

---

# SIMMEL Y LA TRAGEDIA DE LA CULTURA\*

Ramón Ramos Torre  
Universidad Complutense de Madrid

---

## RESUMEN

Este trabajo analiza el diagnóstico de Simmel sobre la tragedia de la cultura contemporánea. Con este fin: 1) aclara el concepto simmeliano de tragedia; 2) reconstruye los argumentos que le permiten diagnosticar como trágica la cultura contemporánea; 3) analiza la sensibilidad de Simmel en relación a lo trágico y otros conceptos afines (ambivalencia, dualidad, límites, etc.), y 4) sitúa su diagnóstico cultural en la estela de la tradición de pensamiento trágico que arranca de la cultura clásica antigua, para fijar su identidad diferencial.

---

\* Agradezco los comentarios y sugerencias de J. Beriain, F. García Selgas, M. Romero, I. Sánchez de la Yncera, J. Santiago y F. Serra que permitieron mejorar una primera versión de este trabajo. Como es obvio, mía es la responsabilidad por las insuficiencias que persisten.

---

*«Para el dios todas las cosas son bellas y justas, mientras los hombres han supuesto que unas son injustas y otras justas.»*

(HERÁCLITO, fragm. B 102.)

*«El hombre es el ser fronterizo que no tiene ninguna frontera.»*

(SIMMEL.)

En un trabajo fechado en 1911, «El concepto y la tragedia de la cultura», Simmel (1988: 204-232) apuesta por la tragedia como modelo para diagnosticar la lógica y dinámica de la cultura contemporánea. Un diagnóstico así no puede dejar de llamarnos la atención pues choca con la tradición intelectual de la que ha surgido la ciencia social contemporánea, extraña, o incluso militantemente contraria, no ya tan sólo a la utilización de las formas literarias como instrumento analítico para dar razón del mundo social, sino más específicamente a la asunción y explotación del potencial descriptivo y explicativo del legado trágico. Y es que las señas de identidad de la ciencia social, tal como se han ido perfilando desde finales del siglo XVIII, son anti-trágicas. Siendo esto cierto, no lo es menos que la tragedia no ha podido ser erradicada o que aflora significativamente como forma para fijar la trama de relatos cruciales sobre el cambio social o dar cuenta de específicas situaciones sociohistóricas<sup>1</sup>. Tiene así presencia puntual o implícita, pero sin que se dé el paso para erigirla en punto de referencia crucial para dar cuenta del mundo social e individual contemporáneos. Sólo con Simmel se asiste a un paso de este alcance, y de ahí —y aunque sólo fuera por la novedad que esto comporta— lo relevante de atender a lo que tiene a bien proponer sobre el tema.

Atender a Simmel en este campo no es una tarea fácil, y esto por dos razones. La primera es que, como ya muestra ese juicio orteguiano que asegura que «la agudeza que le es peculiar [es] más sutil que profunda, más ingeniosa que genial» (Ortega y Gasset, 1908: 92), al que se podrían sumar muchos otros del mismo jaez<sup>2</sup>, Simmel es más atendido en lo pequeño que en lo gran-

<sup>1</sup> Aquí resulta obligada la referencia a la obra de Max Weber, que, junto con Tocqueville (véase Ramos, 1994), es el más trágico de los clásicos que conforman nuestra tradición. La presencia de la trama trágica es evidente en el relato de los orígenes espirituales del capitalismo contemporáneo, tal como se muestra en las páginas de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Weber, 1977). No menor es tal presencia en el diagnóstico de situación del mundo contemporáneo que, al hilo de la contraposición de la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción, remite a un «mundo regido por demonios» en el que «el genio o demonio de la política vive en tensión con el dios del amor» (Weber, 1972: 168, 174). La influencia simmeliana sobre la visión trágica de Weber es destacada por Gil Villegas (1996: 218-224).

<sup>2</sup> Encuentro en Raullet (1986) la siguiente lista de comentarios sobre Simmel: pensador con «más admiradores que discípulos» (Aron); maestro del «impresionismo» (Lukács); pensador que «nos frustra por lo mismo que nos atrae» (Adorno); «pensador del quizás» (Bloch). Todos son

de, en el comentario sutil que en el diagnóstico de alcance, en la impresión momentánea e iluminadora que en el retrato ambicioso y comprometido. Quedan así prejuzgados sus escritos como secuencia de apuntes inteligentes, muestrario de joyas preciosas, pero nunca como enjundiosas aproximaciones a una realidad exigente. De aquí que parezca excesivo tomar en serio un diagnóstico tan grave e innovador como el que se propone en el trabajo de referencia y se prefiera atender a otros de sus escritos más ligeros e ingeniosos. La tragedia, en última instancia, siempre ha sido fastidiosa, y no parece que alguien como Simmel sea el pensador más adecuado para rescatarla y ponerla a trabajar en el campo del análisis social. ¿Qué tienen que ver, se objetará, Simmel, Sófocles y Shakespeare?

La otra dificultad en la tarea de atender al Simmel que habla de la tragedia contemporánea no viene ya del bosque de sus intérpretes, sino de la asombrosa selva de sus escritos y de su laberíntico estilo intelectual. Simmel amaba el fragmento, el ensayo, la digresión. Toda su obra, incluso aquella parte que tiene pretensiones más sistemáticas, está dominada por una atención que se fija, sin rumbo aparente y como dejándose arrastrar por la movilidad de la realidad misma, en aspectos particulares del mundo que tiene ante los ojos, pasando de unos a otros e interrumpiendo súbitamente la exposición, como si careciera de voluntad de reconducir lo variado a sistema o de agotar un tema en sí y en sus ramificaciones. Lukács (1991: 147) recuerda que Simmel solía decir que «hay demasiadas pocas categorías, de la misma manera que hay demasiados pocos sexos», dejando así al descubierto la imposibilidad de encerrar en algo definitivo, claro y distinto lo que se muestra inagotablemente plural y móvil. En razón de esto, sus escritos son como ecos de una oralidad errática (un *logos* que es más palabra que razón) que apalabra e ilumina aspectos de un mundo inestable, esquivo, que no se deja atrapar en la trampa del pensamiento categórico (Ramos, 1987). No se trata de un rasgo superficial o del que fuera inconsciente él mismo, sino de algo arraigado en su carácter y que asumió en términos programáticos. Por ello no puede extrañar que las páginas introductorias de su *Philosophische Kultur* elogien esa «movilidad del espíritu que no está sujeta a absoluto alguno» y apuesten por una nueva cultura filosófica ajena a «sistemas metafísicos o (...) teorías singulares» e identificada con «una actitud intelectual permanente frente a toda existencia, una movilidad intelectual hacia el estrato en el que se mueven, con variados grados de profundidad y vinculadas a los actos más diversos, la totalidad de las líneas posibles de la filosofía» (Simmel, 1988: 7-8)<sup>3</sup>.

---

eco de ese desdén de fondo de que hace gala Ortega, quien también lo retrató como «ardilla filosófica» (cit. en Gil Villegas, 1986: 127). Sobre la relación Simmel-Ortega, véase Gil Villegas (1996: 116 ss.).

<sup>3</sup> Por lo demás, incluso de su *Sociología*, su libro sociológicamente más sistemático, Simmel resalta «su carácter incompleto y fragmentario», justificándolo porque, a su entender, «pretender la plenitud sistemática sería, por lo menos, engañarse a sí mismo. En este punto, el individuo sólo puede alcanzar plenitud completa en el sentido subjetivo, comunicando cuanto ha conseguido ver» (Simmel, 1977a: 28).

Es evidente que esta virtud de la extrema movilidad de su pensamiento pone ingratos problemas al lector e intérprete. Éste nunca puede estar seguro de que alguna de sus propuestas tenga realmente la centralidad que aparenta o que el tratamiento de un tema haya quedado agotado o sustancialmente explotado en alguno de sus escritos. Tampoco hay garantía —porque no hay voluntad expresa— de plena consistencia, de forma que algo que parece claramente perfilado y definitivo en algún escrito puede acabar siendo problematizado en otro, que da en abordarlo de otra manera. Móvil pensador de la movilidad del mundo contemporáneo, Simmel es presa correosa y, en una primera aproximación, invita a dar razón a quienes lo desdennan como sutil pensador del quizás y señor del fragmento que colapsa en sí mismo.

En este trabajo pretendo luchar contra las dos dificultades mentadas. En contra del desdenn de los críticos, pretendo rescatar la gravedad y profundidad del Simmel pensador de la tragedia cultural del siglo XX. En contra del mismo Simmel, pretendo reconducir a un retrato unitario y básicamente consistente su diagnóstico. Tarea esta última ciertamente difícil, que probablemente esté abocada al fracaso y puede acabar en una síntesis arbitraria impuesta sobre una obra tan refractaria al cierre y la consistencia. Por eso, para ser más realista, anuncio que ese retrato final no puede consistir sino en un *collage* que pone juntas piezas inmediatamente independientes pero que, observadas a una distancia suficiente, cobran un sentido unitario.

A la vista de tales objetivos, abordaré en primer lugar el concepto simmeliano de tragedia (1), para adentrarme, a continuación, en la reconstrucción de su diagnóstico sobre la tragedia cultural contemporánea (2), indagando las causas de la especial sensibilidad de Simmel para lo trágico (3), mostrando su perfil diferencial en el marco de la tradición trágica (4) y cerrando la exposición con una reivindicación de la pertinencia sociológica de la tragedia (5).

## 1. SOBRE LA TRAGEDIA

Fiel a lo expuesto anteriormente, Simmel no parte de una teoría sistemática de la tragedia, sino que usa el concepto con una tensa mezcla de libertad y llamadas al rigor. Lo usa con libertad porque aparece en contextos argumentativos distintos en los que cabe asignarle significados también distintos. Pero hace llamadas al rigor porque pretende también distinguirlo netamente de otros conceptos afines. Se trata, pues, de un concepto amplio, pero no difuso o de límites inevitablemente borrosos.

Con el fin de reducir esta complejidad inicial, propongo tres variantes de uso fundamentales que remiten a semánticas distinguibles a pesar de su eventual interferencia. En ciertos contextos de uso, el término sirve como adjetivo (*trágico/a*) para calificar algún contenido experiencial; en otros, se convierte en un sustantivo (*lo trágico*) que hace referencia a una forma de pechar con la dualidad intrínseca del mundo; en otros, por último, hace referencia a una

específica forma artística (*la tragedia*) que ha tenido en el teatro dramático su expresión más directa, aunque sin quedar circunscrita a él. Cabe, pues, diferenciar tres variantes léxico-semánticas que ordenan el campo estudiado: a) *trágico*; b) *lo trágico*, y c) *la tragedia*<sup>4</sup>. Su juego de implicaciones y diferencias perfila la semántica del concepto y sus distintos planos de significación. De todos ellos, como habrá ocasión de comprobar, es la segunda variante, aquella en la que Simmel se refiere a lo trágico, la más relevante, sobre todo cara al diagnóstico sobre la cultura contemporánea. Es también la variante en la que pretende alcanzar una más estricta delimitación semántica en relación a otros conceptos afines o similares.

Es evidente que el adjetivo *trágico* sirve para calificar aquello que se muestra como exponente de lo trágico o se refiere a la forma artística de la tragedia. En tales casos, el adjetivo se utiliza con la pertinente significación de lo denotado, tal como más adelante se precisará. Pero hay muchos otros en los que Simmel califica una experiencia de trágica en un sentido más amplio que en los dos anteriores. No se refiere entonces a lo antagónico consigo mismo que acaba destruyéndose (*lo trágico*), ni a la conciliación del destino con la necesidad (*la tragedia*), sino, mucho más genéricamente, a lo patético, al fracaso, a la pérdida irremisible de la dicha. Y así, en su magnífico estudio sobre Miguel Ángel (Simmel, 1988: 132-154), lo retrata como un personaje trágico no sólo porque su obra pictórica y escultórica exprese lo trágico y le dé su forma característica, sino, más allá, porque su entera empresa, como hombre de un Renacimiento intramundano que sigue preso del ansia cristiana de trascendencia, se precipitó en el sentimiento doloroso de la propia impotencia como artista, en el fracaso y en la pérdida de la dicha. La *Pietà Rondanini* es muestra de lo trágico en este sentido: ya no hay antagonismo o tensión; ya no hay forma que retenga y muestre una dualidad inconciliable; hay sólo renuncia y humillación, confesión de «su incapacidad para acceder a la salvación por el camino de la creación artística» (Simmel, 1988: 147). En este sentido expresa al personaje trágico que la ha esculpido.

Especificando este plano de significación, hay tres variantes progresivamente más estrictas de lo mentado con el adjetivo. Por un lado, y en su significación más laxa o aristotélica, algo es trágico cuando desemboca en un lance patético en el que sufre daño y pierde la dicha<sup>5</sup>. Pero algo es también trágico cuando, al modo resaltado por Jaspers<sup>6</sup>, desemboca en el fracaso al alcanzar un

<sup>4</sup> Esta tripartición se puede acomodar a la propuesta por Storm (1988), en el contexto de una teoría general de la tragedia, entre visión trágica, lo trágico propiamente dicho como condición ontológica y la tragedia como forma artística de representar lo trágico como proceso dramático.

<sup>5</sup> Lo específico de la trama (o *mythos*) trágica esencial o simple, según Aristóteles, es la conjunción del cambio o *metabolé* y el lance patético, estando ambos emparentados, pues el primero es «un cambio de fortuna» (Aristóteles, *Poética*, 1452a 15) que afecta a la dicha (*eudaimonia*) humana y el segundo «una acción destructora o dolorosa» (*ibid.*, 1452b 11-12).

