primordialmente el reciente, y las esmeriladas transparencias de la tradición que lo atraviesan. La revolución, sostiene Williams, hereda la matriz trágica liberal y replica en su interior los callejones sin salida del heroísmo particular, de los ideales deshumanizados, de los mustios enunciados que han dejado de latir en la boca de los mártires. Si hubiera que plantear la pregunta militante de este texto creo que ella sería: ¿cómo devolver la revolución a los hombres y mujeres reales?

Parado en los albores de la posible revolución mundial, Williams no cree ni por asomo en su necesidad histórica; la revolución no es una cuestión de fe. Manifiestos entusiastas se mechan a lo largo del escrito pero su función es más que una citación a la victoria, un pedido desesperado de reacción, una exhortación a despertar, a mirar de nuevo. La gris cotidianeidad ha devorado a los hombres, ha amputando su deseo... la trágica conclusión que el autor esboza, mas significativamente no enuncia, es que la revolución que está en marcha no tiene sujetos sino un panteón. Su conmovedor final lo deja claro, frente a los hombres petrificados en la lucha, cual estatuas fáusticas, la verdadera revolución depende de la sensibilidad de los hijos dispuestos a remover los oscuros cimientos de sus modos de vivir y relacionarse.

El diagnóstico agudo de las ligaduras carnales entre literatura trágica e historia es hoy más actual y certero que nunca. Los anhelos hechos a la medida de la frustración, cargados de una impagable deuda social, de los que nos habla Ibsen, quizás nos recuerden las distancias insalvables con los héroes sin tumba que nos excusan de respirar. La entelequia de la épica liberal que manda al individuo a combatir al mundo parricida, solo para encender la luz cuando el joven tiene las manos sucias de la misma sangre asesina, quizás sea la

astilla más profunda de nuestra inmovilidad. Williams nos clarifica los comienzos de la ideología que reza: en medio del caos, la identificación es la muerte. Ante este juicio brutal solo resta la desconexión y la despolitización, con la que el lema liberal de la inhumana “humanidad” se lleva perfectamente bien. Como nos lo señalaba Schmitt, en *El concepto de lo político*, la apelación a la “humanidad”, la confiscación de ese término por una parte, “sólo puede poner de manifiesto la aterradora pretensión de negar al enemigo la calidad de hombres, declararlo *hors-la-loi* y *hors l’humanité*, y llevar así a la guerra la más extremada inhumanidad”⁵. Hablar por la humanidad supone negar la política. Lo que Williams descubre tristemente es que esta lógica no es exclusivamente aplicada por los bloques dominantes hacia los frentes revolucionarios, los pueblos, grupos o comunidades que resisten en su diferencia, etc., sino que es además una lógica que está inscrita en los modos mismos de hacer política en la modernidad y que por lo tanto llega sin demasiadas resistencias al interior de los movimientos de izquierda y su construcción subjetiva. Tanto en un lado como en otro:

[El héroe] habla por el deseo humano, como un hecho general, pero lo conoce únicamente como realización individual. El *yo* hace entonces su más terrible descubrimiento: no solo que hay un mundo fuera de él, que le está resistiendo, sino que además es capaz de tener sufrimientos y deseos similares. Es posible entonces para la realización redefinirse: salirse del mundo y de los otros; a la soledad de las altas montañas.

(R. Williams, *Tragedia moderna*)

Así la misantropía se presenta como el único camino posible de la subsistencia, erigiéndose como una deidad pagana que nos salva de “los otros”. Como lo muestra la tragedia privada en Strindberg, los desarrollos de los grupos negativos (cuya propiedad es la incomunicación) en Chéjov y el estancamiento de la espera indeterminada en Beckett. Y si “el infierno son los otros”, la política no puede ser más que la del Príncipe, siempre listo con su puñal bajo la almohada. La interpretación de la tragedia como el diálogo que abre la crisis se comprende entonces más aún en un mundo tan habituado a la excepcionalidad.

Lejos está esta proyección trágica de aquella que aventuraba Nietzsche en su temprano análisis de la comunidad ateniense⁶, en la que la “presentación” en escena era la del sufrimiento común como propiedad, una vulnerabilidad

que se sabía compartida; ligaba las experiencias y las fundía en el deseo de representar a los dioses como hombres, para así lograr verse a ellos mismos, mutando. La inversión es total. La imagen espejada de los sujetos modernos pareciera solo poder ser la que devuelven los ojos de Medusa.

