



**TERRY EAGLETON:**  
*Dulce violencia. La idea de lo trágico*, traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Editorial Trotta, Madrid, 2011. 383 pp. ISBN 978-84-9879-224-9. (*Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, 2003).

No pocos años han tenido que pasar para contar con la traducción española de *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, una de las últimas piezas del profesor Terry Eagleton (Salford, 1943), probablemente uno de los críticos literarios vivos más influyentes del panorama contemporáneo. De la mano de Javier Alcoriza y Antonio Lastra llega a España la versión de un estudio erudito y equilibrado sobre lo que ha sido y significado la tragedia desde que Homero pidió a la musa que cantara hasta los últimos retratos del absurdo amargo y urbano más contemporáneo. El desafío no es pequeño, pero tampoco lo es la sensatez y el rigor con que se encara, y lejos de superarse en forma de un análisis específico y arrogante de un género ya anquilosado y condenado a la vitrina y la edición rústica, Eagleton rescata con la tragedia ese motivo dramático y esa contradicción profunda que, allende el escenario y la lección de historia antigua, ha latido y late todavía en el pensamiento, la vida y la propia condición del hombre. Hallamos siempre un componente trágico, una oscuridad que arroja luz, un sacrificio imprescindible para el sentido, un choque de placer y dolor, en la vida y el sentir de nuestra terca especie.

El ambicioso ensayo no pretende un recorrido histórico ni un abanico de fechas y datos, sino que se presenta como un estudio de carácter político (político-literario-filosófico, podríamos decir), o quizá mejor, con perspectiva política, de los elementos o dimensionalidades que componen lo trágico y la manera en que se ha reflexionado sobre ellos y han repercutido en su época. Una revisión y crítica, en fin, tanto de la práctica como de la teoría de la tragedia que busca la medida y que no duda en distanciarse tanto de las tendencias o desarrollos de derechas como de los de izquierdas cuando es pertinente. La serenidad y seriedad de Eagleton no titubean en señalar los abusos o absurdos de las posturas más conservadoras y, sobre todo, las precipitaciones o ilusiones vanas de una izquierda quizá demasiado empeñada a veces en su historicismo, su pluralismo o la confianza en la cultura. Que todo puede esconder su contrario, que afirmar demasiado acaba negando, o que los opuestos son familia aunque no se parezcan –o que lo hagan secretamente y si se observa con atención–, son algunas de las lecciones que marcan las explicaciones y discusiones del profesor. Un propósito firme de este libro es recordar justamente a la izquierda aquello que sistemáticamente olvida y que sigue siendo principal, y lo trágico, que recuerda motivos de sesgo u origen teológico e insiste como una nota constante en elementos y colisiones que poco han variado en el hombre a pesar del secularismo, es la idea más conveniente y oportuna. Si la izquierda rechista quizá por lo que a la derecha le falta de novela, de pluralismo, de igualdad, Eagleton modera el debate y recuerda a la izquierda lo que le falta de trágico, de teológico, de objetivo, de permanente. Hablar de lo trágico es hablar el lenguaje antiguo y diario del sufrimiento, del impulso a la libertad desde la opresión y la lucha por la supervivencia material, de lo religioso y la profundidad del sentido, de cierto universalismo que no puede dejarse de lado si el ser viviente ha cambiado pero no lo ha hecho su cuerpo sintiente.



Y el primer paso en este adentrarse es rescatar lo que puede parecer una teoría obsoleta y ruinosa, mostrar sobre todo qué tiene que decir todavía la tragedia, o cuál es el mensaje que no podemos olvidar. Ciertamente suele considerarse que en la Modernidad ya no hay espacio para la tragedia, o que esta se ha superado, igual que no lo hay para lo religioso o para las raíces, pero el sentido de lo trágico es más amplio que una crisis heroica o una muerte cara: su aliento de paradoja es algo tan ideológico como contraideológico, y revela justamente la teodicea del humanismo propiamente moderno, se levanta como una crítica a la Ilustración y a sus presupuestos más básicos para levantar la realidad más profunda y compleja del hombre. Quien piensa que nuestra época es postrágica olvida que este motivo se extiende del arte a la vida y de allí asimismo al pensamiento y la teoría, y no se trata tanto de una historia particular como del cruce, ni mucho menos solo patético o meramente conmovedor, de un elemento descriptivo lleno de dolor, siniestralidad, y sombra, con otro normativo y afirmador, que muestra justamente que en esta siniestralidad se levanta la dignidad, que la oscuridad más profunda es la que más aprecia la luz, que lo peor es la mejor condición para el progreso. La tragedia, señalará Eagleton, es más una condición inveterada que nos constituye que una crisis heroica, se trata de un acontecimiento tan desastroso como glorificante. Es este aspecto de crítica, de choque, de lucha, lo que extiende la tragedia hasta la filosofía y la muestra más como una forma, una estructura, un proceder, que un contenido o una materia particulares. ¿Qué es este valor que despierta en la agonía? ¿Qué, esta agonía que revitaliza el valor?