<sup>6</sup> La propuesta de Jaspers es que «lo trágico surge de la desunión y las consecuencias de la desunión que se aprecia en la manifestación del ser (...) En la discordia del proceso hacia la uni-

límite infranqueable y ser incapaz de dar cumplida realización a su tarea. Por último, algo se muestra como trágico cuando el fracaso es la muestra de la inconciabilidad de lo absoluto y trascendente con lo relativo e inmanente, de lo infinito y lo finito, es decir, cuando, al modo de lo trágico-romántico<sup>7</sup>, el héroe busca un absoluto y es incapaz de alcanzarlo, realizarlo y reposar en su seno, siendo así condenado a una perpetua escisión. Un mundo trágico es así un mundo sin dicha final, cercado por límites que hacen fracasar el obrar de los hombres y alejado de un absoluto que se apetece.

Sin duda alguna, todas estas notas pueden ser manifestaciones fenoménicas de lo trágico o consecuencias a las que arrastra, pero, si nos atenemos a lo que explícitamente propone Simmel, algo puede ser trágico en el sentido anterior y no ser manifestación de eso tan específico que denomina *lo trágico*. Intentaré fijar lo que se entiende por tal. Su definición aparece dispersa en distintos textos. Recojo algunas de esas variantes, para proceder a continuación a especificar su semántica:

«Por destino trágico —a diferencia del triste o del perturbado desde el exterior— entendemos, en efecto, lo siguiente: que las fuerzas negativas orientadas contra un ser surgen precisamente a partir de los estratos más profundos de este mismo ser; que con su destrucción se consume un destino que está ubicado en él mismo» (Simmel, 1988: 227-228).

«Lo trágico no significa sencillamente el entrecocar de fuerzas o ideas, de voluntades o exigencias contrapuestas, sino, antes bien, que lo que destruye una vida ha crecido a partir de una última necesidad de esta vida misma, que la trágica “contradicción frente al mundo” es en última instancia una autocontradicción (...) A lo que está más allá o enfrentado al mundo no le da su rasgo trágico el que el mundo no pueda soportarlo, lo combata y quizás extermine (esto sería sólo triste o indignante), sino el que, en tanto que idea y portador de la idea, ha absorbido la fuerza de su surgir y existir a partir precisamente de este mundo en el que no encuentra ningún lugar» (Simmel, 1986: 52).

«Existe lo trágico allí donde la tribulación o la anulación de una energía vital por su adversaria no se debe al choque casual o externo de ambas potencias, sino donde el destino trágico que una preparaba a la otra se

---

dad hunde sus raíces la destrucción de la manifestación del ser. Lo uno se manifiesta en forma trágica porque fracasa en la existencia temporal» (Jaspers, 1995: 106), especificándose que «no se trata tan sólo de la ruina de la vida como existencia, sino del fracaso de cualquier asomo de perfección» (*ibid.*: 56).

<sup>7</sup> Lo trágico-romántico ha sido explorado por Argullol, quien lo especifica así: «la contradicción trágica es el enfrentamiento del *Héroe* —el hombre que acepta el combate— a la doble dimensión saciadora y despojadora del *Único* (...) Requiere contrastar radicalmente el mundo pensado como unidad deseable e inalcanzable con la existencia del ser sentida como escisión abominable por insuperable» (Argullol, 1999: 176).

---

encontraba prefigurado ya en ella como algo inevitable. La forma de unidad de esta condición es la lucha» (Simmel, 1988: 143).

«Entendíamos por trágico el hecho de que aquello que se opone a la voluntad y a la vida como contradicción y ataque a éstas emerge de lo más radical y profundo de la voluntad y de la vida mismas, a diferencia de lo meramente triste en el que el mismo ataque procede de una circunstancia accidental dirigida contra el sentido último de la vida del sujeto agredido. La constitución de lo trágico es que la destrucción procede de la misma raíz última que da sentido y valor a lo destruido» (Simmel, 1988: 151-152).

Estos textos especificativos son básicamente coincidentes. Centrando la atención en lo sustancial de sus propuestas, se pueden reconducir a lo siguiente: *a)* lo trágico es una determinación de la experiencia humana del mundo que define tanto una situación (autoantagonismo) como un proceso (auto-destrucción), siendo la distinción entre ambos puramente analítica; *b)* lo trágico se relaciona con el cumplimiento de un destino; *c)* lo trágico se diferencia de otros conceptos afines como lo triste o el concepto genérico de lucha. Pasaré revista a estas propuestas para especificarlas.

La primera propuesta es que lo trágico es tanto situación como proceso, pero en un sentido estricto: situación que engendra, y es engendrada por, un proceso. La distinción es puramente analítica, pero no desdeñable. Como situación, lo trágico se especifica por el antagonismo entre dos o más fuerzas (principios, valores, etc.) y hace referencia a una forma recurrente de lo real-humano: la lucha. Una forma que, al modo de Heráclito, dota de unidad al mundo<sup>8</sup>. Pero no todo lo que se acoge a la forma lucha es en sí trágico, sino sólo cuando lo que lucha y se enfrenta se engendra mutuamente. Por su parte, un proceso es trágico cuando está abocado a la destrucción de algo a partir de fuerzas que ello mismo ha engendrado. Uniendo los dos campos semánticos, lo trágico resulta ser autoantagonismo y autodestrucción: lo primero define a las situaciones trágicas en sus distintas modalidades; lo segundo, a los procesos trágicos cuando se prolongan hasta su acabamiento.

Así entendido, lo trágico denota una posibilidad siempre abierta a la experiencia humana del mundo. Digo posibilidad porque para Simmel lo trágico no es condición ontológica, nota del ser, ni siquiera única manera de experiencia humana del mundo. La suya no es una filosofía trágica, sino abierta a lo trágico. Y la razón no es otra que su insistencia en que aquello que está abierto a lo trágico, aquello que posibilita una experiencia tal, está abierto también, históri-

<sup>8</sup> Lo que Simmel, tras recurrir a Heráclito, explicita así: «en la divergencia y la contraposición late un acontecer unitario, y el hecho de que la vida es unidad de lo diverso no puede expresarse de manera más fuerte, intensa y trágica que cuando la unidad no es el fruto de la cooperación pacífica de elementos, sino de su lucha y de su recíproca voluntad de anularse» (Simmel, 1988: 144).

ca y lógicamente, a otras formas. En efecto, lo que está abierto a lo trágico y otras formas concurrentes es la dualidad intrínseca de la experiencia humana del mundo en cualquiera de sus variantes (estética, religiosa, ética, cognitiva, etc.). Los distintos textos simmelianos tienen ese *leitmotiv* que podemos fijar a partir del siguiente: «En la base de nuestro ser espiritual habita (...) un dualismo que nos impide comprender el mundo, cuya imagen se proyecta en nuestra alma, como una unidad, descomponiéndolo sin cesar en pares antagónicos» (Simmel, 1988: 132). Una vez superada la indiferenciación primigenia, la heterogeneidad del mundo no es reconducible a forma sino como dualidad, es decir, suponiendo la distinción en el interior de lo formado de dos caras heterogéneas. Pero esta dualidad de fondo, ese carácter bifronte ineliminable de la realidad, está abierto a múltiples configuraciones. Las tres más relevantes son las síntesis de lo heterogéneo, el compromiso y el antagonismo<sup>9</sup>. La síntesis, al modo hegeliano, supone la reconciliación de los opuestos en una unidad superior y la armonía final como destino. La compartimentación supone la fijación de una frontera artificial entre los opuestos, situando a la experiencia y las cosas a un lado u otro de la frontera según criterios de espacio y/o tiempo o de acuerdos de oportunidad. El antagonismo, por último, es la forma de reconocer la tensión intrínseca al dualismo y adquiere su marchamo trágico cuando lo enfrentado se autoengendra y/o acaba autodestruyéndose.

Si esto es plenamente predicable de Simmel, entonces su concepto de lo trágico está dotado de una reseñable volatilidad. En efecto, siendo lo trágico una pura posibilidad de la experiencia humana del mundo, pero siendo recurrente a partir de un cierto nivel de diferenciación, entonces se puede concebir tanto al modo de la teodicea histórica hegeliana (es decir, como una pura estación de paso que habrá de desembocar en la conciliación final) cuanto al modo de la esperanza implícita en la tragedia ática (es decir, como una desmesura que puede ser compensada o limada por medio del compromiso prudencial que acuerda que muchos son los dioses del mundo y todos han de ser venerados); la síntesis y el compromiso siempre están abiertos como posibilidad para administrar el dualismo y aguar el antagonismo autodestructivo trágico. Si hay, pues, tragedia en la cultura, esto no fija un destino ineludible ni una estación final. El mundo social no está abocado a ser una encarnación de lo trágico, ni siquiera en el sentido estricto y restrictivo que asigna al concepto Simmel.

En los textos transcritos, Simmel insiste en relacionar lo trágico con el destino, ya sea fijando que el cumplimiento de lo trágico supone un destino, ya sea en el sentido de llamar la atención sobre la especificidad del destino trágico. Su propuesta puede resumirse así: lo trágico es un destino, pero no todos

<sup>9</sup> En el contexto de la detección de uno de los múltiples dualismos, Simmel hace explícita la presencia de esas tres posibilidades. Y así propone que «entre el azar y la necesidad, entre el dato fragmentario y externo y el significado homogéneo de la vida desarrollado a partir de su propio interior se verifica un proceso eterno en nosotros, y las grandes formas en las que configuramos los contenidos de la vida son las *síntesis*, los *antagonismos* o los *compromisos* de estos dos aspectos básicos» (Simmel, 1988: 15; énfasis RRT).



los destinos son trágicos. Para aclararla hay que recurrir a un texto simmeliano de 1913, «El problema del destino» (Simmel, 1986: 35-42), en el que se reivindica y especifica el concepto.

El destino como concepto es una forma que, siguiendo la tónica de toda aproximación simmeliana, tiene dos caras y que, como tal, pone en relación lo que está separado e incluso puede ser antagónico. Por un lado, el destino hace referencia al simple acaecer del mundo según su propia legalidad natural y externa en relación al sujeto que lo contempla o sufre. Por otro lado, el destino se relaciona con el sentido o la intencionalidad de un sujeto que está en el mundo, actúa sobre él y sufre sus embates. De ahí, su doble cara y el papel de mediación entre lo uno y lo otro que cumple el concepto. En palabras de Simmel, «el destino consiste en la característica relación entre lo periférico y central, lo pasivo y lo activo, lo que meramente acaece y el sentido intencional» (Simmel, 1986: 39); o en otra versión: «la actividad y la pasividad de la vida en su relación tangencial con el transcurso del mundo se ha convertido en el concepto de destino en un hecho» (*ibid.*: 37). El destino dota de unidad a lo uno y lo otro a pesar de su heterogeneidad, y así fija lo que ocurre en el mundo como un devenir en el que interseccionan el sentido del sujeto y el puro acaecer de lo que está sometido a una estricta, y subjetivamente extraña, causalidad externa. Como tal, media entre múltiples pares heterogéneos: la intención y el mundo, el ser agente y el ser paciente, la necesidad y el azar, la certidumbre y la incertidumbre, el curso unitario y la fragmentación. Mediando, permite el paso de lo uno a lo otro y eventualmente su unificación, siendo esta síntesis tan sólo uno de los resultados posibles.

En la vía de esta síntesis se procede a una doble selección. Para que haya destino se ha de individuar un sentido unitario a lo que se hace y sufre, y se ha de seleccionar aquellos acontecimientos que en el marco de esta perspectiva son relevantes, pues ni todo lo que es intencional se vertebra en el destino, ni todo lo que acaece forma parte de él. Operada esta selección, emerge el destino como rúbrica de aquello que finalmente sucede y se cierra en un final que ilumina una historia. Esa síntesis reconcilia sentido y mundo, pues en el destino muestra que todo aquello que hacemos y sufrimos, lo que es fruto de nuestro obrar y lo que nos viene por interferencia externa, comparten un sentido unitario que es tanto destino personal como destino social o cósmico. Es la visión de un devenir sobre el que es posible que el hombre apenas incida, pero iluminado por su unidad de sentido que muestra el mundo tal como es.

Ahora bien, esa síntesis es siempre problemática y está acuciada por una duda existencial sobre su artificio; de ahí que la idea de destino no sea capaz de cancelar plenamente «el inquietante sentimiento de que todo lo necesario de nuestra vida sea, sin embargo, de algún modo, una casualidad» (Simmel, 1986: 41). Cuando el destino está acuciado por esta duda, habla Simmel de un destino puramente empírico en el que «su elemento de acontecer nunca renuncia *totalmente* a su esencia causal, extraña al sentido» (*ibid.*: 41). Frente a éste, el destino trágico tiene por función la presentación de lo que acaece como plena-

mente vertebrado en un sentido unitario que informa la vida del héroe, la comunidad y el cosmos. Hacer y padecer se convierten en dos caras de un mundo vertebrado, unitario, en el que lo aparentemente azaroso se convierte en necesario. Asumido como destino lo que se incorpora a la vida, el mundo, a pesar de su dolor, queda también plenamente asumido, y al final no hay más consuelo que reconocer en coro que así son las cosas y así el paso del hombre por el mundo.

Lo trágico es, pues, destino porque no resulta de ningún plan intencional de algún sujeto o macro-sujeto, sino que une lo que se hace y lo que se padece. Pero, a su vez, hay un específico destino trágico cuando, reconstruida la historia al alcanzar su final, se reconoce lo ocurrido como muestra de una necesidad que está en las cosas mismas y en el hacer del sujeto sobre las cosas, aunque no en su explícita intención. Lo que, con espanto, podría quedar como un *acaecer* puramente casual o sin sentido aparece dotado de un principio de vertebración, informado por una necesidad que es la necesidad del mundo como unidad de todo lo que se hace y ocurre.