Más de una década después de la publicación de *Tragedia moderna*, en 1979, Williams escribe su epílogo⁷. Con el diario del lunes sobre la mesa, constata que los nombres de la lucha fueron efectivamente los puntos rojos sobre el mapamundi que había comenzado a marcar, “Corea, Suez, el Congo, Cuba, Vietnam”, a los que agrega, en el epílogo, “Checoslovaquia, Chile, Zimbabwe, Irán, Camboya”. También constata que la agonía del orden dominante era más larga y saludable de lo que habían esperado, que las ruinas del Estado de Bienestar significan la vida para demasiadas personas, que la reproducción de la revolución no supone su producción y que el nuevo mal de la sociedad es la “difundida pérdida de futuro”. A pesar de ello, la instigación sigue siendo la misma: mirar de nuevo.

La corrosión del núcleo soviético en la recurrente “pantomima” estalinista, desplegada como un ritual macabro, es solo una parte sintomática de la degradación. La mímica misma se ha expandido a todos los órdenes de la vida como el arte de hacer *como si*. Contrariando la hipótesis de que la tragedia termina cuando la realidad supera la ficción, encontramos la contaminación brutal del aparato semántico teatral expandiéndose por la capilaridad de lo real, diluyéndose en la superficialidad de las palabras, las cosas y los seres. Bajo este impulso, el teatro de la crueldad y el drama burgués de los años 70, presentan monstruosos anatomistas que no dan espacio ni tiempo, entre una náusea y otra, de reponer la distancia reflexiva, haciendo carne la aporía del horror. Frente a esto cambiar el lente, reconfigurar la acostumbrada mirada, supone la primera acción apremiante. Y con ello recuperar la propiedad del cuerpo mismo es la tarea política central, en este sentido el epílogo remarca la instauración de un problema —que ya estaba tomando forma como tal en el texto de 1964—: la bendición de la matriz patriarcal al agobiante amor al hábito, y el consecuente pavor al cambio. Así, en medio de su crítica a la lectura de D. H. Lawrence de *Ana Karenina* (que sugiere como plan para la evitación de la tragedia que impone la sociedad, la realización personal en la no dependencia) Williams retoma la invectiva de Virginia Woolf al autor inglés y le da un giro: antes que evitar mediante la reclusión en Utopía⁸ los tirones funestos entre los roles establecidos y los deseos que la sociedad perpetúa, el reto debe ser instar a cambiar la naturaleza misma de los nefastos vínculos entre hombres y mujeres, y entre padres e hijos.

Si la pregunta militante del libro es ¿cómo devolverles la revolución a hombres y mujeres reales? Su apuesta teórica más potente consiste en restaurar, sin atisbos de estoicismo, la relación entre tragedia y revolución, como un desafío humanizante, contra el relato histórico épico y el correspondiente legado de la tragedia liberal (el hombre que se sacrifica por el mundo):

El suceso de la revolución, podríamos decir, deviene épico y no trágico: es el origen del *pueblo*, y allí es un valorado modo de existencia. Cuando el sufrimiento se rememora, es rápidamente honrado o justificado. Aquella revolución particular, decimos, fue la condición necesaria para la vida [...]. La revolución como tal es uno de los sentidos usuales de la tragedia, caos y sufrimiento a la vez. Es casi inevitable que tratemos de ir más allá de ella. Pero no debemos confiar en que esto ocurra siempre: es decir, en que la tragedia, en su momento, se vuelva épica. No obstante puede que a veces suceda, y que no podamos acercarnos tanto; solo los herederos pueden heredar. La lealtad es incluso una posible ley de la historia, que no se ha vivido, sin embargo, en ningún caso puntual, sin convertirse rápidamente en alienación.