Se trata más de un éxtasis que de una agonía, una manifestación de que la destrucción puede ser creadora, un sacrificarlo todo para apreciar por fin el todo, una imagen negativa del valor para iluminar con el valor. No en vano ha sido ensalzada por su carácter aristocrático como uno de los más solemnes géneros literarios desde Aristóteles hasta Milton: pone a la luz el fenómeno difícilmente explicable de que es el dolor vivido hasta sus últimas consecuencias lo único que arrojará sentido al mundo. Quizá una expresión contraria de la utopía que nos recuerda lo que apreciamos al mostrarlo destruido. Pero no es solo una versión del triunfalismo, la superación de una prueba para llegar a la línea de meta, como ha podido defenderse; es la perturbadora idea de que las ganancias y las pérdidas *solo* pueden ir parejas, de que en un sufrimiento íntegro puede albergarse por fin una salida que solo se percibe tras ese túnel lóbrego y nunca se supone antes de penetrar en él. La tragedia no habla de sufrimiento instrumental: dejaría de ser redentor; tampoco, de mera experiencia de depuración o mejora: perdería su profundidad. Lo trágico es que no hay otra vía que la del sufrimiento para alcanzar el sentido y que ese sentido nunca se promete ni se espera. En medio de la oscuridad, la luz se recibe como una sorpresa y nunca es esperada con desentendida paciencia. A diferencia de un pragmatismo ligero basado en lo útil o de un idealismo altivo empeñado en el fundamento, la tragedia se sustenta en la creencia del valor ordinario que poseen las cosas a pesar de estar envilecidas o deterioradas. Es una reivindicación del valor donde menos posible parece, un sacrificio.

La relevancia de lo trágico en nuestro mundo y en la Modernidad se hace patente a la vez por el recorrido filosófico del término y su evolución teórica. Hay filosofías propiamente trágicas y filosofías que reivindican distintos modos o manifestaciones de lo trágico, con lo que se consigue un despliegue de todos los registros del género que no solo muestra su riqueza sino que apunta por esta misma multiplicidad a lo esencial o propio del motivo, que es algo así como un choque, como un encuentro del valor en el sin-valor, cierta paradoja o conjunción de lo afirmativo y lo negador. La bre-



vedad y contundencia de lo esencial de la tragedia es lo que la hace extensible al ámbito de la filosofía, en que no solo es tema, sino propiedad de muchas posturas de pensamiento, y a la vida y al arte, al que traslada su carácter dramático más allá del escenario. La filosofía de Hegel es así por sí misma trágica cuando afirma simplemente que el destino del particular es someterse al universal, que el avance y la restauración de la unidad del espíritu parten de la negatividad: la racionalidad del mundo solo se aprecia tras la destrucción violenta. Pero las críticas al gran idealista son igualmente trágicas: de hecho, revelar el componente racional del sufrimiento no nos exime de tal sufrimiento; se trata de Kierkegaard y la paradoja de una fe irreductible a discurso moral o a universales, de la experiencia de quien se atreve a vivir como individuo: la sobriedad con que Hegel sentencia la condena del particular por el universal es superflua para ese individuo que tiene que enfrentarse a la lucha de la existencia y a las contradicciones de la fe, movimientos irreductibles a una dialéctica de visiones panorámicas como la hegeliana. La aportación de Nietzsche, menos distante en el fondo de la de Hegel, resaltaré el impulso dionisiaco de la tragedia que descubre la brutalidad y los rastros de poder que hay en los valores y la modernidad, haciendo de la tragedia una potente crítica que celebra la mutabilidad y cuanto hay de cruel en lo humano frente a la imagen apolínea que Hegel destaca al resaltar lo afirmativo y redentor de esta negatividad en la historia. Y ya vista como crítica, los planteamientos de izquierda la entenderán como revolución, como una búsqueda de la dignidad que supone sacrificar otros valores menos prioritarios, como dirá Raymond Williams: “la revolución clama que la lucha y el abandono de la estabilidad es necesario para al menos estar en condiciones de un orden social más justo; solo si reconocemos la precariedad de nuestra situación, como matiza Benjamin, sentiremos la pertinencia de repararla: la liberación solo puede ser trágica”. Los planteamientos posmodernos, no obstante, marcados por catástrofes como Auswichtz, serán postrágicos. En Beckett, el desastre es demasiado habitual para guardar algo que redimir, la tragedia supone un tipo de escritura que ya no es posible, es una palabra altisonante, intimidante, que incita sospechas de ideología si efectivamente el sufrimiento está normalizado y ya no es excepcional. La crítica y el escepticismo ante la tragedia es justamente la crítica ante el absolutismo, y la salida de la tragedia será lo absurdo, una manera directa de desmitificar el valor convencional no para asentarse en el nihilismo, sino justamente para ensayar una nueva concepción del valor.