Como se anunciaba, los textos de referencia introducen también distinciones entre lo trágico y otros conceptos afines. Simmel insiste en la distinción entre lo trágico propiamente dicho y lo triste (o indignante). Esta distinción marca su apuesta por la redefinición moderna de lo trágico frente a su concepción ática. En efecto, según Simmel, lo trágico griego tiene que ver más con lo triste que con lo propiamente trágico. Lo triste, en efecto, hace referencia al encuentro con un obstáculo o límite externo con el que la acción se topa y del que recibe resistencia y daño. No supone, por ello, que aquello con lo que se choca sea producto justamente de la misma fuerza que, tras el conflicto, acabará destruida, es decir, que se trate de un autoconflicto abocado a la autodestrucción. Lo triste resulta, pues, del nudo conflicto sujeto/objeto, de un conflicto que enfrenta al hombre con las fuerzas superiores del cosmos; por el contrario, el conflicto trágico enfrenta al hombre consigo mismo o, por decirlo en los términos hegelianos con los que, como se verá más adelante, suele coquetear Simmel, al espíritu objetivo con el espíritu subjetivo, a lo objetivado con su objetivador —lucha, pues, del espíritu humano consigo mismo y, sólo por este intermedio, con el mundo.

Por lo ya apuntado anteriormente, la otra distinción en la que insiste Simmel es la que separa la lucha trágica de la lucha en general. El universo trágico es ciertamente agonal, pero no todo conflicto es trágico. Para que lo sea ha de suponerse la unidad de fondo de lo que se antagoniza (o su idéntico estatuto) y los dilemas de acción que esto comporta. De ahí que se especifique, al modo del Hegel lector de *Antígona*, que «la esencia de lo trágico es que lo elevado se rompe a sí mismo (...), sus figuras más conmovedoras hacen luchar a los valores ideales precisamente contra valores ideales y por ello se hunden en lo bajo y fútil» (Simmel, 1986: 270). La realidad, y de manera paradigmática la realidad social, no tiene que ser armónica ni estar plenamente conciliada para dejar de ser trágica. Como exploró en su extenso trabajo sobre la lucha, Simmel (1977a: 265-355) concibe

también el conflicto como forma de socialización y conformación de realidades no abocadas a la destrucción trágica, pues «así como el cosmos necesita “amor y odio”, fuerzas de atracción y de repulsión, para tener una forma, así la sociedad necesita una relación cualitativa de armonía y desarmonía, de asociación y competencia, de favor y desfavor, para llegar a una forma determinada» (Simmel, 1977a: 267). Todas éstas son formas de lucha. Sólo cuando el conflicto alcanza cotas de antagonismo inconciliable entre principios, fuerzas o realidades cruciales de un mundo de vida estamos propiamente ante lo trágico.

Si, como se ha podido comprobar, la atención de Simmel por especificar la semántica de lo trágico es constante, son más raras sus aproximaciones al esclarecimiento de lo que anteriormente se presentaba como tercer plano significativo, es decir, *la tragedia* como forma artística de representarlo. Por su manera de aletear sobre el tema, dos me parecen las ideas más relevantes. La primera está implícita pero firmemente arraigada en sus argumentaciones: la forma artística tragedia no precisa del drama teatral para manifestarse. La segunda se relaciona con la propuesta aristotélica sobre el para qué (o pragmática) de la representación trágica: la catarsis que nos libera y ayuda a vivir.

Muestra de que no se identifica la tragedia como forma estética con el teatro trágico es que Simmel (1988: 132-154) dedica gran parte de su trabajo sobre Miguel Ángel a mostrar justamente cómo en su escultura y en su pintura se representa lo trágico, es decir, se somete a forma representable en virtud de sus específicos medios técnico-artísticos. Se trata de lo trágico en su manifestación plena como situación y proceso en los que luchan y se tensan dos principios que se interpenetran y engendran y que, no pudiendo existir el uno sin el otro, tampoco logran armonizarse plenamente, cancelar su antagonismo. Es la forma trágica, como forma estética, la que permite tener junto a lo que es incompatible y se quiere destruir mutuamente.

En efecto, el punto de partida del arte de Miguel Ángel es el reconocimiento pleno de la enemiga del mundo contra sí mismo, de la coexistencia de principios incompatibles que luchan y no se quieren reconocer mutuamente: ser y devenir, vida y muerte, materia y espíritu, lo que cae y lo que se eleva, etcétera. Su arte no los reconcilia, pero sí los convierte en unidad tensa por medio de la forma estética que anima a sus esculturas y pinturas. Simmel apunta: «la lucha es el modo especial en que los antagonismos acceden en Miguel Ángel a la unidad artística»; éste consigue el milagro artístico de lograr «la reunión de los elementos dualistas en una unidad de vida» (Simmel, 1988: 143, 136). Supera así, aunque asumiendo plenamente la tarea de dotarlo de forma en el marco de las convenciones clásicas, la unilateral solución que los antiguos habían dado al problema al optar por la quietud, la sustancia y el ser de lo corporal-sereno frente a la inquietud del mundo. Supera también la sesgada solución cristiano-gótica que resolvía la pugna entre la materia y el espíritu optando unilateralmente por la espiritualización de la materia, incluso de la materia más pesada: la piedra de sus catedrales elevadas hacia el cielo. Miguel Ángel retiene y reconduce a forma la antagonista dualidad trágica. Opta así por

la vida que contiene en sí esos principios contradictorios y, en esta apuesta, opta también por insertar su arte en el destino del cosmos<sup>10</sup>.

La tragedia es, pues, una forma artística que no tiene una modalidad privilegiada de expresión. A lo largo de la historia ha habido ciertamente un teatro trágico, pero al lado del drama están otras manifestaciones artísticas que también pueden ser trágicas: la escultura, la pintura, la música, la poesía lírica, el cine, etc. Por ello, una teoría del arte trágico se ha de alimentar de los distintos géneros en los que ha cobrado vida.

Por último, Simmel atiende también a los efectos catárticos del puro espectáculo trágico sobre un público que lo mira y en él se mira. Lo hace explícito en el contexto de su análisis del destino. Su propuesta es nítida. Refiriéndose sin duda a la representación del drama trágico y a cómo por medio de su trama se media entre lo que se hace y lo que sucede, entre la intención que anima la acción y la causalidad externa del mundo, propone en qué consiste la solución trágica y cuáles sus efectos: «en la superación de aquella inquietud de lo casual en una necesidad reside lo “sosegante” de la tragedia; en esta medida es siempre tragedia-“destino”, pues representa la significación del concepto de destino, a saber, que el mero hecho de la objetividad se mude en lo con-sentido de una teleología vital personal y que se descubre como tal» (Simmel, 1986: 41). La anterior exposición sobre el concepto de destino permite aclarar lo que este texto propone. El destino trágico representa lo que en el mundo ocurre como algo dotado de sentido unitario y se inserta, como revelación, en lo que Simmel llama una teleología vital personal, es decir, un cosmos intencional en el que tras el reconocimiento resulta clara la razón de lo que ha acaecido dirigido a fulminar a un héroe ni plenamente culpable ni plenamente inocente. De la mano de esto viene el consuelo trágico, su sosiego: es simplemente el consuelo que proporciona saber que lo finalmente acontecido es cumplimiento estricto de un destino informado por la necesidad. Simmel no dice que el efecto de la tragedia clásica sea poner ante los ojos, de un modo incondicionalmente realista, el dolor del mundo, paliando así la distracción en la que solemos refugiarnos para no atender a la cara terrible de la realidad, a la otra cara de lo normal y confiable. Para él, el arte trágico no es un arte del desvelamiento de la reali-

<sup>10</sup> El análisis de Simmel apunta esta trágica fusión con el cosmos, convirtiendo a Miguel Ángel en el Juan Bautista de Nietzsche. Considérese el siguiente texto: «en las figuras de Miguel Ángel cobra expresión por primera vez una realidad intuitiva o metafísica de la *vida como tal*, de la vida que ciertamente se desarrolla a través de diversos significados, estadios y destinos, pero que posee una última unidad que no puede ser descrita con palabras y en la que desaparece tanto la oposición de cuerpo y alma como la de existencias y actitudes individuales. Es siempre la vida que fluye por igual en el cuerpo y en el alma, con los éxitos y las fatigas, las pasiones y los aciertos que le son inherentes como vida, que constituyen su ritmo y destino íntimo» (Simmel, 1988: 136). O considérese esta exaltación dionisíaca que se apunta algunas páginas más tarde: «La vida como un todo, la vida como destino general, que está por encima de todos nosotros, que nos envuelve a todos, y que sólo con el paso de los días se particulariza en vivencias, afectos y huidas» (*ibid.*: 150). No hay más que pensar en el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*: la tragedia como arte que somete a forma la exuberancia de la vida dionisíaca.

dad, sino un arte del consuelo. Nos muestra un mundo que ciertamente puede ser patético y en el que se pierde la dicha, pero nos lo muestra no para que lo conozcamos y reconozcamos la precariedad e inconsistencia de todo artificio humano, sino para que nos soseguemos, consolemos y reconozcamos la necesidad en aquello que podría ser terrible si fuera tan sólo el juego arbitrario del acaso.

## 2. LA TRAGEDIA DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

El esclarecimiento del concepto de tragedia viene al caso como introducción a la reconstrucción de la específica propuesta de Simmel sobre la tragedia contemporánea de la cultura. Central en ese diagnóstico es la idea de que la deriva del mundo contemporáneo se precipita hacia lo trágico: el antagonismo de principios irreconciliables y la irónica aniquilación del sujeto cultural por la cultura creada. Para poder alcanzar un retrato adecuado de lo que Simmel tiene a bien proponer es preciso dar un pequeño rodeo que dé cuenta en términos generales de lo que entiende por cultura y lógica de desarrollo cultural. A tal fin, seguiré de cerca las propuestas de «El concepto y la tragedia de la cultura» (Simmel, 1988: 204-232), aunque recurriré también a otros textos sobre el tema<sup>11</sup>.

Coherente con su aproximación típica al estudio de cualquier realidad social, Simmel parte de la constatación de la dualidad característica de la cultura. Se trata de una dualidad que no la separa de algo externo y extraño a ella, sino que le es interior; no la distinción naturaleza/cultura, sino la que separa a la cultura objetiva de la cultura subjetiva<sup>12</sup>. Como toda dualidad, ésta queda abierta al menos a tres posibilidades de conformación: la síntesis que armoniza lo distinto, la compartimentación que fragmenta la unidad, el antagonismo que

<sup>11</sup> Los más interesantes son un texto de 1909, «El futuro de nuestra cultura» (Simmel, 1986: 129-31); otros dos de 1916, «Transformaciones de las formas culturales» (Simmel, 1986: 133-8) y «La crisis de la cultura» (Simmel, 1997a), y un cuarto de 1918, «El conflicto de la cultura moderna» (Simmel, 1997b). Sobre el tema general de las propuestas simmelianas sobre el desarrollo cultural moderno y lo trágico son especialmente relevantes los estudios de Jankélévitch (1988), Scaff (1988 y 1990), Weinstein y Weinstein (1990), Nadelmann (1991), Gil Villegas (1996: caps. 3 y 4) y Deroche-Gurcel (1997); entre nosotros, se han ocupado del tema Serra (1998: 23-43) y Picó (1999: 103-115).

<sup>12</sup> Frente a Nadelmann (1991), no creo que se pueda hablar propiamente de distintas teorías de la cultura, cada una centrada en un específico diagnóstico de la situación cultural contemporánea. A mi entender, la dialéctica cultura subjetiva/cultura objetiva es plenamente compatible y está integrada en la dinámica de las tres contradicciones culturales fundamentales que Simmel explora en sus distintos escritos: la contradicción entre los fines y medios culturales; la contradicción entre los productos culturales y su lógica immanente de desarrollo; la contradicción entre la vida y las formas en las que se expresa y estabiliza. Que estas contradicciones son caras de un mismo problema se muestra claramente en Simmel (1997a), donde aparecen entrelazadas en un diagnóstico unitario sobre la cultura contemporánea. Su conexión con la dialéctica cultura objetiva/cultura subjetiva es, por lo demás, obvia.

enfrenta a lo que está separado. El concepto pleno de cultura requiere la síntesis: un entretrejimiento del sujeto cultivado y las objetivaciones culturales cultivadoras; una plena inserción de aquél en éstas y de éstas en aquél. Pero esta síntesis no está garantizada, pues lo que en sí es dual puede derivar hacia la compartimentación o el antagonismo si se dan las condiciones adecuadas. Lo específico del diagnóstico de Simmel sobre la situación de la cultura contemporánea radica justamente en mostrar su deriva hacia el antagonismo trágico.

El punto de partida es, pues, la unidad bífrente de la cultura, y esto supone, en palabras de Simmel (1988: 217), que «la cultura significa siempre sólo la *síntesis* de un desarrollo subjetivo y un valor espiritual objetivo». La cultura es así espíritu subjetivo que consigue su desarrollo, realiza sus potencialidades y se encamina a su perfección. Sólo puede lograrlo si es adecuadamente «cultivado» —esta metáfora domina los textos sobre el tema—, es decir, si reconoce, asume y hace propio lo que encarnan las objetivaciones culturales, condición que puede alcanzar si le resultan reconocibles y afines. Lo que en éstas se encarna es el espíritu objetivado, un espíritu que «se corporeíza fuera de sí» (*ibid.*: 210) en valores culturales que son, como se metaforiza expresivamente, sus «recipientes» (*ibid.*: 211), formas en las que el espíritu se fija, mantiene y desarrolla en el tiempo. De este modo, el camino cultural del alma hacia sí misma ha de ser un camino tendido sobre el mundo, al encuentro y asunción de sus exteriorizaciones para reincorporarlas: sale de sí y se objetiva; reconociéndose en ello, vuelve a sí y subjetiva lo objetivado.