(R. Williams, *Tragedia moderna*)

La construcción del relato histórico en clave épica solo es posible, en la actualidad, tragedia liberal mediante. El “dar la vida” de los mártires es, como bien sabemos, vital para la reactualización de las deudas de una sociedad impotente. Revisemos rápidamente el pasado teórico de este punto. Para Lukács, efectivamente, el deber ser mata la vida, y es en la tragedia donde la vida está puesta para perpetrar la ceremonia sacrificial; en cambio “en la épica el hombre debe vivir”⁹. En el mundo clásico esto claramente es así, pero a partir de la modernidad y la emergencia de subjetividades diferentes, capturada literariamente en la mezcla de géneros del drama, se complejiza la escena. Centralmente, el canje de la pena por la culpa, que tan acertadamente advirtió Kierkegaard¹⁰, cambia la espectralidad de los muertos. En las grandes obras de los inicios del drama moderno la vida es manifiestamente “arreatada” no “sacrificada”, la elaboración de la función póstuma de estos asesinatos es una parte importante de la construcción de la ficción histórica, que pervive gracias a la estela mítica propia de la épica. A partir del romanticismo, la estructura da un nuevo giro. La culpa que hasta allí anidaba en la duda de los personajes se traslada a la ficción histórica como un producto del relato de la inmolación del

héroe por¹¹ las constricciones de la sociedad, donde la concepción del mártir rara vez es algo más que el augurio de la repetición y la cristalización de un orden. La ideología liberal es la autora de tal corrimiento, mas el éxito de su innovación la excede completamente. Liberales, marxistas, conservadores, reaccionarios, estatistas, anarquistas, creyentes y ateos, fueron seducidos por esta impresión, aun medular, del mártir... y, más arcaicamente, de la muerte que funda la vida. Y en este punto la visión crítica de Williams no difiere de la de Pasternak, como aparece en su análisis de *Dr. Zhivago*:

La revolución, entonces, es vista como un sacrificio de la vida por la vida: no simplemente el asesinato, haciendo camino para un nuevo orden, sino de la pérdida de la realidad mientras se forja una nueva vida. Es en esta muerte que la novela medita y desde la que crea. Aquí están las ideas de la libre personalidad y de la vida como un sacrificio.

(R. Williams, *Tragedia moderna*)

En medio de este cuadro, en el que la existencia destinada al resto de los hombres comunes se desliza con el trasfondo de la sangre ajena y la culpa propia, el mercado no cesa de vender placebos y hurgar en la porosa estructura del deseo. La actual estructura de los sentimientos, escribe Williams en 1979, está cooptada por una suerte de fútil estética de la tragedia. Y su peligrosidad radica, más que en su determinismo melancólico, en la banalidad de la mueca del esnobismo intelectual que ha colado colectivamente como *ars vivendi*.

La sensación de tragedia, que había entrado en el torrente sanguíneo, ingresa ahora en todo el sistema nervioso, donde, desde luego, se puede entonces hasta jugar con ella, a menudo de una manera deslumbradamente intrincada. Y este último hecho es la clave de su lugar en la estructura de la sensibilidad de nuestro período. Hay en este deleite abstraído, incluso este placer a la moda con que se tocan las últimas melodías inteligentes, una modulación muy específica de la convicción de un desastre inminente y del verdadero fin de la esperanza.

(R. Williams, *Epílogo a Modern Tragedy*)

Las últimas tres décadas del siglo pasado hicieron de este “fin de la esperanza” el “fin de la partida”. La vacua discusión intelectual que coronó este terrible

daño en la sensibilidad fue el trivial debate entre modernidad y posmodernidad, un debate que buscaba a tientas un objeto. La percepción del hilo de la historia se había cortado y la tragedia era la falta de guión, ante un libreto aberrante, victorioso y anestésico. Mas, nuevamente: los llamados tiempos de silencio, son tiempos de reescritura. Cuando Williams muere (1988), el feminismo y los diversos estudios encargados de desandar y enunciar —y en muchos casos denunciar— los procesos de construcción, control y/o criminalización de las subjetividades, retomaban su programa. El camino de introspección crítica que había iniciado la denuncia de la peligrosa ingenuidad, en *Tragedia moderna*, de la ubicación omnímoda del conflicto entre un “ellos” y un “nosotros” radicalmente distintos¹², se continuaba.