Esta arribada de la tragedia a lo cotidiano está también presente en la deriva de la figura del héroe. Aquel que había de ser representante de la humanidad pero también hombre ideal o semidiós, estandarte de lo humano pero extraordinario, clásicamente había sido un poderoso o un noble o un patricio. Ese héroe que hace inteligible el sufrimiento o confirma con su sacrificio la dignidad del hombre es tradicionalmente un aristócrata. Así lo han identificado autores como Hegel, Schopenhauer o Lukács, que pensaban que un héroe desprendido de las minucias de lo cotidiano representaría con mayor majestuosidad el choque de lo sublime y el duro contraste entre la muerte cruel y el gran valor que por ella se yergue. Un rey, dirían, pone en juego su reino, y un hombre de a pie solo puede apostar su bolsillo. Pero Eagleton sabe tanto defender con honradez la postura más tradicional como problematizarla: la tragedia, pese a caracterizarse por su sesgo aristocrático, no siempre ha sido así: ya en Eurípides el género asiste a su democratización, a un descenso a las crisis de la vida cotidiana. La Modernidad trae precisamente la reivindicación del inconmensurable valor de cada hombre por sí mismo, y por ello un Melville, un Lessing o un Balzac cuestionarán la importancia del rango social del protagonista



e incluirán en la escena de lo trágico a todo tipo de hombres, como es el caso de los balleneros de *Moby Dick*. La miseria de un trabajador es tan trágica como la ruina del poderoso. Aquellos que proclaman la muerte de la tragedia suponen falsamente que esta está en una esfera distinta de la de la vida diaria, lo que carece de justificación: la revalorización que trae consigo la democracia justamente extiende la tragedia en lugar de abolirla: cualquier muerte recuerda la dignidad que estaba en juego. Y no obstante, Eagleton vuelve a esquivar esta deriva excesiva a lo habitual, y nos recuerda que, para el posmodernismo, esta igualdad revolucionaria tan exaltada como antes la silueta del héroe patricio es igualmente sospechosa, y corre el riesgo de convertirse –de nuevo–, es el velo que cubre la barbarie y la brutalidad de aquello sublimizado como cultural, como recordarán Nietzsche o Marx. La tragedia es aristócrata y la tragedia puede ser también democrática, y censurar una de sus vertientes induce a pensar que se ponen en juego otros motivos extraliterarios. Bien pensado, el mismo Aristóteles y toda la Antigüedad primaban quizá más la acción sobre el carácter, más el drama que sus propios personajes. Esta medicina, aplicada hoy, recuerda que quizá la elección de la casta del héroe esté influida más por tendencias ideológicas que por el refinamiento mejor de la escena.

