

# THESIS

NUEVA REVISTA DE  
FILOSOFIA Y LETRAS

▶ JOSE PASCUAL BUXO  
▶ BERNABE NAVARRO  
▶ LIZBETH SAGOLS  
▶ MARTHA MARTINEZ

# 12

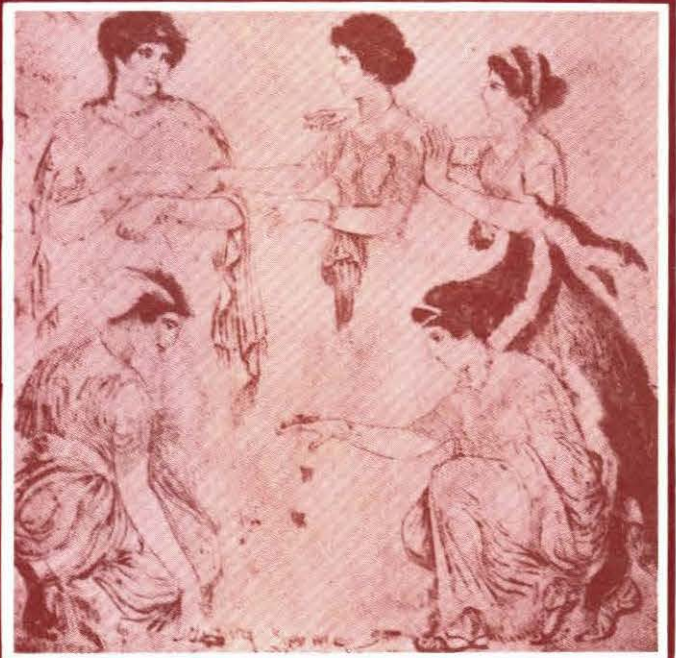
▶ CARLOS PEREDA  
▶ CESAREO MORALES  
▶ MARCOS ROMANO  
▶ HERNAN LAVIN CERDA

▶ GUADALUPE AVILES MORENO

▶ JEAN-PIERRE VERNANT

▶ H. P. LOVECRAFT ▶ CARMEN CHUAQUI

▶ EDUARDO GARCIA MAYNEZ



40.00 pesos

enero / 1982

# THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras,  
Año III, Número 12  
Enero / 1982**



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

*Rector:*

Dr. Octavio Rivero Serrano

*Secretario General:*

Lic. Raúl Béjar Navarro

*Secretario General Administrativo:*

C.P. Rodolfo Coeto Mota

*Abogado General:*

Lic. Ignacio Carrillo Prieto

**THESIS NUEVA REVISTA  
DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Publicación Trimestral de la  
Facultad de Filosofía y Letras

*Director:* Abelardo Villegas

*Editor:* Benjamín Villanueva

*Consejo de Redacción:* José Pascual Buxó  
Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaría de Redacción: Elsa Cross

# Indice

- JOSE PASCUAL BUXO**  
*García Márquez o la crisis de la realidad* 4
- JEAN-PIERRE VERNANT**  
*El sujeto trágico: historicidad y trashistoricidad* 8
- BERNABE NAVARRO**  
*Reflexiones sobre lo mexicano* 12
- LIZBETH SAGOLS**  
*Historia y muerte de Dios* 14
- MARTHA MARTINEZ**  
*La influencia del mar en el vocabulario del Caribe* 19
- H. P. LOVECRAFT** 24  
*De más allá*
- CESAREO MORALES:**  
*Forma valor de la producción y efecto ideológico* 28
- HERNAN LAVIN CERDA**  
*Sobre el abismo de la escritura* 35
- MARCOS ROMANO**  
*La obra literaria como signo* 39
- CARMEN CHUAQUI**  
*La poesía de Yannis Ritsos* 45
- GUADALUPE AVILES MORENO**  
*Bases conceptuales e históricas del arte mudéjar* 50
- CARLOS PEREDA**  
*Sobre la consigna democracia* 55
- La tradición presente:*
- EDUARDO GARCIA MAYNEZ**  
*El problema de la libertad moral en la ética de Hartmann* 63

## Notas y Reseñas

Vera Valdés Lakowsky: *Estudios de historia de la filosofía en México*, varios autores