Pero este viaje no carece de riesgos y lo que en las páginas finales de «El concepto y la tragedia de la cultura» denomina, al modo heroico, «la gran empresa del espíritu» (Simmel, 1988: 232) puede acabar en fracaso<sup>13</sup>. Sus propuestas, tan hegelianas hasta este punto de la argumentación, se apartan decididamente de Hegel al concebir la negatividad o la alienación de lo objetivado como posible destino final, poniéndose así más a la sombra de Marx<sup>14</sup>. En efecto, si se observa en su desarrollo histórico, hay una «grieta» (Simmel, 1986: 220) que amenaza con antagonizar lo que, en su unidad, se separa en la cultu-

<sup>13</sup> El texto completo sobre la gran empresa del espíritu resume plenamente la argumentación simmeliana sobre la eventualidad de un desarrollo trágico de la cultura: «La gran empresa del espíritu, vencer al objeto como tal por el hecho de que se crea a sí mismo como objeto, para regresar a sí mismo con el enriquecimiento conseguido mediante esta creación, tiene éxito innumerables veces; pero el espíritu debe pagar esta autoconsumación con la trágica posibilidad de ver producirse en la legalidad propia del mundo creado por él mismo, legalidad que tal autoconsumación condiciona, una lógica y una dinámica que aleja a los contenidos de la cultura del fin de la cultura, con una aceleración cada vez más elevada y una distancia cada vez mayor» (Simmel, 1988: 232). Nótese que la deriva trágica no se presenta como fatalidad inscrita en el desarrollo cultural, sino sólo como un riesgo.

<sup>14</sup> Simmel (1986: 133) acepta, aunque reconducido a la forma de la tragedia, lo que denomina el esquema marxista del desarrollo: «que las fuerzas económicas generan en cada período histórico un modo de producción que les es adecuado, pero que en el interior de este período crecen hacia proporciones que ya no se acomodan a aquel modo, sino que lo hacen estallar y se crean uno nuevo, este esquema vale más allá del ámbito económico» —evidentemente, si traducimos fuerzas económicas por fuerzas vitales o espirituales.

ra. En razón de ello, el recipiente objetivo del espíritu en el que el sujeto, para cultivarse, ha de beber puede convertirse en «una cárcel (...), una cáscara vacía» (Simmel, 1986: 134-135; 1997a: 94-95). Opto por la presentación metafórica del argumento porque es ricamente expresiva en su exacta ironía: ese espíritu que se ha hecho mundo se convierte en un mundo vacío y carcelario que genera «duras fricciones» (Simmel, 1988: 221) con el espíritu subjetivo. En términos más analíticos, el argumento de fondo es que la cultura objetiva, en razón de la lógica autónoma de su desarrollo y a resultas de la falta de un mecanismo de armonización que asegure el entretijamiento de sus cambios con los de la cultura subjetiva y, al modo de la más optimista Ilustración, la emergencia del mejor de los mundos posibles, puede desarrollarse de forma tal que le resulte extraña, inasimilable y hostil a quienes deben nutrirse de ella. Cuando tal ocurre, se desemboca en «la auténtica tragedia de la cultura» (*ibid.*: 227): la unidad queda rota en principios antagónicos que luchan y se destruyen. Es aquí donde Simmel ubica la tragedia cultural. Los contenidos culturales se desarrollan de forma irónica dando lugar a la paradoja de que «ciertamente han sido creados por sujetos y están determinados para sujetos, pero en la forma intermedia de la objetividad que adoptan más allá y más acá de estas instancias siguen una lógica evolutiva inmanente y, en esta medida, se alejan tanto de su origen como de su fin» (Simmel, 1988: 225). Extraña a su origen y su fin, la cultura se revuelve contra sí misma y resuelve en antagonismo la dualidad que siempre la informa<sup>15</sup>.

El diagnóstico histórico o de época es que esta eventualidad ha sido actualizada en la cultura contemporánea. A la sombra de Marx, Simmel no hace sino generalizar al entero ámbito cultural el específico fetichismo de la mercancía<sup>16</sup>. Al igual que las mercancías en la esfera económica, los diversos objetos culturales han derivado hacia una autonomía que los convierte en poderes extraños y, ya vacíos de real significación, han caído en una proliferación o «inmensidad» (Simmel, 1988: 222) y en una fragmentación babélica (Simmel, 1997a: 100) con la que recubren y sobrecargan la vida. El efecto es la disociación y enfrentamiento de la cultura objetiva y su soporte subjetivo: una cultura sin rumbo y vacía choca con individuos extrañados y que tienden a refugiarse en la interioridad pura. Todo se encamina hacia esta lógica disociativo-antagónica: el conocimiento tecnocientífico; el arte en sus diversas manifesta-

<sup>15</sup> Diagnóstico que Simmel presenta también en el plano de su filosofía de la vida: si «la vida está sin remisión condenada a convertirse en realidad bajo el disfraz de su opuesto, la *forma*» (Simmel, 1997b: 90), entonces queda abocada a la paradoja y el destino trágico, pues «la vida creativa produce constantemente algo que no es vida, algo que de alguna manera la destruye, se opone a la vida con sus propias exigencias. La vida no se puede expresar a sí misma sino en formas dotadas de existencia independiente y significación propias. *Esta paradoja es la real, ubica la tragedia de la cultura*» (Simmel, 1997a: 94; énfasis RRT)

<sup>16</sup> Simmel advierte que el fetichismo de la mercancía «es sólo un caso peculiarmente modificado del destino general de nuestros contenidos culturales» (Simmel, 1988: 225). Esta conexión con Marx es subrayada por Habermas (1988).

ciones; los objetos que llenan escaparates y hogares; los grandes espacios urbanos en los que se fragua la convivencia; las grandes organizaciones que pautan la vida política o económica; los mismos individuos, cada vez más diferenciados, reservados y extraños entre sí. Lo trágico encuentra así su exacto cumplimiento pero, a diferencia de aquellos casos en los que era representado en forma estética, no como un espectáculo a admirar y en el que, tras el estremecimiento, encontrar sosiego, sino como un proceso de vaciamiento de sentido y autodestrucción que amenaza la plausibilidad de la cultura. Tal es el destino de la cultura contemporánea.

¿Cuáles son las causas de que lo que constituía una posibilidad se haya actualizado? ¿Por qué la cultura contemporánea se encamina tercamente hacia su autodestrucción trágica? En *Filosofía del dinero*, Simmel (1977b: 560-593) había procedido a fijar un esquema causal que permitía dar razón de la generalización cultural del fetichismo de la mercancía. Allí se encuentra la disección sociológica del complejo causal del que resulta la deriva trágica de la cultura. Tres factores causales, muy interrelacionados por lo demás, tienen especial protagonismo: la división del trabajo, la dominación de la forma dinero y la espacialización urbana de las relaciones sociales<sup>17</sup>. Bastará un resumen muy sintético para dar cuenta de estas propuestas, por otro lado muy conocidas, de Simmel.

Entendida en el sentido amplio en que la concibe Simmel (separación capital/trabajo, trabajador/instrumento de trabajo, productor/producto, especialización técnica, parcelación de tareas, etc.), la división del trabajo desteleologiza y anonimiza el mundo social, bloquea o fragmenta el sentido del propio obrar, autonomiza radicalmente el desarrollo cultural, llevándolo hacia resultados que nadie busca y todos encuentran, y genera una proliferación extravagante y atosigante de productos sin significación clara. Por su parte, el dominio de la economía monetaria y de la forma dinero genera un proceso hacia la abstracción y empobrecimiento de la vida que afecta al mundo, las cosas y los hombres: al mundo, porque se abstraen el espacio y el tiempo concretos haciendo cercano lo lejano y remoto lo próximo, rompiendo así los ritmos que pautaban el acontecer de las cosas e incrementando la velocidad de los encuentros hacia una aceleración que los hurta al sentido; a las cosas, porque, igualadas por su expresión monetaria, pierden sus diferencias cualitativas, se hacen indiferentes y se desvinculan de cualesquiera otros valores; a los hombres, porque quedan reducidos a máquinas triviales que calculan y comparan en términos exclusivamente cuantitativos, se convierten en seres adaptativos a la legalidad de un mundo social naturalizado, reducen su riqueza vital al puro dominio del entendimiento analítico y abstracto y quedan aprisionados en un individualismo diferenciador y egoísta. Por último, el soporte espacial urbano, hijo de la división del trabajo y la economía monetaria, no hace sino patentizar y reforzar esa mirada de efectos culturales: acelera la vida, la intelectualiza,

<sup>17</sup> Este último tema es objeto de un análisis monográfico en un escrito de 1903, «Las grandes urbes y la vida del espíritu» (Simmel, 1986: 247-261), sobre el que apoyo la exposición.



convierte los encuentros con el otro en instantáneos espectáculos visuales en los que todo depende del artificio de la presentación de sí, sobrecarga la capacidad de procesar información dando lugar a una indolencia generalizada, proyecta hacia la reserva e incluso la hostilidad hacia el otro al urbanita típico, encerrándolo en una individualidad que aumenta la distancia espiritual.

Este retrato sintético que surge de los análisis simmelianos desarrollados por extenso en *La filosofía del dinero* y «Las grandes urbes y la vida del espíritu» ciertamente desborda la problemática de la tragedia de la cultura. Al hilo de sus sutiles análisis sobre la significación cultural del dinero y la vida en las grandes ciudades, Simmel pretende fijar las características diferenciales del estilo de vida típicamente moderno más allá de su significación trágica. Pero como los peculiares estilos de vida son relevantes culturalmente, pues muestran de qué manera se entretujan las objetivaciones culturales y los seres que en ellas se han de cultivar, se convierten así en el retrato concreto y realista del modo en que se desarrolla la cultura como encarnación de lo trágico.

No hay estridencias apocalípticas en el retrato que Simmel proporciona. Tampoco hay vena profética anunciadora de un destino ineludible de desgracias. Simplemente se constata que la dualidad cultural se ha convertido en antagonismo y que la proliferación sin tasa de productos culturales va de la mano de su conversión en poderes extraños sobre los individuos y de su incapacidad para reconocerse en ellos, asimilarlos y realizarlos significativamente. Esto lo muestran esos específicos estilos de vida que dominan los espacios urbanos y sus redes monetarizadas de intercambio. La tragedia no se cierra, al modo griego, con el hecho patético y eventualmente la destrucción, la muerte. El hijo de la tragedia simmeliana sufre por desconcierto y cansancio, por desorientación y excesos nerviosos. Se ve arrojado a un mundo en el que prima el absurdo. No grita; no se queja; no hay coro comunitario que maldiga un destino personal y lo reubique en el improbable hermanamiento del *nomos* humano y el *cosmos* divino. Tampoco se atisba la dignidad del héroe que lucha contra la anodina necesidad del mundo, dignidad que no empaña, sino resalta, su mismo fracaso. Difuminado lo comunitario, sólo queda una muchedumbre solitaria de hombres sin atributos que viven cansina y trivialmente un mundo que les resulta impenetrable y del que, como habrá ocasión de comprobar, sólo pueden hallar una salida en los milagros extracotidianos de la aventura y la experiencia estética de la movilidad pura.

### 3. LA RECUPERACIÓN SIMMELIANA DE LA TRAGEDIA

Se ha podido comprobar que el interés de Simmel por la tragedia es explícito, no tiene una dirección preferentemente histórica y, desde luego, no está circunscrito al campo de la experiencia estética. En todos estos planos contrasta con la tradición de la que surge y en la que se inserta. Al inicio de este trabajo he propuesto que la ciencia social es anti-trágica. No es éste el momento

de justificar de forma suficiente esta propuesta; baste decir que los esquemas de sentido que le permiten dar cuenta de los procesos de cambio y fijar la estructura profunda de las situaciones sociales son extraños a los que exploró la tragedia clásica como propios del mundo, la acción y el actor<sup>18</sup>. Bajo esta constante, la tragedia sólo aflora de forma tímida, implícita, subordinada y puntual. Lo que diferencia a Simmel es justamente haber roto la ortodoxia dominante.

En efecto, su interés es expreso y directo ya que no se limita a utilizar de forma implícita —y sólo desvelable tras la labor interpretativa del estudioso— los recursos descriptivo-interpretativos de lo trágico, sino que los pone a trabajar en una primera línea muy visible. Es también peculiar de su enfoque que lo trágico no se conciba como realidad de relevancia preferentemente histórica, útil para dar cuenta de mundos pasados, pero carente de significación actual. Como se ha podido constatar, su propuesta es muy otra: válida para aclarar mundos pasados, la tragedia es especialmente esclarecedora cara al presente y, más específicamente, para dar cuenta de los rasgos sobresalientes de su cultura. Esto supone, por otro lado, que Simmel no encuentra en ella el objeto de una experiencia de relevancia básicamente estética, sino un instrumento analítico apto para entamar y hacer inteligible un mundo social de vida. La suya no es, pues, una sociología de la tragedia, sino justamente lo inverso: una aproximación sociológica a la realidad cultural que utiliza a la tragedia como analizador estratégico.

¿Por qué recurre Simmel a lo que otros desdeñaron? ¿Por qué reivindica los esquemas trágicos y los pone a trabajar en el campo del análisis sociológico? Ingenuo sería contestar a estas preguntas alegando que así lo exigía el mundo que tenía ante los ojos y quería hacer inteligible. El mundo poco dice y, aunque dijera, desde luego, no exige específicos esquemas de sentido. Éstos sólo pueden estar en la mirada de quien lo observa que, poniéndolos a trabajar, ha de comprobar que encajan y son significativos. No es, pues, lo observado por Simmel lo que exigía ser traducido en términos trágicos, sino su forma de observarlo. Esta mirada abría la posibilidad de recurrir a esa tradición, rescatándola de la postergación a la que la modernidad la había condenado.