En un marco tan sensiblemente desolador, la tragedia es una pose y un programa (que como todos los programas en los 80 y 90 flota en la melancólica inoperancia) o es un instrumento. La idea de encerrona debiera ser esencialmente la idea de un comienzo. La encerrona trágica se produce, dicen, por la conflictividad insoluble de dos sistemas morales que hacia su interior conservan el mismo rango de legitimidad, pero que son políticamente incompatibles entre sí, el ejemplo clásico es el de Antígona y Creonte¹³. La proliferación de escritos sobre el asunto marcan dos grandes tendencias, dado que el dilema es el claro prefacio de un momento violento: a) la decisión del más fuerte se impone, éste puede ser una de las partes o un tercero; b) se intentan asegurar las condiciones para la convivencia de los dos sistemas (por lo general consenso mediante sobre algunos parámetros), *tolerando* los signos de la diferencia. Podemos opinar sobre la viabilidad y la deseabilidad de ambas tendencias, pero baste en su lugar mencionar que ambos planteos son sostenidos por lo general, salvo honrosas excepciones, en la más inquietante ahistoricidad¹⁴. Y en ellos la encerrona trágica no es inicio (así sea el inicio de una comprensión) únicamente por la impoliticidad de su planteo; de lo contrario inmediatamente debiéramos reparar en los choques de clase, género, raza y los más diversos modos de discriminación positiva y negativa que determinan ideológicamente la naturaleza del conflicto. Uno de los flagrantes síntomas de la descomposición de los propósitos del pensamiento político es nuestra extraordinaria aptitud para el pensar descarnado y disociado. Esto se observa, entre otras cosas, en el intento de evitar la tragedia mediante su representación abstracta, de evitar la historia mediante su repetición, de evitar el esfuerzo de la reflexión mediante la presentación de sus signos sociales. Todas evitaciones que parten del presupuesto de la inalterabilidad del presente. En este marco la famosa sentencia marxista¹⁵, reiteradamente mal comprendida en bestial literalidad,

nos habla de la miseria existencial que conlleva la búsqueda de la duplicación, por miedo a no estar a la altura del pasado¹⁶. . . vuelve aquí el problema de la tragedia y los espectros, de la tragedia y la tradición, solo hace falta seguir leyendo una línea después al propio Marx: “La herencia de todas las generaciones muertas acosa la mente de los vivos como una pesadilla”. Así evitaríamos la teologización anodina del “primero tragedia, después farsa”, que no explica nada y que solo refleja el egocentrismo de un autor, entumecido por signos, decidido a iluminarnos sobre cuál es la encarnadura histórica de la primera. . . ya sabemos que la historia de la degradación existe por la historia de su resistencia, aunque sea ésta tímida y ecléctica.

La mirada trágica, como toda mirada reflexiva que se precie, necesita un distanciamiento y, obviamente, construye en él una representación, el problema surge cuando esta representación que congela el dolor para poder procesarlo nos impide el reconocimiento de ese “otro” como un semejante. Cuando la tradición elabora personajes: prohombres, villanos o simples “otros” distantes en su placer y dolor. Este es claramente un dilema propio del artificio de la representación, similar en su estructura al que conlleva la identificación con el representante político, la ficción no puede estar tan próxima a nosotros como para que esa persona no sea “la suma de voluntades”, ni tan alejada como para no poder reconocernos en alguno de sus gestos, el límite es ambiguo y los costos del error son altos. Con la tragedia sucede algo parecido, Williams lo sabe y enfrenta ese dilema cuando su propuesta de reconocimiento mutuo en la vulnerabilidad¹⁷ y el dolor choca con el congelamiento que produce el pavor al sufrimiento, traducido como terror al conflicto. Ante esto el llamamiento no difiere demasiado del que anunciaba Sartre en su prólogo a *Los condenados de la tierra* y la advertencia nada subliminal a los “tibios” tampoco¹⁸. El sentido programático del texto nunca se hace esperar:

Hemos construido los vínculos, porque esta es la acción de la tragedia, y lo que leemos en el sufrimiento es otra revolución, porque hemos reconocido a otros hombres y cualquier reconocimiento es tanto el comienzo de la lucha, como la continuidad real de nuestras vidas. Entonces ver la revolución desde la perspectiva trágica es el único modo de sostenerla.