Laura Mues: *Gaos, el hombre y su pensamiento*, de Vera Yamuni

**El sujeto trágico:  
historicidad y transhistoricidad**

Traducción: Marina Fe

**D**e todos los géneros literarios heredados de Grecia, la tragedia es sin duda aquél que mejor ilustra la paradoja que Marx, en la *Introducción a la crítica de la economía política*, formulaba en relación con el arte griego en general y especialmente con la epopeya. Si los productos del arte, como todo producto social, se vinculan a un contexto histórico definido y si no pueden comprenderse en su génesis, sus estructuras y sus significaciones más que mediante y dentro de este contexto, ¿cómo explicar que permanezcan vivos, que sigan hablándonos, cuando las formas de la vida social, en todos los niveles, se han transformado y las condiciones necesarias para su producción han desaparecido? En otras palabras, ¿cómo es posible afirmar el carácter histórico de las obras y del género trágico constatando a la vez su permanencia a través de los siglos, su transhistoricidad?

Recordemos la frase de Marx, tan frecuentemente citada: "La dificultad no radica en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad radica en comprender que puedan todavía procurarnos goces estéticos y sean consideradas, en ciertos aspectos, como normas y como modelos inimitables".

Marx plantea este problema de pasada. Su problema no es el arte, no es el centro de su reflexión. Marx no intentó fundar una estética marxista, quiso solamente, en este pasaje, subrayar que entre el desarrollo general de la sociedad, el desarrollo de la producción material y el arte existe una "relación desigual". Las formas más elevadas y ejemplares del arte pueden nacer en las sociedades menos o muy poco desarrolladas.

La respuesta que Marx propone a este problema no es, en relación con la ideología de su tiempo, ni original ni especialmente marxista. Para él, como para los hombres cultivados de su generación en Alemania, Grecia es la infancia de la humanidad. Marx bien sabía que hubo, además de Grecia y aun antes que Grecia, otras civilizaciones y, por consiguiente, otras infancias. Sin embargo para él todos estos comienzos, esos primeros pasos, no eran de manera tan típica como en Grecia la infancia de una humanidad que, en su curso normal, pasa por una serie de edades sucesivas. Hay, dice Marx, niños mal educados y niños precoces y agrega que muchos pueblos pertenecen a estas categorías. Pero los griegos eran niños "normales". La atracción que ejerce sobre nosotros

su arte surgiría entonces de la ingenuidad, de la frescura propias de una sana naturaleza infantil, de ese encanto del niño equilibrado que seduce y regocija al adulto que encuentra en él, en una forma natural y espontánea, las primicias de su madurez, una fase de sí mismo tanto más preciosa por haber desaparecido para siempre.

Hoy en día nadie podría aceptar la respuesta de Marx. ¿Por qué serían los griegos la infancia de la humanidad? ¿Por qué esta infancia sería más sana, más "normal" que la de los chinos, los egipcios, los babilonios o los africanos? ¿Es acaso la infancia, la ingenuidad, lo natural, aquello que nos seduce en una tragedia griega como, por ejemplo, *Las bacantes* de Eurípides? ¿No habría que pretender también que es la infancia normal lo que nos seduce en *El banquete*, *El Timeo*, *El Parménides* o *La república* de Platón? Una infancia, confesémoslo, singularmente despabilada y sofisticada.

Sin embargo, se encuentran en Marx observaciones que deberían permitirnos enfrentar con mejores armas este problema de lo histórico y lo transhistórico en el arte. En los *Manuscritos económico-filosóficos* Marx señala, en efecto, que el hombre es el único animal en quien los sentidos no son únicamente el resultado de la evolución biológica de las especies sino el producto de una historia social y cultural, especialmente de una historia de las diferentes artes en sus especificidades, cada una operando en su propio campo; la pintura crea objetos plásticos, productos de una suerte de exploración del ámbito visual: universo de las formas y de las relaciones entre dichas formas, volúmenes, colores, valores, expresión de la luz y el movimiento; la música crea un mundo organizado de sonidos, armonías, disonancias, ritmos; las artes del lenguaje sirven igualmente, cada una en su sector, para expresar ciertos planos de la realidad humana dándoles una forma literaria. Marx escribe: "la formación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia del mundo hasta hoy en día. El ojo se hizo humano cuando su objeto se convirtió en objeto social humano proveniente del hombre y destinado al hombre". En otras palabras, el ojo se hizo humano cuando se crearon productos para que el individuo social los tuviera ante su mirada, como objetos de visión, lo que significa que además de su interés práctico, de su valor de uso, estos productos comporten una dimensión estética o bien, como lo dijo Marx, que también sean bellos. Marx añade: "Los sentidos se transformaron entonces directa-