Y, en efecto, si nos atenemos a lo que Simmel observa, es decir, a esa masiva conversión de lo sociocultural en fetiche a resultas de un proceso histórico de autoextrañación, poco o nada hay de peculiar o novedoso en sus observaciones. En realidad, se limita a retener y prolongar una línea de observación que arranca de principios del XVIII y que, en distintos campos de lo social, ha insistido en destacar que de la acción histórica e intencional de los hombres en sociedad surge un mundo por ellos mismos producido, pero que no se atiende a plan intencional alguno. Tal aseguraron Mandeville y Vico a principios del XVIII; tal reafirmaron Smith y Kant en la segunda mitad del siglo; y tal se

<sup>18</sup> Sobre las características del mundo, la acción y el actor trágicos en los monumentos dramáticos de la tragedia ática, véase Ramos (1999) y la bibliografía allí recogida.

encargó de fijar, en términos de una grandiosa filosofía de la historia, Hegel a principios del XIX. La ciencia social surge de esa evidencia y no ha hecho más que explorarla e intentar dar razón de ella.

Simmel es un hito más. Lo que en él llama la atención no es, pues, lo que observa, sino cómo lo observa; no lo que ve, sino su mirada. Es esto lo que abre la posibilidad de que el proceso y situación observados sean redescritos en términos trágicos. Y lo decisivo en esta mirada es algo que está ciertamente en la tradición cultural occidental desde los tiempos de Heráclito<sup>19</sup> y que, sin alcanzar nunca una posición hegemónica, ha sufrido múltiples avatares. El avatar que Simmel protagoniza es especialmente expresivo del esquema de fondo en su pureza, pues lo que su mirada consiguió retomar es ese principio de observación que no sólo presupone que lo real es dinámico, no reconducible a una fórmula cerrada y estática, sino que además asegura —y esto es lo fundamental— que es ambivalente. Esta ambivalencia es constitutiva y no eliminable, lo que significa que todo objeto de análisis, o todo objeto socialmente real, es la unidad en la que se contienen dos caras heterogéneas e irreducibles a un principio simple, único y homogéneo. No hay ladrillos unitarios y combinables del universo, sino Janos proteicos.

Como se ha podido comprobar, Simmel insistió siempre en esto, y en su análisis de los objetos más dispares fue siempre coherente con este principio de observación. Y no se piense que tal principio lo circunscribía históricamente al estudio de la modernidad, una concreta estación del cambio histórico-cultural<sup>20</sup>. El principio de Simmel, ciertamente ligado al estudio de la modernidad, era de carácter sistemático y transhistórico. Constituyó un modo de apropiación intelectual de los objetos de forma que éstos quedaran retratados no sólo en su dinamismo, sino también en su complejidad constitutiva.

Ahora bien, si en algo insisten los intérpretes de la tragedia y algo muestra ésta muy a las claras es que el mundo en el que ocurre, la acción que en él se desarrolla y el actor que, como agente y paciente, la protagoniza son intrínsecamente ambivalentes<sup>21</sup>.

Si son ambivalentes, entonces han de ser presentados como unidades que incorporan caras distintas que eventualmente llegan al antagonismo y a la mutua destrucción en el desenlace patético. En razón de esta intrínseca ambivalencia, el drama trágico (pero también el pensamiento trágico en bloque) es una exploración de las fronteras que unen y separan mundos en sí heterogé-

<sup>19</sup> Se trata de un fondo de tradición que ya está en la *Iliada*, pero que encuentra su expresión más patente en la obra de Heráclito. Como propone Fränkel (1993: 355), «la conciencia de estar atrapado entre extremos opuestos constituye la grandeza, pero también la tragedia, de la humanidad arcaica».

<sup>20</sup> Bauman (1991) ha insistido especialmente en la relevancia de la ambivalencia en el análisis simmeliano de la sociedad contemporánea, mostrando en esto su rasgo diferenciador en relación al resto de la tradición sociológica clásica.

<sup>21</sup> Sobre el tema se pueden consultar Vernant y Vidal-Naquet (1987: 101-133) y Oudemans y Lardinois (1987).

neos y de cómo los hombres transitan por ellas y de lo que les ocurre. Lukács lo ha expresado en fórmula estricta: «la sabiduría trágica es la sabiduría de los límites» (Lukács, en Goldman, 1965: 83).

Simmel era muy consciente de que esas realidades, unitarias y dobles a la vez, planteaban problemas de fronteras. El tema fue objeto de uno de sus múltiples escritos; uno de esos que, en razón de la humildad de su objeto, corre el peligro de ser trivializado como puramente anecdótico; me refiero a «El puente y la puerta» (Simmel, 1986: 29-34)<sup>22</sup>. Lo que en él se argumenta se puede proyectar sobre su entera obra y pensamiento, pues la mirada simmeliana es la de un Jano que está atento a los puentes y las puertas con los que separamos y unimos los espacios bifrontes de la realidad.

La tesis general es que «sólo al hombre le es dado, frente a la naturaleza, el ligar y el desatar, y ciertamente en la sorprendente forma de que lo uno es la presuposición de lo otro» (Simmel, 1986: 29). El puente une lo que está separado, y en esto prefigura la labor del analista que ha de unir perspectivas incongruentes y poner en conexión realidades que parecen, en un principio, sin conexión alguna. Es así como se hace a la luz el entretrejimiento —un término muy presente en la obra de Simmel— que conecta lo real sin llegar a unirlo o subsumirlo bajo un principio unitario. Pero, al lado del puente, está la puerta que muestra que hay un operador ambivalente que administra práctica y cognitivamente una realidad también ambivalente. Pues la puerta que separa es también la puerta que une: «la puerta representa de forma decisiva cómo el separar y el ligar son las dos caras de uno y el mismo acto» (Simmel, *ibid.*: 31). El mundo está ordenado por puertas que ponen fronteras, establecen umbrales y así segregan lo que, en sí mismo, no es exterior ni interior, propio ni extraño, sino simplemente abierto a esa ordenación. Pero ordenado el mundo de esta manera, la puerta muestra también que la unidad tiene siempre un adentro y un afuera y que el acto fundamental, el que eventualmente precipita en lo trágico, consiste en cruzar el umbral.

Proyectado esto en términos antropológicos, Simmel alcanza una espléndida formulación que lo sitúa inmediatamente en la senda de la tragedia: «el hombre es el ser que liga, que siempre debe separar y que sin separar no puede ligar (...) *El hombre es el ser fronterizo que no tiene ninguna frontera*» (Simmel, *ibid.*: 34; énfasis RRT). ¿No la tiene o cree no tenerla y de eso arranca su deslizamiento hacia lo trágico? Ésta es la pregunta que Simmel no se hace, pero que surge inmediatamente del fondo inmemorial de la sabiduría trágica y fue reiterada por los grandes trágicos y contestada de múltiples maneras. Más tarde se volverá sobre ella.

Mi propuesta es, pues, que, en el panorama de la tradición sociológica clásica, la mirada de Simmel, el modo de observación por el que apostó, lo abría a la contemplación del mundo trágico, pues si lo real es ambivalente y esa ambivalencia supone la presencia de fronteras que unen y separan a la vez, entonces,

<sup>22</sup> Sobre este trabajo, véanse los excelentes análisis de Javeau (1986).

y como tendremos ocasión de comprobar, la realidad se abre a la redescipción trágica. El analista que apuesta por la ambivalencia y el problema del límite se pone así en situación de observar la eventual deriva trágica de un mundo. Es por esto por lo que Simmel, que por su amor por la paradoja sutil y su aproximación a veces coqueta y lúdica a la realidad pareciera ser el hombre menos trágico de nuestra tradición, resultó, sin embargo, el analista de la sociedad contemporánea más abierto a la aproximación trágica.

#### 4. SIMMEL COMO PENSADOR TRÁGICO

De lo expuesto surge inevitablemente un problema. Supuesto que en Simmel hallamos un pensador de lo trágico, queda por aclarar qué es lo trágico, más allá de los apuntes que se han ido acumulando a lo largo de la indagación. Tema ciertamente difícil y que en sí requiere una sesuda investigación que en este espacio resulta imposible siquiera esbozar. Pero un mínimo de honestidad intelectual exige no eludir el problema de fondo. ¿Hay algo que permita definir lo trágico en sus múltiples manifestaciones? ¿Algo que, estando en Sófocles, se manifieste también en Shakespeare, Racine, Schiller e Ibsen? ¿Algo en lo que participen pensadores tan dispares como Aristóteles, Pascal y Unamuno? ¿Algo que permita encontrar un terreno común a dramaturgos, pintores, músicos, pensadores? ¿Cómo se sitúa Simmel en ese espacio? ¿Sigue su manera de concebirlo, tal como se ha reconstruido anteriormente, la estela de esa larga tradición?

La disputa sobre el tema es tan larga como los veinticinco siglos de historia intelectual de la cultura occidental<sup>23</sup>. Se podría resolver al hilo de la conocida metáfora de Wittgenstein: hay un aire de familia en la manera de idear lo trágico, aunque esto no lo convierta en un concepto unitario y cerrado. Si hay *un* aire de familia es que entonces hay un conjunto de rasgos variados que nos permite tender puentes entre sus distintas manifestaciones; pero si *sólo* hay un aire de familia, quienes se incluyen en el retrato familiar han de ser considerados como individuos diferenciados con rasgos peculiares y propios que demandan atención.

Para fijar ese aire de familia voy a inspirarme en una interesante propuesta de W. Storm (1998). Desde su punto de vista, lo que dota de unidad a las múltiples manifestaciones de lo trágico (ya en sí mismo, ya como visión subjetiva, ya en forma de drama trágico) es que constituyen exponentes del ritual dionisiaco del *sparagmos*. El *sparagmos* es un ritual de desmembramiento que, en términos físicos, se cumple con el descuartizamiento de un ser vivo<sup>24</sup>. Lo

<sup>23</sup> Para una reconstrucción histórica del arte trágico y sus interpretaciones filosóficas desde los griegos hasta la actualidad, véanse Domenach (1973), Steiner (1993) y Taminiaux (1995).

<sup>24</sup> En su sentido ritual estricto, el *sparagmos* significa «desgarrar, miembro por miembro, una víctima sacrificial» (Storm, 1998: 8), pero en un sentido más amplio o generalizante (como poder de lo dionisiaco) lo podemos concebir como ejemplo o expresión ritual de «una energía desmanteladora [dismantling] activa por doquier en el cosmos trágico» (*ibid.*: 26).

característico y relevante del *sparagmos* es que lo que en un principio se presenta como (o pretende ser) vida unitaria es precipitado al desgarrar, la disociación y la dispersión. Episodio de la representación ritual del mito de Dioniso, el *sparagmos* va seguido, en el entero ciclo de la muerte y vida del dios, por el rito inverso de la remembración, la reconstitución de la unidad viviente y el renacimiento del dios doliente a la vida. Se trata, pues, de un rito ligado al ciclo de la vida y la muerte, de la separación y la unión. Pero en la interpretación de Storm, lo trágico se conecta exclusivamente con la desmembración dolorosa que desgarrará la unidad de la vida<sup>25</sup>. Siguiendo esta línea, Storm propone que la tragedia no es sino la reconstrucción del proceso de desmembración del proyecto unitario de persona en el que se afanan los seres humanos. Lo trágico, por su parte, da cuenta de la condición inmemorial y ahistórica de escisión, separación, ruptura de la unidad que es característica del mundo tal como es<sup>26</sup>. Emerge en las fronteras que separan y unen las dualidades constitutivas del mundo, mostrando sus fallas, su imposible conciliación<sup>27</sup>; de ahí su relación con la ambivalencia.

La idea de Storm me parece, a la vez, interesante y unilateral: da con algo central e inmemorial en lo trágico, pero lo convierte en su expresión única. En cuanto tal, y a pesar de su tono expresamente dionisiaco, está sesgada hacia la experiencia cristiana y poscristiana de lo trágico<sup>28</sup>. En efecto, si atendemos a lo trágico tal como aparece en el drama ático, resulta que no sólo estamos ante casos en los que la aparente unidad inicial resulta desmembrada, escindida a resultas de las sucesivas peripecias por las que se encamina el héroe, sino también ante otros no menos relevantes en los que el desarrollo dramático no se nuclea tanto sobre la separación, sino sobre la unión monstruosa de lo que debería estar separado. Si atendemos a este hecho patente, resulta entonces que una acotación adecuada de lo trágico no debe tan sólo atender al *sparagmos* con

<sup>25</sup> De ahí su polémica con Nietzsche (Storm, 1998: 22-23), para quien lo trágico-dionisiaco es la afirmación de la totalidad de la vida frente a la separación que produce la individualización.

<sup>26</sup> En su intento más cumplido de acotarlo, Storm define de la siguiente manera lo trágico: «El término denota la inevitabilidad de la separación y la irreconciliabilidad de las polaridades opuestas, que producen una pauta correspondiente de escisión [rifting] en la representación de la persona [selfhood] y la acción. El término refleja el ciclo de Dioniso que no puede completarse, que queda roto antes de que advenga la unificación, dejando tan sólo la fractura. Lo trágico, en breve, no es sólo lo que es triste [mournful], lamentable o incluso catastrófico; es lo que resulta irreparable [unmendable]. Como tal, su significado central no es lo doloroso [grievous] sino lo *divisivo* [divisive]» (Storm, 1998: 80).

<sup>27</sup> Y así, se advierte que «lo trágico en la vida existe de forma continua en el interfaz de las dualidades que se excluyen mutuamente: interior y exterior, pasado y futuro, finito e infinito, vida y muerte (...) Lo trágico mora en los intersticios, a lo largo de las fallas [fault lines] que proporcionan un sempiterno potencial para el desgarrar [rending] dionisiaco» (Storm, 1998: 83).