(R. Williams, *Tragedia moderna*)

Queda mucho por decir sobre este maravilloso libro, posiblemente porque su mayor atributo es el de hacer pensar. Sus cuantiosas aristas, sus arriesgadas

hipótesis y la forma que asumen los enunciados no dejan de seducir al lector sin permitirle bajar la guardia interpretativa en ningún momento. Este prólogo solo buscó ser una invitación. De los muchos trabajos que se han producido en el siglo XX, en el recurrente intento de una sistematización del pensamiento trágico, y que han llegado a su traducción al español, considero este el máspreciado. Hay más eruditos, y esos conllevan por supuesto otro tipo de utilidad; mas en este texto, nada pretencioso y completamente ambicioso a la vez, ninguna cita aparece sin estar al servicio de apuntalar una gran idea (con la que se podrá coincidir o no). Habiendo dedicado varios años a reflexionar sobre la tragedia, puedo decir que solo desde que este libro cayó en mis manos las preguntas teórico-políticas que me inquietaban cobraron otro cuerpo, otra densidad real, teniendo todo que ver con la vida, escapando con más frecuencia de los alucinógenos laberintos del lenguaje que vuelve infatigable y teológicamente sobre sí.

En el trabajo de traducción he intentado mantener el ímpetu de la escritura, mas como sabemos traducir siempre supone algún tipo de traición, solo espero sinceramente que en mayor medida se trate de traiciones benignas y que el resto vaya a la cuenta de la caridad hermenéutica. Deseo en este punto reconocerles a mis amigos Myriam Martínez y Juan Rizzo, apasionados artistas de la traducción, su colaboración en el pulido de la misma, así como su capacidad de transmitir el respeto y el placer por esta labor artesanal. Dejo también en estas líneas las gracias, nunca suficientes, a Alicia Naput, compañera incansable de las “reflexiones trágicas”, recomendando la lectura de su sensible análisis sobre la tragedia en la experiencia percibida desde el lenguaje cinematográfico. Finalmente, quiero que quede registrada mi gratitud al amoroso impulso de Alejandro Horowicz, quien tuvo la idea de esta traducción, de este prólogo y me escuchó ávidamente durante los meses de su realización.

Como todas las obras sustantivas, *Tragedia moderna* ofrece muchas maneras de ser leída: como documento de época, como obra de crítica literaria, como parte de la filosofía existencialista, como aporte a la historia de las ideas o a la de los conceptos... recomiendo personalmente leerla como la suma de ellas dentro de un programa político del que hoy, más que nunca, debiéramos apropiarnos, para quizás así desgarrar de una buena vez el halo ruin de los paraísos negados que nos acosan, comprendiendo finalmente que nuestra reiteración es solo la parodia desesperada de la coherencia, dañados como resultamos al transformar la revolución en enunciado, el despojo en hábito, la política en melancolía. Tal vez entonces aprendamos que los herederos están en condiciones de legar cuando pueden escribir algo más que necrológicas. Pro-

bablemente superando este vértigo ante la posibilidad de reinscribirnos políticamente, que nos hace enamorar de las miserias de nuestra mismidad, en la compañía y el reconocimiento, la encerrona trágica sería un inicio, la historia un proyecto. Beckett, en su ensayo sobre Proust, reconstruía a la perfección una miscelánea de los miedos contra los que reacciona Williams en este texto... es increíble que tantas décadas después estos sean aún nuestros más profundos temores y sigan, después de la quema de todo tipo de laureles, sin ser colectivamente elaborados:

Pero si la separación —de Gilberte, de sus padres, de sí mismo— se asoma como una perspectiva terrorífica, ésta se disipa en un terror mayor cuando piensa que al dolor de la separación le sucederá la indiferencia, que la privación dejará de ser privación cuando la alquimia del Hábito haya transformado al individuo capaz de sufrir en un extraño para quien los motivos de ese sufrimiento son puro cuento, cuando no sólo los objetos que ama hayan desaparecido, sino también el amor mismo. Y piensa cuán absurdo es nuestro sueño de un Paraíso donde mantengamos nuestra personalidad, pues nuestra vida es una sucesión de paraísos sucesivamente negados; piensa que el único Paraíso verdadero es el Paraíso que se ha perdido, y que la muerte les quitará a muchos el deseo de inmortalidad.¹⁹

Notas

¹ “Guerra, revolución, pobreza, hambre; hombres reducidos a objetos y muertos en una lista; persecución y tortura; las cuantiosas formas de suplicios contemporáneos: sin embargo, la cercanía e insistencia de estos hechos no nos mueven en el contexto de la tragedia. La tragedia, como sabemos, trata sobre otra cosa.” (R. Williams, *Tragedia moderna*)