mente en la práctica de los teóricos". Frase de sorprendente modernidad. Si la aplicamos al campo de la pintura, diremos que el ojo del pintor, asociado a su mano, edifica una arquitectura de formas, un lenguaje de geometría figurada y coloreada que, aun siendo totalmente diferente del lenguaje de la ciencia matemática, no deja de ser, a su manera y en su registro, una exploración del campo visual, de sus posibilidades, de sus reglas de compatibilidad e incompatibilidad; en resumen, un saber, una suerte de experimentación de orden óptico. Así, para volver a la frase de Marx, lo mismo que el sentido musical del hombre no despierta sino gracias a la música, el sentido plástico se desarrolla y se transforma en y mediante la práctica pictórica. La riqueza de la visión y las formas particulares que reviste esta riqueza en el marco de una civilización van de la mano con el desarrollo que ahí han tenido las artes figurativas y la dirección en la que se han encaminado.

**M**arx añade: "La riqueza de los sentidos humanos, un oído musical, un ojo sensible a la belleza de las formas, en una palabra, los sentidos capaces de goces humanos... son o desarrollados o producidos". Y agrega estas líneas esenciales: "No son únicamente los cinco sentidos, son además los sentidos llamados espirituales, los sentidos prácticos (los sentimientos, el amor, la voluntad), en una palabra, el sentido humano, el carácter humano de los sentidos que no se forma más que por la existencia de un objeto (Marx se refiere a un objeto producido por el hombre para el hombre), por la naturaleza humanizada". La naturaleza humanizada es este mundo de obras, en particular de obras de arte, que constituyen a cada momento de la historia el marco dentro del cual se desarrollan los diversos tipos de actividades humanas.

Todo lo que Marx afirma de las relaciones de la mano y del trabajo: que la mano crea el trabajo pero que el trabajo crea también la mano, siendo la mano a la vez el órgano y el producto del trabajo, lo dice igualmente respecto al arte y sus obras: "La obra de arte, como todo producto, crea un público sensible al arte y capaz de disfrutar la belleza". La producción, en el terreno del arte, no sólo produce un "objeto para el sujeto", sino un "sujeto para el objeto" —este nuevo objeto que acaba de ser creado.

La invención de la tragedia griega en la Atenas del siglo V no es únicamente la producción de obras literarias, de objetos de consumo espiritual destinados a los ciudadanos y adaptados a ellos, sino, mediante el espectáculo, la lectura, la imitación y la constitución de una tradición literaria, el surgimiento de un hombre trágico. Las obras de los dramaturgos atenienses, en un mismo movimiento, expresan y elaboran una visión trágica, una manera nueva de comprender del hombre, de situarse en su relación con el mundo, los dioses, los otros, consigo mismo también y con sus propios actos. Así como no hay oído musical fuera de la música y de su desarrollo histórico, no hay visión trágica fuera de la tragedia y del género literario del cual la tragedia funda la tradición.

Desde esta perspectiva, la situación de la tragedia griega puede compararse a la de una ciencia como la

geometría euclidiana o a la de una disciplina intelectual como la filosofía tal como la instituyen, al fundar sus escuelas, Platón y Aristóteles. La obra de Euclides son textos determinados y marcados por su fecha; pero es también un campo de estudio que se abre y se delimita, un objeto nuevo que se constituye: el espacio en su idealidad abstracta con un modo de demostración y de razonamiento como su correlato, un lenguaje propiamente matemático; en resumen, un dominio de lo real, un nuevo tipo de operación mental, utensilios intelectuales hasta entonces ignorados. Platón y Aristóteles, la Academia y el Liceo constituyen la inauguración de una práctica filosófica, con un horizonte de problemas nuevos: ¿qué es el ser, el conocer, sus relaciones? Se trata también de la constitución de un vocabulario, de un tipo de discurso, de un modo de argumentación, de un pensamiento filosófico. Todavía hoy, el filosofar supone integrarse a esta tradición, colocarse en el interior del horizonte intelectual creado por el movimiento de la filosofía, sin duda para aplicarlo, modificarlo o ponerlo en duda, siempre integrándose en su línea, tomando los problemas en el punto en que han sido elaborados por todos los filósofos precedentes. Así como los pintores observan no la "naturaleza" sino las obras de los maestros y los cuadros de sus contemporáneos, los filósofos responden a sus antecesores, piensan con relación a ellos, contra ellos o esforzándose por resolver las dificultades que la reflexión anterior hizo surgir en el campo de la investigación filosófica.

