

# EL TIEMPO UNIFICADO DE LA TRAGEDIA

Paul Brito



Según Henri Bergson, el presente sufre un desdoblamiento que lo convierte constantemente en pasado. Solo si el presente es a cada instante presente y pasado a la vez, puede explicarse la continuidad del tiempo, su transición de un estado a otro. Sobre la base de esa dualidad reconciliada, él definía el *déjà vu* como un instante en el que se

perciben juntos los dos lados del presente, es decir, un instante intuitivo en el que el tiempo se distingue como la continuidad que es y no como la secuencia fragmentada que percibe la mente. Gilles Deleuze lo llamó «cristal de tiempo»: el fenómeno por el cual el presente se mira en el espejo del pasado, sin mediación de la mente.

La tragedia griega buscaba sostener esa clarividencia temporal al desplegar y visibilizar la dimensión del pasado, esa instancia del tiempo que se encuentra doblada hacia atrás de la consciencia, esa parte del presente que en apariencia no tiene autonomía porque depende de un instante que ya se ha reflejado en él. De ahí se desprende, seguramente, el concepto de mimesis de la tragedia: una imitación del mundo desde una recreación o revitalización del pasado que para Aristóteles era el objetivo esencial del arte, pues a través de ella el espectador podía redimirse de las secuencias del tiempo y alcanzar la catarsis, o sea, el desbordamiento del ser fuera de sus parámetros individuales. En ese instante el espectador se llenaba de la emoción transmitida por la obra (el *pathos*) y lograba nivelar el pasado con la intensidad del presente.

Platón definía el tiempo como la imagen móvil de la eternidad; la tragedia ayudaba a recuperar su continuidad esencial, su libertad íntima; permitía rearmar el cristal del tiempo, su imagen eterna, por medio de la consumación de un pasado oculto y la actualización del componente irreversible de toda acción, como lo haría un psicoanalista al sacar a flote un trauma y convertirlo en una proyección tan plástica como el futuro. El griego antiguo colaboraba con ese propósito: esa lengua articulaba el mundo sin tiempos verbales, sin distinción explícita entre el pasado, el presente y el futuro, y se enfocaba más bien en valores aspectuales; eso seguramente contribuyó a desarrollar el género de la tragedia y llevarlo a su máxima expresión temporal.

El pasado no es un presente que pasa; el presente contiene ya todo el pasado: es intensivo, acumulativo. El pasado está entero detrás del instante actual, afirmaba Bergson; si no podemos invocarlo minucioso y completo es porque la memoria lo dosifica y reprime a conveniencia. La memoria no es un contenedor, como suele pensarse, sino una especie de dique que canaliza porciones del pasado hasta la orilla del presente, hasta el borde de la consciencia; un embudo que se ensancha en el sueño y nos deja ver tramos detallados que creíamos olvidados o que se abre de par en par en los instantes anteriores a la muerte.

El arte de la tragedia buscaba ensanchar ese dique. Por eso ni la esposa ni los hijos de Edipo pueden escapar al mismo destino trágico de él. La estructura en espiral de *Cien años de soledad*, sus anacronismos y transgresio-

nes morales, sus variaciones y singularidades, los saltos de sus tiempos verbales, su suspensión reiterada de la realidad, son también recursos para abrir el cauce de la historia y rescatar la plasticidad cronológica del mito. Si el arte del narrador es dominar el curso del relato, sus secuencias y giros, para que no se desboque el torrente narrativo, el arte del poeta trágico es más ambicioso: fundir la cadena de eventos y el destino de los personajes con la eternidad de los dioses. La tragedia murió en la Grecia antigua precisamente cuando desobedeció su *tempo* divino, cuando sus personajes dejaron de vivir en un presente redondo y supremo para existir en el filo del ahora, en la fugacidad del instante, sobre un cristal roto que era apenas el eco o los fragmentos del pasado.

Heidegger decía que la temporalidad definía al ser y que cualquier otra definición era una imposición conceptual, una impostura. La dimensión del tiempo es la única inherente a la existencia, afirmaba. Ser es existir en el tiempo, en un presente dentro del cual está contenido el tiempo pasado y el porvenir. Esa verdad es más constatable en las tragedias. Los personajes son ellos mismos en función rigurosa de sus acciones y como consecuencia ineludible de ellas. La tragedia griega les daba el timón de la historia a los actos en sí, al tiempo mismo, y no a ningún personaje por más protagonista que fuese, por más heroico, virtuoso o voluntarioso que se revelase.