² El libro de Steiner aparece en 1961, las partes del de Williams comienzan a publicarse en 1962 para concluir en la composición del libro en 1964. Es bastante claro que se trata de textos con características e hipótesis opuestas y que la crítica académica, envainada en su conservadurismo, apuntaló el éxito de uno y el olvido del otro, por las más míseras razones. Tengamos en cuenta que mientras que el primero hablaba de la impotencia de una época para escribir tragedia, de la pérdida irreparable de ese momento de apogeo en la historia de Occidente, el otro sostenía no solo que la dramaturgia trágica se ha mantenido prolíferamente sino que —de modo mucho más radical— nuestra impotencia como sociedad depende esencialmente de la imposibilidad de conectarnos con las tragedias que sacuden nuestras vidas cotidianamente por fuera de esa tradición trágica “gloriosa” a la que alude Steiner, canonizada por la academia.

³ G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul, 2001, p. 143.

⁴ El concepto *structure of feeling*, usualmente traducido como “estructura de sentimientos”, es clave dentro de la producción teórica y literaria de R. Williams. Aparece en casi todas sus obras y refiere a la particular capacidad de apertura a una nueva percepción sensible que tienen las sociedades, históricamente determinadas, sobre la vida, los sentidos, los deseos, la muerte y los demás. Si bien claramente estas percepciones tienen importantes variaciones de un individuo a otro, Williams reconoce ciertos patrones históricamente comunes, que pueden ayudar a intelegir algunas sensibilidades emergentes compartidas, que se desprenden de una específica reelaboración y cristalización de la tradición. Dichos patrones históricos (posiblemente sea más certero hablar de síntomas históricos) son siempre susceptibles de relecturas y reescrituras por encontrarse en constante formación y despliegue. Del diálogo y tensión entre las variaciones individuales, personales, presentes, de esos sentimientos, y las cristalizaciones sociales, formales, institucionales, pasadas, de los mismos, surge la “estructura de sentimientos”. A modo de pasaje que busca desdibujar el binomio y recuperar la complejidad de la conexión agónica.

La definición más acabada de la “estructura de sentimientos” se encuentra dentro de la segunda parte de *Marxismo y literatura*, en un capítulo que lleva este concepto por nombre, allí se lee: “Las estructuras de sentimientos pueden ser definidas como experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones sociales semánticas que han sido *precipitadas* y resultan más evidente e inmediatamente asequibles. No todo el arte, en modo alguno, remite a una estructura de sentimientos contemporánea. Las formaciones efectivas de la mayor parte del arte actual se relacionan con relaciones sociales que son ya manifiestas, dominantes o residuales, y es originalmente con las formaciones emergentes con las que la estructura de sentimientos, *como solución*, se relaciona. Sin embargo, esta solución específica no es jamás un simple flujo. Es una formación estructurada que, debido a hallarse en el mismo borde de la eficacia semántica, presenta muchas características de pre-formación, hasta que las articulaciones específicas –nuevas figuras semánticas– son descubiertas en la práctica material.” R. Williams, *Marxismo y literatura*, trad. Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 183.

⁵ C. Schmitt, *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza, 2006, p. 84.

⁶ Me refiero, obviamente, a la obra de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia*.

⁷ Este epílogo puede ser consultado en una compilación de artículos que se publicó como *The Politics of Modernism. Against the New Conformists* y que fue traducida al español como *La política del modernismo* por Manantial, Buenos Aires, 1997.

⁸ Reclusión que también supone una forma de olvido sobre el cuerpo, que *es* siempre con otros.

⁹ G. Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010, p. 40.

¹⁰ S. Kierkegaard, *De la tragedia*, Buenos Aires, Quadrata, 2004.

¹¹ Este *por* debe leerse tanto como “debido a”, como “para la propagación de”.

¹² Esta denuncia, que está presente en toda la obra, aparece fuertemente en el modo que asume el enunciado, por ejemplo en el siguiente pasaje: “Si aceptamos la alienación, en nosotros o en otros, como condición permanente, debemos saber que otros hombres, en un verdadero acto de vida, la rechazarán, haciéndonos sus enemigos involuntarios, y el disturbio radical será entonces más fuertemente confirmado”. R. Williams, *Tragedia moderna*.

¹³ Quien sistematiza y analiza detenida y agudamente esta idea es Eduardo Rinesi en su tesis doctoral *Tragedia y política*, Buenos Aires, Colihue, 2005.

¹⁴ O en los peores casos mediante una historia formulada *ad hoc*.