Del mismo modo, si tenemos derecho de hablar de tragedias en el caso de las obras de Shakespeare, de Racine o de ciertas obras contemporáneas es porque con los desplazamientos, los cambios de perspectiva ligados al contexto histórico, éstas arraigan en la tradición del teatro antiguo donde encuentran, ya delineado, el marco humano y estético propio del tipo de dramaturgia que instauró, dándole toda su forma expresiva, la conciencia trágica.

¿Qué decir de este "hombre trágico" nacido en Atenas sobre la escena del teatro en el curso del siglo V? ¿Mediante cuáles rasgos caracterizarlo en su historicidad y su transhistoricidad habiendo bastado con el breve momento en que surgió y se afirmó con los grandes dramaturgos áticos para hacer surgir, en el seno de la cultura occidental, el ámbito en que cada quien podrá, a partir de entonces, tener la experiencia de lo trágico, comprenderlo, vivirlo en su fuero interno?

Me limitaré, después de esta larga introducción, a dos puntos. No haré más que recordar el primero que ya ha sido tratado en otra parte. La tragedia toma como material la leyenda heroica. No inventa ni los personajes ni la intriga de sus obras sino que los encuentra en el saber común de los griegos que conciernen lo que éstos creen ser su pasado, el horizonte lejano de los hombres de antaño. Pero en el espacio de la escena y en el marco de la representación trágica, el héroe deja de presentarse como modelo tal y como lo era en la epopeya y la poesía lírica para convertirse en problema. Lo que se cantaba como ideal de valor, piedra de toque de la excelencia, se encuentra puesto en duda ante el público durante el cur-



so de la acción y mediante el juego de diálogos; el debate, la interrogación de la cual el héroe es objeto a partir de ese momento, llegan a través de su persona al espectador del siglo V, al ciudadano de la Atenas democrática. Desde la perspectiva trágica el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían aislarse y definirse, no como esencias a la manera de los filósofos del siglo siguiente, sino como problemas que no presentan respuesta, enigmas cuyos dobles sentidos deben ser incesantemente descifrados.

**S**egundo punto. La tragedia ha jugado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo "ficticio" en un sentido propio; es ella la que permitió al hombre griego de finales del siglo V y principios del IV, aprehenderse a sí mismo, en su actividad de poeta, como un puro imitador, como el creador de un mundo de reflejos, de falsas apariencias, de simulacros y de fábulas que constituyen, fuera del mundo real, el mundo de la ficción. Platón y Aristóteles intentaron fijar el lugar, la función y las características de lo que hoy llamamos arte o imaginario, elaborando una teoría de la *mimesis*, de la imitación, estrechamente ligada a la experiencia nueva del espectáculo trágico. En la tradición de la epopeya el poeta, inspirado por las masas de las que es el profeta, no imita la realidad, la desvela. Como un adivino revela, diciéndolo, "lo que es, ha sido y será". Su palabra no representa, hace presente al ser. ¿Y qué sucede con la tragedia? Pone ante los ojos del público, hace hablar y actuar ante los espectadores a las figuras legendarias de la época heroica. Ya hemos dicho que para los griegos estos personajes no eran ficticios, ni tampoco lo fue su destino; existieron efectivamente, pero en otro tiempo, en una época totalmente terminada. Son los hombres de antes, que pertenecen a otra esfera de existencia que no es la nuestra. Su puesta en escena implica un estar allí, una presencia real de personajes que al mismo tiempo son presentados como no pudiendo estar allí, como surgidos de otra parte, de un invisible más allá. En el teatro, el público no tiene frente a sí a un poeta que le narre las pruebas que soportaron, en un tiempo antiguo, hombres desaparecidos y cuya ausencia queda implícita en la narración; estas pruebas se producen ante él, ante sus ojos, revistiendo las formas de la existencia real gracias a la actualidad del espectáculo. Así, el poeta trágico desaparece totalmente detrás de los personajes que actúan y hablan en escena por cuenta propia, como si estuvieran vivos. Es este aspecto directo del discurso y de la acción lo que constituye, en el análisis de Platón, lo propio de la *mimesis*: el autor, en lugar de expresarse como tal al referir los acontecimientos con un estilo indirecto, se disimula dentro de los protagonistas, asume su apariencia, sus maneras de ser, sus sentimientos y sus palabras para imitarlos. En el sentido preciso de *miméisthai*, imitar es simular la presencia efectiva de un ausente. Frente a una representación tal no hay más que dos actitudes posibles. La primera recuerda la de los espectadores en las salas de cine, cuando el séptimo arte apenas comenzaba. Sin tener la costumbre, y a falta de haberse creado lo que podríamos