<sup>28</sup> En razón de esto, Storm (1998: 26) identifica el proceso trágico con el proceso de escisión o desmembración de la identidad y la *selfhood*. Que esto sea relevante en la tragedia no se puede poner en duda, pero es especialmente relevante a partir del cristianismo. Antígona, como personaje trágico paradigmático, no sufre un proceso de desmembración de la identidad, sino que se afirma unilateralmente en una identidad pétreo que desconoce la complejidad de un mundo en el que han de convivir la piedad familiar y el respeto de la ley. Edipo, por su parte, sufre porque en él se acumulan determinaciones incompatibles que lo convierten en la esfinge que creía haber derrotado.

el que lo identifica Storm, sino también a la fusión de lo distinto: es trágica tanto la separación de lo que estaba unido, como la unión de lo que debería estar separado; en el primer caso se desmembra lo que pretendía ser unitario; en el segundo se genera un monstruo que repele a las distinciones culturales constitutivas e indispensables del *cosmos* y el *nomos*.

El problema de fondo es el que anteriormente se fijaba como punto de partida de lo trágico: la frontera. Su doble papel de unir lo que está separado y separar lo que está unido es el punto de partida de lo trágico. Esto se afirma en dos casos inversos: uno es el de la desmembración; el otro, el de la remembración o, por fijarlo en una imagen en homenaje a Edipo, la unión incestuosa. La constante en ambos casos es la ambivalencia, que es tanto crimen como virtud prudencial (Ramos, 1999: 224). Lo trágico muestra, por decirlo con otras palabras, no sólo la herida del ser (Lanceros, 1997), una grieta que permite el desgarrar y acaba en radical escisión, sino también la sutura monstruosa que apila y confunde lo que hay que separar. Como tal, parte de la constatación de un mundo ambivalente en el que las fronteras son a la vez necesarias y arbitrarias. Por eso toda aproximación a lo trágico lo es a la ambivalencia y la frontera. En unos casos, porque se constata la escisión como nota del mundo y se pone en marcha la empresa imposible de cerrar la herida y taponar la grieta. El resultado es el fracaso y el sufrimiento. En otros casos, porque se cree estar en un mundo armonioso o vertebrado que, tras la indagación trágica y sus peripecias, se mostrará como un mundo escindido, desgarrado, roto en miembros dispares, desvertebrado, inarmónico. El resultado es de nuevo el fracaso y el desenlace patético. En otros, por fin, porque el decurso trágico consiste justamente en mostrar la fragilidad de las distinciones con las que los seres humanos y sus culturas ordenan el mundo, su precariedad, su inconsistencia, su falta de encaje (Redfield, 1992), y cómo todo lleva a la confusión de los límites, al monstruo inenarrable y al sacrificio de la inocencia. En cualquiera de las variantes, domina la lógica del *sparagmos* y de la unión incestuosa. De ahí ese aire de familia de lo trágico, producto de su sondeo sobre las múltiples figuras en las que se muestran la ruptura y desmembración de lo aparentemente unitario, la conversión de lo ambivalente en antagónico, la emergencia de monstruos que son incapaces de respetar las frágiles convenciones culturales y acaban por romperlas o mostrar su carácter destructor.

Es evidente que Simmel está básicamente en sintonía con esta forma de concebirlo. Digo básicamente porque, en párrafos anteriores, se ha podido comprobar cómo en su obra se conecta la problemática de la dualidad del mundo y su ambivalencia de fondo con el concepto de lo trágico como autoantagonismo que deviene en autodestrucción. La lógica ritual del *sparagmos* está, pues, presente en su forma de enfocar el tema. Pero también debería resultar claro que, al modo de Storm, el concepto simmeliano de lo trágico enfatiza unilateralmente uno de sus aspectos, la escisión. El otro queda desdibujado, tal vez, como tendremos ocasión de comprobar, en razón de su especial atención a la concepción de lo trágico que surge del cristianismo y del romanticismo<sup>29</sup>. Sim-

<sup>29</sup> Sobre la participación de Simmel y sus contemporáneos en la conciencia trágica del romanticismo y la reorientación de la crítica romántica en crítica cultural del capitalismo, véase Serra (1998: 17-55).

mel se sitúa, pues, en la tradición, pero, una vez fijado esto, hay que especificar de forma más estricta cómo.

Intermitente y sinuosa es esa tradición; su historia está llena de desapariciones y resurrecciones, peripecias coherentes con esa dinámica de muerte y vida de aquello de lo que informa. Al espléndido nacimiento de la tragedia en la Atenas del siglo V a.C. seguirán épocas en las que desaparece, para reaparecer más tarde. Pero las reparaciones no suponen resurrecciones plenas, sino un resurgir que va de la mano de modificaciones del tradicional mensaje que se fijó en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides. En una tipificación muy simplificadora, se pueden distinguir tres variantes fundamentales de lo trágico propiamente dicho, variantes situadas en tres épocas muy distintas: su primera manifestación en la Atenas del siglo V a.C.; su reaparición en la cristiana y convulsa sociedad del XVII; su reemergencia romántica al hilo de los cataclismos de la Revolución francesa y la nueva sociedad estatal-nacional, capitalista y en trance acelerado de urbanización de finales del XVIII y principios del XIX<sup>30</sup>. No me interesa reconstruir esa historia en sí misma, sino tan sólo situar las propuestas de Simmel sobre el fondo de las continuidades y rupturas que exhibe. Así se podrá fijar, en sus diferencias y similitudes, el sentido concreto en que la tragedia de la cultura moderna es tal y, consecuentemente, en qué consiste la especificidad de Simmel como pensador de lo trágico.

Como expresión dramático-procesual de lo trágico, la tragedia pretende dar cuenta de lo que cree una constante en las relaciones entre el hombre, la acción y el mundo. Fijar las características diferenciales de un universo trágico es tanto como especificar, sobre el fondo de esa constante que proporciona la lógica del *sparagmos* y la unión incestuosa, cómo se concibe en particular al héroe trágico, su acción y el mundo en el que se vuelca. Lo que voy a proponer sobre los rasgos diferenciales de Simmel se puede ya anunciar:

- su tragedia de la cultura contemporánea es un drama coral sin héroe que se desliza hacia el absurdo;
- tal como lo presenta, no es sino un desvarío de un espíritu objetivado que se limita a adjetivarse en la acción;
- el mundo en el que se desarrolla está desvertebrado pero es exclusivamente humano; se trata de un mundo heterogéneo, ambivalente, en el que el *nomos* humano ha desplazado totalmente al *cosmos* de los dioses, fijando el destino exclusivamente a partir de sí mismo.

Argumentaré sucesivamente estas tres propuestas interpretativas que cobran su sentido destacándolas sobre el fondo de tradición con el que se identifican y del que se diferencian.

---

<sup>30</sup> En lo que sigue, me inspiro en los análisis ya realizados en Ramos (1999) para dar cuenta de los rasgos diferenciales de la tragedia ática; en los análisis de Goldman (1965), para especificar lo propio de la tragedia cristiana en su versión más cumplida, la jansenista (Racine); en los análisis de Argullol (1999), para especificar las características propias de la tragedia romántica.



La tragedia antigua supone la doble presencia del héroe y el coro; la tragedia cristiana y la romántica prescinden del coro y se limitan al héroe. En el marco de esta tradición, la tragedia de que habla Simmel se singulariza por ser a la vez coral y sin héroes. Ese coro es muy específico: no es la comunidad (familiar, política) que, estremecida, advierte, teme, espera, aprende al hilo de las peripecias y de su final patético, sino, todo lo más, una *societas* o, más bien, una multitud anónima de individuos que se ve arrastrada por las determinaciones estructurales de lo que se hace sin propósito. Pero más allá de las máscaras impersonales del coro, no hay héroes individuales o colectivos de los que se pueda predicar lo actuado. Pues la figura del héroe cuadra ciertamente con la evidencia de una historia, producida pero sin autor, que alguien pone en marcha y se cierra de forma irónica; también es coherente con la paradoja del inocente-culpable o con la radical desproporción entre lo actuado intencionalmente y la culpa imputada y el castigo que acarrea. Todo esto está, ciertamente como fondo trágico, en el relato implícito de la tragedia simmeliana de la cultura. Pero lo que no está es la figura del héroe en su aspecto más decisivo: como actor que se enfrenta al mundo, ya sea con una desmesura execrable (*hybris*), ya con una desmesura ejemplar (santidad, autenticidad, genialidad). Me refiero a un actor que es agente y paciente a la vez: agente de un proyecto de sentido y de una obra en la que se compromete y con la que se arriesga; paciente de la oscura y pétrea necesidad del mundo, del actuar de los otros o de su propio obrar. El coro societario-anónimo de Simmel no es agente heroico de nada; todo lo más, es simple paciente de un obrar anodino, sin heroicidad alguna, producto de la rutina.

De este modo, la tragedia del héroe se desliza hacia la tragedia del absurdo<sup>31</sup>. Tal es el caso de la tragedia simmeliana de la cultura contemporánea. Es hija de una dinámica histórica anónima que, como ya vimos, arrastra a la aceleración desnortada del cambio cultural, a la proliferación sin tasa de objetos que no son asimilables significativamente, al distanciamiento individual en relación a lo producido, a la emergencia de individuos dotados de una «interioridad pura» (Simmel, 1977b: 592) y abocados a una «arbitrariedad desarraigada» (Simmel, 1986: 129). Sus personajes han perdido toda grandeza y, con ella, la dignidad que lo trágico confiere a la derrota; son pequeños hombres sin atributos que quedan encerrados en una subjetividad vacía: cansados, sin voluntad, a tientas en un mundo sin sentido (oscuro, acelerado, extraño).

¿No quedan, pues, héroes en el relato implícito de Simmel? Sí los hay, pero o no son contemporáneos o no son trágicos. Miguel Ángel es ciertamente un exponente de héroe trágico: lo es, como vimos anteriormente, el personaje y lo es su obra. Pero Miguel Ángel no es el paradigma del artista contemporáneo.

<sup>31</sup> Sobre el paso de la tragedia heroica a la tragedia del absurdo, característica del siglo XX, véase el magnífico análisis de Argullol (1999: 261 ss.). Ese paso supone que «una red laberíntica aleja al hombre de sí mismo, le desaconseja la acción y lo rinde a la pasividad (...) Todo heroísmo ha desaparecido, la voluntad ha dejado de ser una potencia insobornablemente dirigida por el hombre» (Argullol, 1999: 264, 266).

Si para Simmel hay algún artista contemporáneo que ejemplifique al héroe que se pone a su obra y acepta el reto de un mundo con el que medirse a pecho descubierto, tal artista es Rodin; pero Rodin no es un héroe trágico. Rodin no se enfrenta al dinamismo del mundo, ni sale derrotado y escindido en la intencionalidad, sino que lo hace suyo, se funde en él, se hace uno con la vida que fluye y carece de dirección, siendo «el primero (...) en descubrir la intemporalidad artística del movimiento puro» (Simmel, 1988: 163). Encarna así el máximo heroísmo contemporáneo: la comunión con el alma de nuestro tiempo, alma para la que «el destino individual (...) supone más bien un punto de tránsito de una trayectoria que viene de lo indefinido y va a lo no menos indefinido, un alma amante de los caminos sin meta y de las metas sin camino» (Simmel, *ibid.*: 168). No hay en tal caso traza de aquella ambivalencia de fondo de ese ser humano que Simmel definió como *ser fronterizo que no tiene ninguna frontera* y que, al hilo de la búsqueda del límite, se precipita en el proceso trágico, sino plena realización del sueño anti-trágico del héroe capaz de deslizarse en lo real y acceder a lo que Simmel denomina el «tercer reino» (*ibid.*: 154), la esfera donde se funden la finitud del hombre y la infinitud del cosmos o la vida<sup>32</sup>.

Hay, en los escritos de Simmel, otros héroes contemporáneos que, sin ser artistas, tampoco son trágicos. En «La aventura» (Simmel, 1988: 11-26) se nos proporciona el retrato de uno de sus tipos: el aventurero<sup>33</sup>. El aventurero va al encuentro del mundo, rompiendo con su anodina continuidad; en este sentido acomete la tarea del héroe, se arriesga, enfrenta el azar, no se queda a resguardo en la playa tranquila. Pero no se trata de un héroe trágico que quiera cumplir algo, obrar algún aspecto de la realidad, llegar a lo insondable, ser auténtico, santo o genial. El aventurero deja el mundo tal como está; sólo pretende tener suerte, conectar con el azar que lo rige, dar con la clave que le ponga a favor de una marea que, desbordándolo, no intenta canalizar. Su tarea no es misión; tampoco busca algo permanente en lo que instalarse, pues sabe que la aventura gratificante es tan sólo un paréntesis en la vida, una comunión puntual que, alcanzada, no se puede prolongar, pues hay que volver al mundo pautado y anodino del día a día. El héroe-aventurero es, pues, un héroe puntual que se arriesga en busca de un poco de aire fresco o un

<sup>32</sup> Merece la pena recoger el texto completo en el que Simmel enuncia la posibilidad de ese tercer reino (ni terrestre ni celeste) que, desde luego, supone la superación de la escisión trágica: «Quizá le sea deparado alguna vez a la humanidad hallar el reino donde su finitud e indigencia se transformen en absoluto y perfección, sin necesidad de trasladarse para ello al reino de las realidades situadas en el más allá, al reino de las revelaciones dogmáticas. Todos lo que, como Miguel Ángel, trataron de alcanzar los valores y la infinitud de este lejano reino sin abandonar el primero pretenden pensar, integrar en una síntesis conjunta el dualismo; pero en último término se han quedado en la mera exigencia de que uno de los mundos sea garantía del otro, sin acceder a una nueva unidad superadora de las contradicciones. Como para las figuras de Miguel Ángel, la tragedia última y decisiva de sus vidas es que la humanidad aún no ha encontrado un tercer reino» (Simmel, 1988: 154).