¹⁵ Me refiero, por supuesto, al inicio de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*: “Hegel ha dicho alguna vez que los hechos importantes de la historia universal es como si ocurrieran dos veces. Pero omitió añadir: primero, como tragedia, y después, como farsa”.

¹⁶ Que, como tan claramente nos lo dejó Kierkegaard, es característica del pensamiento melancólico.

¹⁷ Muy anterior a todos los estudios sobre la sociedad de riesgo o la vulnerabilidad de la vida en la sociedades contemporáneas, considerando la posibilidad de la guerra nuclear, las catástrofes ecológicas, etc.

¹⁸ Véase cita de la nota al pie N° 10.

¹⁹ Samuel, Beckett, *Proust y otros ensayos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2008, p. 58.

Nota aclaratoria de la traductora

Dado que la edición de la cual se ha realizado la traducción (me refiero a la de Pamela McCallum, publicada en Canadá por Broadview Encore Editions, en 2006) no contiene todas las citas correspondientes, y debido a que solo he repuesto de otras fuentes algunas de ellas, he optado por citar al final el origen de dichas fuentes exclusivamente en el caso de haber utilizado alguna otra traducción. Siempre que solo esté explicitada la autoría de la obra, su nombre y su año, la traducción es mía, realizada a partir del libro en inglés.

Las notas que hizo el propio Raymond Williams a su texto aparecen también como notas finales, pero en cursiva y con la indicación correspondiente.

Camila Arbuet Osuna

Agradecimientos

El capítulo “Tragedia social y personal”, apareció como “Tolstoi, Lawrence y la tragedia” en la *Kenyon Review*, en el verano de 1963. “De héroe a víctima” apareció en la *New Left Review*, número 20, 1963, y en *Studies on the Left*, en la primavera de 1964. Y el primer borrador de la Primera Parte apareció como “Un diálogo sobre la tragedia” en la *New Left Review*, números 13-14, de 1962. “Resignación trágica y sacrificio” y “Desesperación trágica y revuelta” se publicaron en *Critical Quarterly*, en la primavera y el verano de 1963. *Tragedia privada* debe aparecer en un volumen publicado por la Sociedad de Strindberg.

He citado, en mis ensayos críticos, las obras publicadas de Ibsen, Arthur Miller, Strindberg, O’Neill, Tennessee Williams, Chéjov, Pirandello, Ionesco, Beckett, Tolstoi, Lawrence, Eliot, Pasternak, Camus, Sartre y Brecht, y, en mis discusiones teóricas, junto con los otros, desde Aristóteles, Lessing, Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche a Lukács. Donde estos trabajos y traducciones tienen derechos de autor, me complace reconocer mi deuda con sus editores.

En mi interpretación general de la tragedia he utilizado análisis de los siguientes autores, a quienes les doy mi agradecimiento: A. Pickard-Cambridge; John Jones; J. W. H. Atkins; Israel Knox; Hannah Arendt; Frederick Copleston; Herbert Wiesinger; H. D. F. Kitto; Ruth Benedict; I. A. Richards; T. R. Henn; George Steiner; Murray Krieger; Jane Harrison; Gilbert Murray; T. B. L. Webster; F.R. Leavis; Iris Murdoch; Philip Thody; Ronald Grey; J. P. Stern; T. Spencer; R. Niebuhr; Karl Jaspers; F. Fergusson; C. E. Vaughan.

Estoy en deuda con M. I. Finley por su amabilidad en discutir dos puntos conmigo, y con mi esposa por su ayuda general con el libro.

R. W.

Prefacio

Este libro trae consigo y trata de extender algunas claves de trabajo que ya he utilizado antes. La primera parte es la historia y la crítica de las ideas de tragedia que sigue, en cierto sentido, las investigaciones presentadas en *Cultura y sociedad* y en *La larga revolución*. La segunda parte continúa *El drama de Ibsen a Eliot*, aunque los interrogantes que aquí aparecen sean distintos. Entre ese libro y este he dictado, durante cuatro años, una serie de conferencias sobre *Tragedia moderna* en la Facultad de Inglés de Cambridge y la segunda parte es una versión revisada de éstas: repasadas principalmente con miras a la creación de una posición propia más explícita sobre el tema.

Cambridge, 1964
Raymond Williams

Primera parte

Ideas trágicas