¿Pero no hay algo propiamente aristocrático en la tragedia al igual que lo hay, quizá, de democrático en la novela? ¿No es una imagen de lo cortesano y la otra, reflejo de la clase media? Justamente algunos críticos han condenado la muerte de la tragedia por el ascenso de la novela, en la misma línea que aquellos que, como ya comentamos, señalaban que era la democratización lo que la extinguía. Precisamente, Eagleton señala que la ficción inglesa –aunque no solo la inglesa– del XVIII y el XIX es antitrágica por la clase media, y que es en la decadencia de esta clase en que nace la, digamos, novela trágica; por otro lado, ese período tiene piezas tan trágicas como el *Werther* o el *Moby Dick*, y presencia la escritura de un Stendhal, un Balzac o un Flaubert, por lo que la cuestión es más complicada pese a que deshacerse de la sospecha de que un componente antitrágico reside en la novela es complicado. Ello es así porque la novela parece más un asunto de *cronos* en que asistimos a una sociedad a la deriva o unos personajes poco a poco degenerados a través de un minucioso retrato de su psicología o de sus acciones, mientras que, muy al contrario, la tragedia se sitúa en una esfera de *kairós*, de tiempo cargado, y muestra de un golpe el choque y la paradoja, la tensión de fuerzas destructoras y redentoras. Es una historia ya conocida: el idealismo contra lo mundano, aristocracia y democracia, el tipo mejor y representante contra el todo detallado y complejo. Bajtín, que vincula más la tragedia a la risa y al carnaval y se aleja de contrastar democracia medianera y tragedia aristócrata, especificará que la novela presenta conflictos igualmente que la tragedia, pero ya insinúa en ellos su resolución mediante la personalización de los mismos: hace de cuestiones sociales asuntos personales. La novela tiende a complejificar estos conflictos y por ello mismo huye en cierto modo de una colisión frontal y esquemática que reúne a todas las fuerzas en juego en dos grandes bloques, colisión simétrica que genera esa tensión tan propia de la tragedia que en la novela se disuelve en intrigas y conflictos personales multidireccionales. Pero hay una vuelta más: subyace aquí el presupuesto modernista, de dudosa validez, de que existe una palabra capaz de asimilar la totalidad y enfrentarla, de que hay herramientas en el lenguaje para sostener esta colisión y evitar un reduccionismo o una falsificación. De este modo y no en vano, críticos como Auerbach y el maduro Lukács tratarán de armonizar estas posturas o de hablar de cierto realismo trágico, un término que quizá resulte a grandes rasgos paradójico –como el de aristocratismo democrático–, pero que no obstante alcanza su



realización en esa gran novela realista posrevolucionaria de Balzac, Stendhal o Zola. No solo allí el arte brota de la profundidad del mundo cotidiano, sino que logra articular el más desgarrado conflicto con el detalle y la descripción narrativa y puntillosa de todo un escenario social. Y es que no hay vencedor o frontera claros entre tragedia y novela, y la conclusión más limpia que extrae Eagleton de la crítica de la relación entre ambos conceptos es justamente que verlos como opuestos vuelve a ocultar cierta impureza de miras, una mendaz caracterización del género como un todo y una esquematización que lejos de ser representante de las formas, las simplifica y empobrece. No extraña, por el fruto de sus reflexiones, que una de las críticas de Eagleton a muchos teóricos sea la parcialidad de sus opiniones, la fundamentación incompleta de sus juicios por dejar textos y piezas –prestos a contradecirles– fuera del estudio.