llamar una conciencia de lo ficticio o una conducta de lo imaginario, insultaban a los malos, animaban y felicitaban a los buenos que aparecían en la pantalla como si las sombras proyectadas fueran seres de carne y hueso; confundían el espectáculo con la realidad misma. La segunda actitud consiste en entrar en el juego, en comprender que lo que nos está dado ver en escena se sitúa en un plano distinto al real y que debe definirse como aquél de la ilusión teatral. La conciencia de ficción es constitutiva del espectáculo dramático: aparece a la vez como su condición y como su producto.

Desde este punto de vista se comprende mejor el alcance y las implicaciones de un fenómeno característico de la tragedia griega. A todo lo largo del siglo V se mantiene en el terreno que de alguna manera escogió como el propio: el de la leyenda heroica. Hubiera podido ser de otra forma. La prueba es que en el año 494 una de las primeras obras del repertorio trágico, *La toma de Mileto* del poeta Phrynicos, llevaba a escena el desastre que los persas habían provocado en la ciudad jónica hacia apenas dos años. Tragedia, por consiguiente, no legendaria sino histórica; tragedia, deberíamos decir, de actualidad. Ahora bien, leamos el informe que hace Heródoto de este hecho: "Los espectadores se ahogaron en lágrimas; el poeta fue castigado con una multa de mil dracmas por haber recordado las desgracias nacionales (desgracias propias, *oikéia kaká*) y se prohibió que el drama volviera a representarse en el futuro fuera por quien fuera". En los albores del siglo V, cuando la tragedia daba sus primeros pasos, los grandes acontecimientos de la época, los dramas de la vida colectiva, las desgracias que concernían a cada ciudadano, no podían trasladarse a la escena teatral. Eran demasiado cercanos y no permitían esa distanciamiento, esa transposición gracias a la cual los sentimientos de temor y de piedad se desplazan a otro registro, ya no experimentados como pertenecientes a la vida real sino tomados y comprendidos desde un primer momento en su dimensión de ficción.

**S**e me preguntará qué pasa con *Los persas*. Es verdad que en el año 472 Esquilo monta una tragedia que pone en escena la derrota sufrida por los bárbaros en Salamina hace casi apenas ocho años. Esquilo había participado personalmente en el combate como muchos de sus espectadores, y el corega que estaba a cargo del espectáculo no era otro que Pericles. Pero precisamente lo que sorprende de *Los persas* es, en primer lugar, que las desgracias que forman el meollo del drama no son para el público griego las suyas propias sino las de otros, desgracias extrañas y de extranjeros; en segundo lugar, y sobre todo, sorprende que, al situarse con los persas y desde su perspectiva, el poeta trágico sustituye el habitual alejamiento de los hechos legendarios de un tiempo terminado por otra distancia esta vez especial, una separación cultural que permite asimilar a los monarcas persas y su corte al mundo de los héroes de antaño. Evocados por el coro, narrados por el mensajero, descifrados por la sombra de Darío, los acontecimientos "históricos" se presentan en escena dentro de un clima de leyenda; la luz que proyecta sobre ellos la

tragedia no es la que requiere el análisis de las realidades políticas; es la luz que refracta hacia el teatro de Atenas en lugar muy lejano, el reflejo sobre la escena de una ausencia que se deja ver como si estuviera allí.