<sup>33</sup> Sobre la aventura, véase la explotación y desarrollo de las propuestas de Simmel en Jankélevitch (1989).

grato domingo del espíritu a recordar y contar una vez vuelto a casa: un héroe de vacaciones o fin de semana que sólo busca compensación y deja las cosas tal como son y están.

La tragedia del absurdo carece, pues, de héroes propios. Los héroes contemporáneos están más allá de la tragedia: son jinetes que cabalgan a lomos de ese absurdo. En unos casos, porque consiguen fundirse en el dinamismo errático de lo vivo, en el puro movimiento sin origen ni meta, en el pasar; en otros, porque ante el azar apuestan por un paréntesis en la rutina de la vida. En ambos casos se sortea el destino trágico, el *sparagmos*, la escisión o la unión monstruosa. Pero se sortean sin reconducir el mundo a unidad de sentido, sino optando por la comunión estética o por la distracción. El héroe contemporáneo cabalga, pues, sobre el absurdo sin enfrentarse a él, dándolo por ineliminable, confiando tan sólo en la vivencia estética o la compensación esporádica.

Si del problema general del héroe se pasa al de la acción, resulta también específica la posición de Simmel. En este caso, no se trata de un giro innovador, sino de la asunción de una de las corrientes del pensamiento trágico. Tal como destacó Aristóteles<sup>34</sup>, la tragedia ática parte de la acción para llegar al ser del hombre: se es lo hecho y en ello se ha de encontrar la propia verdad; la acción no es un adjetivo de un espíritu que por ella se muestra, sino la que lo construye y determina. Rebelde a esta primacía del hacer-actuar, el cristianismo y, en su estela, el romanticismo invierten la relación: el hombre es espíritu que se muestra; la acción es su adjetivo, algo que ha de calibrarse a la sombra de aquél y que, por lo tanto, puede no saciarlo plenamente; la frustración trágica radica justamente en cómo muestra el mundo los límites de la objetivación del espíritu, en cómo patentiza su extrañación en relación a lo actuado, en cómo se queda condenado a una sed de ser nunca saciada. Actuamos y acabamos siendo, parece dictar la sabiduría trágica antigua —y en ello radica su realismo—; somos y nos ponemos a actuar lo que somos, parece objetar la sabiduría cristiano-romántica. Ambas son sabidurías trágicas porque coinciden en un punto central: la escisión, la quiebra, el *sparagmos*. Pero el punto de partida en términos de acción es radicalmente distinto.

<sup>34</sup> Aristóteles advierte que «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad está en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según la acción, felices o lo contrario. Así pues no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula [trama] son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo» (Aristóteles, *Poética*, 1450a 15-23). Jones (en Reedfield, 1992: 63) comenta así la significación de esta propuesta aristotélica: «Lo que separa nuestras concepciones de la expresa doctrina de la *Poética* sólo puede ser superado mediante la recuperación de algo de la pérdida relevancia que tenía la acción humana. Aristóteles toma por asalto el actual hábito establecido según el cual vemos la acción como algo que brota del foco solitario de la conciencia —secreta, interior, interesada— y según la cual la acción siempre debe considerarse adjetiva (...) A nuestro sentido de la conducta característica, Aristóteles opone el de la acción característica; si la esencia de una conducta es que es mía o tuya, la esencia de la acción es que está ahí; es un objeto que los hombres pueden contemplar.»

Simmel es hijo de siglos de cristianismo, modernidad y ensoñación romántica. En términos inmediatos, lee el proceso trágico en la clave que proporciona la filosofía hegeliana de la historia<sup>35</sup>: el viaje de un espíritu que se objetiva, se extraña de sí mismo y no se reencuentra inmediatamente. Lo separa de Hegel su cauto escepticismo sobre la conversión de la tragedia de la historia en teodicea del espíritu<sup>36</sup>. La reconciliación, la hermosa síntesis en la que el espíritu se reconoce a sí mismo en lo extrañado y asume lo obrado, es tan sólo uno de los desenlaces posibles. Pero nada asegura que de la tragedia del absurdo podamos deslizarnos a la gran comedia de la historia universal presidida por un espíritu que juega astutamente con las pasiones de los hombres para realizarse en el mundo. Todo esto separa a Simmel de Hegel, pero, insisto, no menos sustantivo es lo que los une: la idea de la historia como la de un espíritu que se actúa, se muestra y eventualmente se desvaría, incapaz de reconocerse inmediatamente en lo actuado. Desde esta perspectiva, la acción resulta crucial y adjetiva a la vez. Crucial porque el espíritu, inquieto, no puede quedarse en sí mismo, a resguardo del mundo, en la pura autocontemplación vacía y oriental. Es preciso que actúe. Pero esa acción no deja de ser adjetiva ya que no agota, no lo muestra plenamente, sino que es siempre defectiva y frustrante, una sombra que apenas lo representa y, desde luego, no lo colma. Este prejuicio se enfrenta a la sabiduría trágica antigua, y en ese prejuicio se queda empantanada la tragedia simmeliana de la cultura contemporánea.

El mundo es el escenario o, más bien, el campo de fuerzas donde se juegan los destinos de la acción y el actor trágicos. En su expresión ática (y especialmente en las versiones que nos proporcionan Sófocles y Eurípides), ese mundo es un campo de fuerzas heterogéneas (hombres y dioses, *nomos* y *physis*) que se interpenetran y chocan, carente de vertebración plenamente inteligible, extraño a un plan ético uniforme, lleno de ambivalencias, abocado a la escisión o a la unión incestuosa, contingente y sometido a una dinámica de equilibrios indeterminables<sup>37</sup>. En ese

<sup>35</sup> El tono hegeliano es inequívoco en la descripción del proceso trágico como resultado de la dialéctica del espíritu objetivo-subjetivo y la extrañación final. Pero hay que aclarar que se trata de un Hegel pasado por el tamiz de la filosofía de la vida y su juego característico en el que se enfrentan lo vivo informe y la forma muerta. La unión de ambas corrientes se expresa en múltiples textos simmelianos. Considérese el siguiente: «la vida creadora produce constantemente algo que no es de nuevo vida, algo en lo que de algún modo se precipita hacia la muerte, algo que le contraponen un título legal propio. La vida no se puede expresar a no ser en formas que son y significan algo por sí, independientemente de ella. Esta contradicción es la auténtica y continua tragedia de la cultura» (Simmel, 1986: 133-134). La tragedia se sitúa así en el entero ciclo de vida y muerte de Dioniso.

<sup>36</sup> Sobre la conversión hegeliana de la inmediata tragedia de la historia en comedia final de reconciliación, véanse los análisis de White (1973, esp. pp. 117 ss.) en los que se desvelan las tramas narrativas de la filosofía de la historia de Hegel. Sobre la conversión de la tragedia en teodicea que permite «asegurar que la muerte del Yo trágico es un acto de *justicia* infinita» y apuesta por una visión del decurso histórico que apela «a un Bien capaz de rebajar el mal a mera apariencia», véase Villacañas (1993; citas pp. 18, 20).

<sup>37</sup> Para la especificación de estas determinaciones me remito a Ramos (1999: 222-227) y a la bibliografía allí citada.

mundo se encaja la acción del héroe y lo que acaba finalmente sucediendo no se puede concebir como expresión de un sentido autorial, muestra de un plan que informara a los acontecimientos. Entre acción y mundo media la fortuna (*tyche*) y sólo la prudencia (*fronesis*) puede ser guía en un mundo que no es sometible a ningún principio unitario de inteligibilidad, ni a ningún código práctico confiable.

Es evidente que una visión tal resulta salvaje e inasumible a ojos cristianos —con la excepción del «salvaje» Shakespeare—, pues un mundo creado y sometido a la Providencia de su creador no puede acoger más que de forma provisional y a la espera de un consuelo y justificación finales el impío lamento de Hécuba: «estúpido el mortal que, prosperando, cree que la vida tiene sólidos apoyos; pues el curso de nuestra fortuna es el saltar atolondrado del demente, y nadie es feliz para siempre» (Eurípides, *Las Troyanas*, 1205-7). El cristianismo no puede acomodar en sus coordenadas las notas del mundo trágico-antiguo<sup>38</sup>; todo lo más, puede recomponerlas, manteniendo, en alguna de sus más llamativas variantes, la idea de una escisión de fondo que informa a la existencia. Tal es el caso de la tragedia barroca francesa: la tragedia cristiana del *Deus Absconditus*. Tal como la reconstruye Goldman (1965), la tragedia surge de la triple paradoja que administra en sus dramas el jansenista Racine: un Dios que está a la vez presente y ausente en el mundo; un ser humano que es de forma inseparable ángel y bestia; una acción que se ha de volcar sobre el mundo pero que no puede ser recibida en él<sup>39</sup>. De ahí surge la tragedia del rechazo y de la ilusión. El mundo está sometido a la providencia inescrutable de un Dios entre colérico y distraído: no cabe rechazarlo (ascetismo extramundano), pero tampoco cabe darse a él (ambigüedad, compromiso). Vertebrado y desvertebrado a la vez, sometido a un principio de sentido en el que hemos de confiar pero nunca podremos saber, tal mundo asegura el fracaso y la desdicha del santo, del auténtico cristiano —el héroe que se le enfrenta y es ejemplar en su apuesta desmesurada.

El argumento de fondo invierte los presupuestos de que partían los trágicos griegos: para éstos, el mundo era heterogeneidad y ambivalencia y el decurso trágico resultaba de las pretensiones humanas desmesuradas (*hybris*) de someterlo a una forma unitaria o de creer que la tiene<sup>40</sup>; para el cristiano jansen-

<sup>38</sup> Sobre las relaciones cristianismo/tragedia, véanse las posiciones enfrentadas de Frye (1991: 283), Jaspers (1995: 54-55) y Steiner (1993: 325-326), por un lado, y Ricoeur (1994: 189 ss.) y Givone (1991: 111 ss.), por el otro. Mientras los primeros destacan esa compatibilidad de fondo, los segundos muestran las posibilidades trágicas del cristianismo.

<sup>39</sup> He aquí el retrato sintético que Goldman (1965: 78) proporciona del universo trágico de Pascal/Racine: «El carácter paradójico del mundo, la *conversión* del hombre a una existencia esencial, la *exigencia de verdad* absoluta, el *rechazo* de toda ambigüedad y compromiso, la *exigencia de síntesis* de contrarios, la *consciencia de los límites* del hombre y el mundo, la *soledad*, el abismo infranqueable que separa al hombre trágico tanto del mundo como de Dios, la *apuesta* por un Dios cuya misma existencia es improbable, y la *vida exclusiva por ese Dios* siempre presente y ausente.»

<sup>40</sup> Véanse los interesantes análisis de Redfield (1992) sobre la *Iliada* como matriz del universo trágico griego. La idea que enfatiza Redfield es que la tragedia, como arte realista, muestra la inconsistencia de todo ordenamiento humano.

nista, por el contrario, el mundo es compromiso, componenda, ausencia de autenticidad y rigor, y el personaje trágico le proporciona un soplo de sentido justamente en razón de sus pretensiones de rigor; de ahí que se pase de la exaltación de la prudencia a su rechazo, de la sabiduría práctica del hombre excelente a la apuesta por el rígido deber moral. El resultado es el mismo (el fracaso trágico), pero el punto de partida es inverso. El cristiano espera la definitiva llegada del espíritu; el griego atiende al juego indomable de la fortuna.

La tragedia romántica sigue la senda abierta por el cristianismo rigorista. El mundo es apaño, degradación, multiplicidad sin alma. Todo en él es extraño al héroe trágico: la naturaleza violada, la sociedad mediocre, la ciencia reduccionista, la técnica que crea la ilusión de poder. Frente al mundo caído, el héroe es movido por la nostalgia de una Edad de Oro de fusión plena con la totalidad y lo infinito: una Arcadia de la que fuimos expulsados. De ahí la exactitud de la fórmula con la que Argullol retrata la tensión trágico-romántica: el Héroe y el Único. «El *Único* no es un reino objetivo, pre-existente, más allá del ser, sino un sujeto de la voluntad, del anhelo de la subjetividad. El *Único* no existe independientemente del *Héroe*, sino sólo cuando éste, como motivo de elevación y de dolor, lo configura, lo crea, lo imagina», destaca Argullol (1999: 182). Es, pues, el sueño de totalidad que el héroe intenta realizar: una con-fusión liberadora. La desmesura del sueño aboca al fracaso, pero la tragedia romántica elogia ese fracaso como única fuente de sentido. La *hybris* no se lamenta, sino que se exalta. Que el héroe fracase sólo se puede imputar a la degradación de lo real-inmediato. Pero el esfuerzo no puede cejar, pues el mundo ha de ser espíritu o fracaso. La nostalgia de la Arcadia se identifica con la esperanza en el reino del espíritu. Queda así descartada o suspendida la sospecha de que la con-fusión soñada acabe en parto de un monstruo que aniquile lo humano.