Dejarse llevar por aquella hipotética oposición entre tragedia y novela haría pensar que en la Modernidad, el momento clave del desarrollo de la segunda, y lo que es más, el momento del nacimiento del individuo moderno y de la independencia del estado de la religión, sería incompatible con la tragedia o, al menos, la excluiría de sus planteamientos. Si no ha sido suficiente la crítica a esta oposición, Eagleton va más allá y rastrea indicios de lo trágico en los caminos filosóficos de esta época tan supuestamente secular y marcada por la ilustración. De nuevo, su gesto es una invitación a la complejidad y a la riqueza, pues, como dirá, hay una Modernidad trágica como hay una progresista. La tragedia, cierto es, se desplaza hacia un terreno de valores democráticos, un terreno de lo secular y ya no de lo eterno, pero no deja de mostrar aquello paradójico, doloroso y afirmador, que tanto la caracteriza. No hay titubeos, por ejemplo, en caracterizar a Kant como un filósofo trágico. Aquí la tragedia ya no aparece tan solo como un tópico, sino como rasgo propia de la filosofía y de la condición moderna. Aquellos ideales trascendentales solo son seguros si son apartados del mundo empírico, están al tiempo presentes y ausentes. La libertad se despliega perfecta en la teoría, pero en su campo de acción, la práctica, solo se manifiesta como un pobre postulado. Como dirá Pascal, la burguesía no puede renunciar a sus ideales y tampoco realizarlos, todo el esfuerzo por racionalizar el mundo en este momento no puede más que servirse de valores espirituales e idealistas para legitimarlo. Lo humano ha reemplazado a lo divino como fuente del valor absoluto, pero es ahora el hombre quien deberá construir tales valores solo ante un mundo puramente contingente y desolador. Si el deseo, ya liberado, es el gran protagonista de la Modernidad, el drama que ésta entrega es una lucha de la razón con la naturaleza para conseguir dominarla, una lucha que cuya nota constante es la de las manos manchadas de violencia irracional, justamente. El precio que el sujeto moderno paga por su completa libertad es la suspensión en el vacío, la contingencia: nada en la experiencia sugiere una identidad firme, el apogeo del sujeto moderno burgués acaba resbalando a su propia destrucción, una trama, dirá Eagleton, típica de la tragedia más clásica. Esta condición trágica se acentúa cuando oímos a Nietzsche afirmar que ha llegado el momento de aniquilar al hombre, o lo que es lo mismo, que el hombre ya ha alcanzado su ultimidad y solo puede superarse para alumbrar algo mayor. De nuevo, detrás del velo de la luz y la diosa razón, detrás del *logos*, se esconden los mismos decorados ficticios con que contaba el mito, como criticarán Adorno y Horkheimer. La posmodernidad hereda los planteamientos trágicos igualmente: si antes era el hado quien conducía irremediabilmente al héroe a su final, la versión contemporánea es la de unos individuos que, tras proclamar altisonantemente sus libertades, se descubren lanzados en la mesa de juego de fuerzas y estructuras insondables como el poder, la historia, el deseo o el lenguaje. Quizá lo que caracterice a



la condición moderna es el fracaso de cualquier acuerdo sobre las cuestiones fundamentales, dirá Eagleton. Ello impide, cierto, una acción trágica colectivamente sentida, pero no deja de mostrar el gran calado de lo trágico en la condición del hombre moderno, la ironía que le constituye.

Otro elemento constituyente de la tragedia es cierta inevitabilidad de sus desarrollos, la presencia de algo así como un destino que obliga al sufrimiento para ofrecer la posibilidad de redención. Esta *Moirá* o hado o esta presencia de la determinación en los actos trágicos, no obstante, no es omnipresente ni meramente obligante en la tragedia. La insistencia durante todo el ensayo por lo sutil, por la crítica o por el perfilamiento y trazado riguroso de las líneas definitorias de lo trágico hacen verdaderamente enriquecedor el tema y revelan la vastedad de su motivo en el pensamiento y el arte. La cuestión es que, sencillamente, si todo el determinismo fuera trágico, como apunta Eagleton, la acción de los personajes perdería la tensión que genera justamente lo trágico. Es la lucha y la tensión lo que levantan a la tragedia; es el enfrentamiento entre hado y libertad lo que la encienden. Pero ello también ha sido observado de diferentes modos: asimilar los planteamientos del hado como una elección voluntaria, aceptar una muerte en la lucha es un modo de escapar a este determinismo, que queda engullido por la libertad; no obstante para otros, la libertad será plena si lo que hace es negar por completo al hado, faltarle, pues al rebelarse contra él y comportándose como si no existiera, el hombre relativiza sus límites: la tragedia es un golpe contra el destino y no una sumisión al destino: el derroche ante la muerte es lo más cercano a la inmortalidad, nos enseña Shakespeare en *Antonio y Cleopatra*. En cualquier caso, dirá Eagleton, la constricción es constitutiva de la libertad y no una limitación suya: un mundo impredecible, azaroso, sería la ruina de la libertad antes que su fundamento: lo trágico es que algo no sea inevitable, sino que se pueda evitar y que no se haya hecho; en esa elección se levantan los relieves de lo moral. De este modo la tragedia representa la victoria de la libertad al mismo tiempo que la victoria de la necesidad; la derrota de una a la vez que la de la otra: los individuos que allí se mueven se perciben en todo momento limitados, pero también nos hace partícipes de la desbordante libertad que albergamos. De hecho, la Modernidad se caracteriza por un reemplazamiento del hado por nuestra propia razón: no es que tengamos un destino absoluto, sino que carecemos de él y tenemos que crearlo: lo doloroso no es soportar el hado, es forjarlo; la razón es un sustituto profano de la providencia, en palabras del crítico. La tragedia se muestra como una teodicea secular que justifica el mal al presentar un orden moral, pero el problema para sus personajes es que no se mueven con el horizonte de ese orden moral, que en momento alguno está garantizado. Uno de los puntos que señala Eagleton en muchos puntos de la obra es la intervención de la propia voluntad de los teóricos de lo trágico: aquí ellos buscan y tratan de ofrecer una imagen final de justicia, cuando en la práctica trágica no siempre es así: muchas tragedias acaban tan solo con la confirmación de que un orden es injusto; si bien en otras está el orden restablecido, lo trágico es el precio de sufrimiento y muerte que para ello se ha pagado. Lo que está en juego muchas veces, por desgracia, es el deseo de armonía social del crítico y no tanto del trágico, como recalcará Eagleton. En realidad, la tragedia nos habla de piedad, pero no solo de piedad; de temor, pero no solo de temor.