Lo que los griegos llaman historia: la investigación sobre los conflictos entre ciudades, en el interior de las ciudades, entre helenos y bárbaros, esto es asunto de Heródoto y Tucídides. La tragedia toma su material de otra parte, de las viejas leyendas. Al rehusar colocarse sobre el terreno de los acontecimientos contemporáneos, de la vida política efectiva, adquiere, ante los ojos de Aristóteles, no menos sino más valor, más verdad que la historia. Poner en escena el curso real de los acontecimientos sería simplemente contar lo que pasó, nada más. Montar una tragedia es otra cosa. No es inventar personajes imaginarios ni forjar una intriga según convenga; es utilizar los nombres y el destino de figuras ejemplares por todos conocidas para elaborar un argumento, una distribución de escenas organizadas de tal forma que pueda verse cómo y por qué un personaje dado, con toda verosimilitud o absoluta necesidad, tiene que hacer cierto tipo de acción cuyo resultado será tal o cual. La tragedia, contrariamente a la historia, no cuenta, entre todos los acontecimientos que hubieran podido producirse, aquellos que efectivamente tuvieron lugar; muestra, reorganizando el material de la leyenda en función de sus propios criterios y ordenando la progresión de la intriga siguiendo la lógica de lo probable o de lo necesario, cómo los acontecimientos humanos pueden o deben suceder por medio de un proceso riguroso. Asimismo, constituye para el filósofo que la compara con la historia una creación más seria y más filosófica. Gracias a la libertad que le asegura la ficción del *múthos*, alcanza lo general mientras que la historia, por su objeto, queda limitada a lo particular. Lo general quiere decir que tal tipo de hombre, escogido desde el principio por el poeta para someter su destino singular a la prueba del acontecer trágico, aparecerá dentro de la lógica de la acción como obligado a hacer tal cosa "verosímil o necesariamente".

Debido a que la tragedia pone en escena una ficción, los acontecimientos dolorosos y terribles que presenta en escena producen un efecto muy diferente que si fueran reales. Nos tocan, nos conciernen, pero de lejos, desde otra parte. Se sitúan en un lugar distinto al de la vida. Como su modo de existencia es imaginario, son puestos a distancia al mismo tiempo que representados. En el público, no comprometido con ellos, "purifican" los sentimientos de terror y piedad que producen en la vida real y si los purifican es porque en lugar de hacer que simplemente sean experimentados, les otorgan, gracias a la organización dramática —con su principio y su fin, el encadenamiento combinado de las secuencias, la coherencia de episodios articulados en un todo, la unidad formal de la pieza— una inteligibilidad que lo real no comporta. Arrancados a la opacidad de lo particular y lo accidental por la lógica de un escenario que depura al implicar, condensar y sistematizar, los sufrimientos humanos, comúnmente deplorados o sufridos, se convierten en el espejo de la ficción trágica, en objetos de compren-

sión. Aun cuando se trata de personajes y acontecimientos singulares ligados al marco histórico y social que les corresponde, adquieren un alcance y una significación mucho mayores.

El drama antiguo explora los mecanismos mediante los cuales un individuo, por excelente que sea, es conducido a su pérdida, no bajo el dominio de la fuerza ni a consecuencia de su perversidad o de sus vicios, sino debido a una falta, a un error de esos que cualquiera puede cometer. Pone al desnudo así el juego de fuerzas contradictorias a que el hombre se encuentra sometido ya que toda sociedad, toda cultura, lo mismo que la griega, implica tensiones y conflictos. De esta manera la tragedia propone al espectador una interrogación, de alcance general, sobre la condición humana, sus límites, su necesaria finitud. Trae consigo, como intención, una suerte de saber, una teoría que concierne esta lógica ilógica que preside el orden de nuestras actividades de hombres. Hay tragedia cuando por medio del montaje de esta experiencia imaginaria que constituye un argumento con su progresión dramatizada —mediante esta *mimesis práxeos*, como dice Aristóteles, esta simulación de un sistema coherente de acciones continuadas que conducen a la catástrofe— la existencia humana accede a la conciencia, a la vez exaltada y lúcida, tanto de su precio irremplazable como de su extrema vanidad.

Vernant, Jean Pierre, Belfajor, Leo S. Olschki, Florencia, 1979; año XXXIV, pp. 635-642