Se podría decir que la épica y la comedia se mueven en opuestos temporales: la épica en el plano mitológico y divino, y la comedia en el lógico y terrenal (por eso la comedia se muestra desmitificadora, humanizadora). La tragedia se mueve, en cambio, en el punto medio; es una frontera entre ambos: una herida que se abre al tiempo de afuera y también al de adentro, una fisura entre lo mitológico y lo lógico, entre el tiempo de los dioses y el de los hombres; una hendidura que filtra y frena a la vez, que combina los dos tiempos en un mismo plano de la realidad, a pesar del choque irreconciliable de fuerzas que eso conlleva: el personaje trágico asume esa desgarradura, acepta la convergencia arrolladora del tiempo y las consecuencias de sus actos desde una visión lógica, casi policíaca, conectando todos los hilos de la trama y aceptando su destino con una actitud estoica, porque sabe paradójicamente que hay fuerzas que superan cualquier lógica, que trascienden cualquier secuencia, cualquier previsión.

Si la épica es conservadora, clásica, porque los mitos lo son (de ahí su solemnidad y su trasfondo divino) y si

la tragedia, ubicada en el medio, mantiene un campo de acción para hacer interactuar lo divino con lo humano, la comedia es decididamente anticonservadora, moderna; no se deja apresar por las formas del pasado y sus añoranzas idealizadoras: denuncia situaciones que se alejan de la vida cotidiana, de ahí que sus temas sean más actuales y rechace con sorna lo arcaico y lo divino. Las comedias de Aristófanes, por ejemplo, se dirigían a las realidades de su tiempo y ejercían una crítica pública. Las epopeyas de Homero, por el contrario, se apegaban a los iconos de la memoria colectiva; sus protagonistas vivían en la leyenda, no en la historia.

Solo la tragedia vivía en la plenitud del tiempo; solo ella tenía la capacidad de proyectar un instante continuo, indivisible, entre el inicio y el desenlace de la historia, solo ella le devolvía al tiempo su paradójica y desgarradora unidad, sus potencias escondidas, la convergencia del movimiento exterior en el interior, en una sinfonía compacta y tumultuosa que es la misma puesta en escena de la tragedia. El género poseía, en la recreación del *fatum* y del destino, el tiempo recobrado, sus pulsiones desatadas.

«No he nacido para compartir el odio sino el amor», dice Antígona. Como todo personaje profundamente trágico, ella sabe que no está hecha para disociar sino para fundir, para fusionarlo todo en una orgía dionisiaca; sabe que no está llamada a subdividir la realidad en problemas parciales ni a clasificar el tiempo en segmentos articulados sino para reunirlos todo en un acertijo irresoluble: ¿Qué otra cosa es la gran tragedia de Edipo en la que un padre es hermano de sus hijos, unos hijos hermanos de su padre y una mujer la esposa y la madre de su marido, sino una fusión orgiástica de las almas y los destinos? ¿Qué otra cosa es la pregunta trágica sino una respuesta unificada a punto de explotar? En eso se basa su paradoja, su desgarramiento implícito.

El incesto que acecha desde un comienzo en *Cien años de soledad* cumple la misma función unificadora y se cierra igualmente con una tragedia inevitable que no se puede contener con la represa de ninguna lección o moraleja, de ningún castigo o premio que lleve a la sanación o absolución: se trata de una grieta irrestañable que equipara el adentro con el afuera en una acritud absoluta, en una confluencia caótica y terrible que es la vida misma; el último de los Buendía recibe el castigo anunciado desde las primeras páginas. Aunque en apariencia apocalíptico, no es un castigo al estilo bíblico sino una *hibrys* griega, una sanción irreversible y rotunda llevada a su máxima expresión: la afirmación de la existencia revertida a la negatividad de la esencia; la cola de cerdo será solo el comienzo de un fin implacable y sin redención: la madre del niño muere desangrada y la criatura comida por las hormigas. Macondo también sucumbe, arrasado por un viento ciclónico. La tragedia termina siendo completa, redonda. Todo estaba escrito ya en las encíclicas de Melquíades; Aureliano Babilonia lee su destino a medida que acontece, lo lee con toda la actualidad y el rigor presencial de la conjugación de un verbo griego, revirtiendo la afirmación de cada segundo en el instante interior y primero. Ya lo ven: interioriza cada instante convirtiendo en *primero* cada *segundo*, como un Edipo que mira su vida en las palabras de un adivino y ve consumir su desgracia en la revelación de ese pasado oculto desplegado por fin hacia delante. Tanto Edipo como Aureliano advierten que ni ellos ni sus estirpes, ni nadie sobre la faz de la tierra, tienen derecho a una segunda oportunidad; ven claramente que solo en este instante primero comienza y termina el mundo; que solo en su cristal de tiempo podemos reflejarnos abierta e irreparablemente, en este ahora que contiene el mundo entero como una avalancha irreversible: el presente, el pasado y el porvenir en un inmenso *déjà vu*. ■ ■