Justamente Platón desterró a la tragedia de su orden político ideal por suscitarnos piedad y temor, esas dos gozosas sensaciones. Esta curiosa mezcla de dolor y placer presente en ambas sensaciones es otra de las paradojas que encierra la tragedia, y fue en el siglo XVIII cuando se produjo un tránsito desde la sensibilidad aristócrata de admiración y júbilo a la piedad y la ternura propias



del burgués, sensaciones que no obstante apuntan al supuesto de que la tragedia siempre tiene que ser correctora. Sea como fuere, estos componentes de piedad y terror muestran la presencia o la excitación de la intimidad y la otredad, de nuestro placer y de la representación del dolor ajeno; pero ¿por qué precisamente el dolor ajeno, un género que versa siempre sobre algún sufrimiento, nos causa placer? ¿Porque, con Addison o Lucreio, somos testigos de un mal ficticio que no sentimos? ¿Porque, según Beckett, la tragedia muestra que es más interesante estar tristes por contemplar el dolor que aburridos en nuestra rutina? ¿Acaso nos hace bien ver a otros sufrir y aún más bien hacerlos sufrir, como insinuará Nietzsche? ¿Sencillamente la alegría del dolor ajeno, como declara San Agustín? Eagleton diferencia en todo ello dos posiciones: aquella que entiende el placer como la satisfacción de la justificación poética que tiene lugar en la tragedia, y otra, más oscura y psicoanalista, que ve el placer como el resultado de una masoquista flagelación del ego del espectador al identificarse este con aquel personaje trágico que muere por el triunfo de su superego. Se trata de una conjunción perversa de deseo y de ley que los muestra ligados, una como la expresión secreta del otro antes que como su límite. El vencedor de nuevo es la tensión, el equilibrio tembloroso, la lucha que hay en la tragedia: libertad y constricción, placer y dolor, ley y deseo.

Lo que parecía una teoría en ruinas nos lleva poco a poco a las galerías más oscuras del alma humana, a la relación del hombre con el valor y su vivencia esencialmente trágica. Tras esbozar las distintas realizaciones de este valor y sus problemas, el problema de coordinar lo ideal y lo mundano, Eagleton dedica las últimas páginas del libro a tratar justamente esa ausencia del valor o esa negación del valor que es, como él lo llama, lo demoniaco. Se trata de esa malignidad sin razón aparente, absurda, que aparece en el Holocausto: un deleite en la destrucción por sí misma, por lo peor, basado en la falta de sentido antes que en un sentido particular. Pero no se entiende esta destrucción tan empeñada en el sufrimiento, tan poco económica, siendo solo la destrucción por sí misma. Como afirma Eagleton, si hay razón en el mal demoniaco es la de afirmar nuestro ser, acabar con aquello que amenaza su plenitud. Lo demoniaco, antes que oponerse al valor, se caracteriza por una denuncia de la parafernalia vacua de este mismo valor, por su hipocresía, que le motiva para destruirlo. Tras la vacuidad, un insoportable no ser, una nada velada: antes que lo que niega el valor, lo incapaz de percibir su relevancia. Como opuesto a ello, pero sin perder un ápice de siniestro, Eagleton rescata lo que Kundera llama lo angélico, ese –dirá– repudio higiénico de lo inaceptable. Es justamente aquel velo tupido que se resiste a contemplar la verdad cuando es horror, banalidad, absurdo, y se desgasta en la apariencia del orden y la estabilidad, como podía ocurrir bajo el régimen neoestalinista en que el escritor checo creció. Y sin embargo, entre el exceso de significado de lo angélico y la falta completa de lo demoniaco, la sociedad requiere de lo uno para soportar al otro, lo angélico acaba ocultando la nada de lo demoniaco. Mientras el motivo demoniaco insiste en el conflicto y en lo falso del valor, lo angélico lucha por rescatar la comunidad y la raíz que en ella tiene el significado. El propio Eagleton ejemplifica estos dos motivos: Williams y Habermas son angélicos; Foucault y Derrida, demoniacos. El arte, dirá, nos protege de conocer el abismo, pero al hacerlo nos empuja hacia él. Lo apolíneo busca la perfección y la afirmación, pero si encuentra que lo más limpio y puro es justamente la nada, se une a la misma sublimidad dionisiaca de que pretendía apartarnos.