¿Cómo y dónde situar a Simmel en estas coordenadas? Su mundo social tiene atisbos del *salvajismo* de la tragedia griega: es heterogéneo, ambivalente, sin deriva determinable, salpicado de desequilibrios ineliminables y de equilibrios precarios, indeterminables. Desde este punto de vista, Simmel nos resitúa en el heterogéneo y contradictorio universo griego<sup>41</sup> y, por ello, se hace explícitamente sensible a la deriva trágica de la historia. Pero, a la vez, como pudimos comprobar, confía en la muy prometeica «gran empresa del espíritu» (Simmel, 1988: 232) y, consecuentemente, en la idea de un mundo sometible a un principio unitario de vertebración por el que, a pesar de que no se haya hecho carne ni habite entre nosotros, no se puede dejar de apostar: todo, éxitos y/o fracasos, se ha de medir con la vara unitaria que proporciona. Además, el

<sup>41</sup> Mongardini (1986: 130) ha destacado este extremo, subrayando además el contraste cultural entre las opciones de Simmel y Weber. A su entender, Weber y Simmel «representan lo trágico del mundo moderno, pero si Simmel lo resuelve en la ética de la contradicción, Weber lo hace en la ética de la elección. En el primero es perceptible la sensibilidad del mundo griego sometido al destino, mientras que en el segundo la decisión del mundo romano que se enfrenta a él con firmeza».

mundo que nos presenta ha dejado de ser una mezcla precaria de *nomos* y *physis*, de acción humana y decretos ininteligibles de los dioses, para convertirse sustancialmente en pura objetivación de un espíritu que no encuentra otras resistencias que las que engendran sus autocontradicciones. El mundo de la tragedia cultural simmeliana resulta así, al más puro estilo cristiano y romántico-idealista, desmaterializado; su ser más pleno —ser todavía no alcanzado, pero única fuente de sentido— es el espíritu que se afirma (y desvaría) en su empresa prometeica. ¿Qué queda fuera? La humilde materialidad del mundo, sus diques a la acción, la mezcla heterogénea de naturaleza y cultura que estaba por detrás de la concepción del destino trágico de los hombres que aventuraron los griegos. Los cristianos soñaron con recomponer la herida al modo agustiniano, reposando en el Uno; los románticos heroizaron la empresa frustrada de la fusión con el Único. Sólo la sabiduría trágica antigua abjuró de ese sueño de reposo en un universo vertebrado y unificado. Simmel, a pesar de su sensibilidad heraclitea, estuvo más atento al sueño del Hijo (cristiano) y del Genio (romántico) que a la *anagnorisis* (agnición, reconocimiento) de Edipo, el hijo de la fortuna.

Simmel es, pues, hijo de la tradición trágica, pero fundamentalmente de su reinterpretación cristiano-romántica; de un cristianismo que lleva al extremo la paradoja pascaliana y convierte al Dios escondido en un dios radicalmente desvariado que libra al mundo al absurdo; de un romanticismo que sigue soñando con la fusión sujeto/objeto y no se satisface con la cáscara vacía o la asfixiante carcasa del mundo. En razón de esto, su concepto de lo trágico se identifica con el destino de escisión que sufre la cultura humana en su trabajoso proyecto de construcción. La causa de la tragedia es la contradicción de un espíritu que está ya separado del mundo y se pone a dominarlo. La figura de fondo es el aprendiz de brujo que pone en marcha sus sortilegios y se sorprende ante el desvarío de los objetos que deberían estar sometidos a su voluntad y no lo están. Así han desvariado la división del trabajo, el dinero, el espacio urbano. Todos son objetivaciones del espíritu, pero de un espíritu que se ha escindido de sí mismo.

¿Qué cabe esperar? Si la realidad deriva hacia el absurdo, sólo cabe esperar el entretenimiento o la fusión con lo real sin sentido tal como se da en singulares experiencias estéticas. Pero si el absurdo no es destino férreo, si, al modo de un Hegel sólo algo más escéptico, confiamos en que la situación trágica de la cultura contemporánea sea sólo una pesada estación de paso, entonces cabe seguir confiando en el porvenir prometeico de la humanidad y en el advenimiento del tercer reino.

Simmel fue, pues, sólo parcialmente sensible al mensaje trágico de los griegos; sus fuentes fundamentales son posteriores. Pues en lo trágico-griego veía más bien la emergencia de lo triste, del duro afirmarse de un cosmos extraño sobre la voluntad insensata de los hombres. Eso choca con el hombre prometeico que sólo tiene ojos para un mundo sometible a forma, domeñado, y que, todo lo más, puede vivir el horror del desvarío de su poder. Para él sigue sien-

do verdad esa afirmación central según la cual el hombre es el ser fronterizo que no tiene fronteras. Si no las tiene, entonces ha de dárselas y la historia cultural será tan sólo el relato de cómo se fueron construyendo y derrumbando sucesivamente. Este prejuicio contrasta con el prejuicio de la tragedia ática que insiste en que el hombre es un ser fronterizo que desconoce sus fronteras; las tiene, pero no sabe dónde se hallan; su drama viene de la ignorancia de la frontera o del error a la hora de determinarla.

## 5. TRAGEDIA Y SOCIOLOGÍA

La crisis de la sociología lo es de sus presupuestos. La crisis requiere decisión para salir de la encrucijada sin empecinarse en recorrer los caminos trillados. Pero las crisis no se resuelven optando por una innovación abstracta que hace como si el mundo fuera virginalmente nuevo y fuéramos individuos sin tradición ni memoria.

Hago estas reflexiones al hilo de las propuestas de Simmel. ¿Por qué recurrió a un fondo casi apagado de tradición para dar cuenta de la novedad del mundo social que analizaba? Porque pretendía resolver la crisis de sentido echando mano de tradiciones desplazadas, casi calladas tras el triunfo de la modernidad. Puso así a la tragedia a la tarea de proporcionar el relato de fondo de nuestra reciente historia cultural, haciendo explícito y abordable lo que había permanecido implícito y oscuro. Podemos estar o no de acuerdo con su retrato de la tragedia del absurdo vivida por una masa coral desvertebrada que, con todo, se empecina en seguir a la espera de la plena encarnación del espíritu, pero, desde mi punto de vista, eso es lo de menos. Lo relevante es aceptar la apuesta de Simmel: convertir los esquemas de sentido que proporciona la tradición trágica en analizadores sociológicos.

Para conseguirlo es preciso reconstruirlos tal como se apuntaron en la larga historia de la cultura occidental. Creo que la tradición ática es una fuente inagotable de esquemas analíticos altamente relevantes en sociología. Aporta una forma fructífera y revolucionaria de concebir el mundo social, la acción y el actor. Fructífera porque permite cabalgar la tormenta de la complejidad en la que la ciencia social está enmarañada. Revolucionaria, a pesar de su provecctedad. En efecto, nos pone a pensar de forma nueva temas en ocasiones largamente aparcados, en otras recurrentes, pero siempre estratégicos: la fortuna que media entre el obrar-actuar y el suceder final de las cosas del mundo; las contingencias y contradicciones de los mundos sociales de vida, viables e inviables a la vez; la interpenetración de las esferas que socialmente parecen diferenciadas, sometidas a una lógica propia, pero resultan abocadas a la proliferación de dilemas prácticos; la ambivalencia social que problematiza toda regulación práctica que busque la sistematicidad y la coherencia interna; la ubicación y el arraigo de la esfera social de acción en un mundo de artefactos y materia que dicta destinos más allá de las desmesuras prometeicas de apoderamiento; el



complejo estatuto del actor que es agente y paciente, productor y falso autor, inocente y responsable de la historia que pone en marcha; la compleja relación entre sentido y acción que no se puede resolver tan sólo a partir de los tópicos de la reflexividad y las consecuencias no intencionales, sino que requiere ulterior elucidación analítica. Se trata tan sólo de fijar una lista mínima de temas cruciales de una sociología que es crítica y, a la vez, está abocada a una crisis permanente de sus esquemas analíticos. Es por ello por lo que no parece desdeñable bucear en la tradición clásica del pensamiento trágico e ir analizando sus avatares en la tradición sociológica.

Debería entonces quedar claro que la atención por la tragedia no es hija de un gusto morboso por las jeremiadas patéticas o la más simmeliana afirmación del vacío del mundo. No se trata de lamentar, sino de ponerse a la tarea de conocer un mundo que ha sido pensado básicamente a espaldas de la sabiduría trágica y que, por lo tanto, niega terca y autodestructivamente lo que ésta ponía de relieve. Hoy parece que tal rechazo se ha convertido en un absurdo y que resulta harto problemático el hiper-relato, dominante en las ciencias sociales, de una historia social de la humanidad presidida por una Providencia o una Razón Astuta o unas Manos Ocultas. Si el relato implícito resulta absurdo, también debe serlo el instrumental analítico que la ciencia social ha sedimentado a su sombra. El proteico Simmel ya lo sabía; de ahí la relevancia de sus indagaciones sobre la tragedia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, R. (1999): *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.
- ARISTÓTELES (1992): *Poética* (edición trilingüe de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos.
- BAUMAN, Z. (1991): *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press.
- DEROCHE-GURCEL, L. (1997): *Simmel et la modernité*, París, PUF.
- DOMENACH, J.-M. (1973): *Le retour du tragique*, París, Seuil.
- FRÄNKEL, H. (1993): *Poesía y filosofía en la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor.
- FRYE, N. (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- GIL VILLEGAS, F. (1996): *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*, México, FCE/Colegio de México.
- GIVONE, S. (1991): *Desencantamiento del mundo y pensamiento trágico*, Madrid, Visor.
- GOLDMANN, L. (1965): *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París, Gallimard.
- HABERMAS, J. (1988): «Epílogo: Simmel como intérprete de la época», en G. SIMMEL, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, pp. 273-285.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1988): «Introduction: Georg Simmel, philosophe de la vie», en G. SIMMEL, *La tragédie de la culture et autres essais*, París, Rivages, pp. 13-87.
- (1989): *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus.
- JASPERS, K. (1995): *Lo trágico. El lenguaje*, Málaga, Ágora.
- JAVEAU, C. (1986): «Simmel et la vie quotidienne. Tür und Brücke et la socialité», en P. Watier (ed.), *Georg Simmel, la sociologie et l'expérience du monde moderne*, París, Meridiens Klincksieck, pp. 177-188.

- LANCEROS, P. (1997): *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos.
- LUKÁCS, G. (1991): «Georg Simmel», *Theory, Culture and Society*, 8: 145-150.
- MONGARDINI, C. (1986): «G. Simmel et la sociologie contemporaine», en P. Watier (ed.), *Georg Simmel, la sociologie et l'expérience du monde moderne*, París, Meridiens Klincksieck, pp. 121-135.
- NEDELMANN, B. (1991): «Individualization, exaggeration and paralysation: Simmel's three problems of culture», *Theory, Culture and Society*, 8: 169-195.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1908): «El sobrehombre», en *Obras Completas*, Madrid, Alianza (1983), vol. I, pp. 91-98.
- OUDEMANS, Th., y LARDINOIS, A. P. (1987): *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocle's Antigone*, Leiden, Brill.
- PICÓ, J. (1999): *Cultura y modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*, Madrid, Alianza.
- RAMOS TORRE, R. (1987): «Leer a Simmel», *Revista de Occidente*, 73: 138-141.
- (1994): «Prólogo» a A. DE TOCQUEVILLE, *Recuerdos de la Revolución de 1848*, Madrid, Trotta, pp. 9-23.
- (1999): «Homo tragicus», *Política y Sociedad*, 30: 213-240.
- RAULET, G. M. (1986): «Simmel et ses héritiers», *Informations sur les Sciences Sociales*, 25, 4: 845-859.
- REDFIELD, J. M. (1992): *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Barcelona, Destino.
- RIQUEUR, P. (1953): «Sur le tragique», en P. RIQUEUR, *Lectures 3: Aux frontières de la philosophie*, París, Seuil, 1994, pp. 187-209.
- SCAFF, L. A. (1988): «Weber, Simmel and the sociology of culture», *Sociological Review*, 36: 1-30.
- (1990): «Georg Simmel's theory of culture», en M. Kaern et al. (eds.), *Georg Simmel and Contemporary Sociology*, Dordrecht, Kluwer, pp. 283-296.
- SERRA, F. (1998): *Historia, política y derecho en Ernst Bloch*, Madrid, Trotta.
- SIMMEL, G. (1977a): *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1977b): *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (1986): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península.
- (1988): *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.
- (1997a): «The crisis of culture», en D. Frisby y M. Featherstone (eds.), *Simmel on Culture. Selected Writings*, London, SAGE, pp. 90-101.
- (1997b): «The conflict of modern culture», en D. Frisby y M. Featherstone (eds.), *Simmel on Culture. Selected Writings*, London, SAGE, pp. 75-90.
- STEINER, G. (1993): *La mort de la tragédie*, París, Gallimard.
- STORM, W. (1998): *Afier Dionysus. A Theory of Tragic*, Ithaca, Cornell University Press.
- TAMINIAUX, J. (1995): *Le théâtre des philosophes*, Grenelle, Millon.
- VERNANT, J.-P., y VIDAL-NAQUET, P. (1987): *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, I, Madrid, Taurus.
- VILLACAÑAS BERLANGA, J. L. (1993): *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales de Lessing y Schiller*, Madrid, Visor.
- WEBER, M. (1972): *El científico y el político*, Madrid, Alianza.
- (1977): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península.
- WEINSTEIN, D., y WEINSTEIN, M. A. (1990): «Dimensions of conflict: Georg Simmel on modern life», en M. Kaern et al. (eds.), *Georg Simmel and contemporary sociology*, Dordrecht, Kluwer, pp. 341-355.
- WHITE, H. (1987): *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

**ABSTRACT**

This paper analyses Simmel's diagnostic on the tragedy of contemporary culture. With this aim, (1) it casts light on the simmelian concept of tragedy, (2) reconstructs the reasons that allow to diagnose as tragic the contemporary culture, (3) analyses Simmel's sensibility to the tragic and other close concepts (ambivalence, duality, boundary) and (4) places his cultural diagnostic in the tragic thought tradition, starting with the ancient classical culture, in order to settle his differential identity.