El último elemento revisado es el sacrificio. La estrategia de Eagleton es la misma que en otros puntos: recuperar algo tenido por desfasado o arcaico para mostrarlo como relevante en las tenden-

cias más actuales. Así, el elemento del sacrificio, reducido a la religión y tomado como una muestra de barbarie, no puede quedarse abandonado tan desaprovechadamente. La continua advertencia de Eagleton a la izquierda es que enriquezca su discurso con temáticas quizá propias de la derecha, pero en absoluto exclusivas a ella o inexistentes en la condición humana y sus dimensiones; que no caiga en el reductivismo, que no se apoque como un panfleto. El valor del sacrificio antiguo residía en uncir el poder de los dioses, en afirmar un fundamento por la eliminación de un particular, pero la tragedia puede suponer ahora un desplazamiento de lo religioso a lo puramente secular, pues el valor que se ensalza con la destrucción ya no es el del fundamento o el del dios, sino el de aquella víctima que renuncia a su existencia por levantar el valor que la legitimaba. Es, dirá Eagleton, una especie de homenaje al otro en que se comprueba si ha tomado conciencia de nuestra existencia. Puramente ya en un horizonte secular, se trata –defenderá Benjamin– en un acto que dará a luz a un nuevo orden social, que fundamentará y mantendrá la vida en comunidad. La figura del chivo expiatorio o del *pharmakos* vuelve en un horizonte político para cargar simbólicamente con las culpas de la comunidad precisamente para consolidarla, de manera que alberga tanto el poder como la debilidad, lo sagrado y lo profano. En la figura del chivo convergen el valor y el sufrimiento propios de la tragedia; en ella, la destrucción no es propiamente un bien, sino el paso para la transformación de la humanidad en algo mejor, la instauración de un orden más justo. La versión modernista de este sacrificio, para H. James, Flaubert o Joyce, es el arte, cuyo ejercicio más pleno implica una vida pobre y más bien incómoda. Lo que podía ser un término contaminado de lo religioso y lleno del polvo de los trastos viejos es, tras la revisión de Eagleton, un planteamiento propio e inextirpable de nuestra vida y nuestro pensamiento: la sencilla clave de que hay que perder para ganar.

El problema hoy es justamente que el capitalismo global a quien excluye es a la mayoría, y este *pharmakos* no es aquí en absoluto prescindible. Es desde esta demanda de la exclusión de los desposeídos, de la mayoría baja, de lo que al fin y al cabo son personas, desde donde se puede buscar una existencia mejor. Pero para ello la izquierda requiere un discurso más potente que un mero pluralismo o un pragmatismo superficial, un discurso que debe rescatar aquellos elementos que de verdad están en juego pese al hábito que hayan vestido, si es que quiere desprenderse de la hipocresía y evitar creerse dentro de un discurso político cuando lo que ofrece es una grosera afirmación de sí misma. Lo último que necesita la izquierda es caer en aquello que denuncia de sus enemigos: caer en el fundamentalismo. Su lucha tiene que preocuparse al máximo por no ser, de este modo, trágica.

*Juan Evaristo Valls Boix*

