

XII Simposio de la AIFP
Mesa 5: La ciudad como texto

El urbanita como personaje trágico en la urbe contemporánea

Manuel Bernardo Rojas López

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Universidad Nacional de Colombia, Medellín

Quizás, y ello suena a verdad de Perogrullo, ya no estamos para obras trágicas. Como experiencia estética y artística –arriesgando un tanto el anacronismo- ello le corresponde a la Grecia del siglo V a.C. No estamos para obras trágicas pero sí estamos para toparnos con lo ineludible: con situaciones trágicas que conducen a una visión trágica. Y no porque lo trágico sea lo horrible, lo peor, aquello de lo cual lo noticioso a diario informa en nuestro mundo; lo trágico es en vez, la conciencia de un destino que no se puede evitar. Lo trágico es dimensionar el punto en el cual se debe desistir de la idea de una voluntad, entendida como posicionamiento fuerte frente al mundo, y en vez, se debe aceptar la deriva subjetiva. De ello, como ya en su momento había señalado Aristóteles, nos percatamos cuando la *metabolé* trágica nos lleva de lo mejor a lo peor... pero no es este el único camino. Lo trágico implica asumir el destino allende de las apetencias, los querer clara y racionalmente expresados; lo trágico se perfila en el mínimo detalle y en particular en la condición de quien, como el habitante de las ciudades, está entregado a los juegos del azar y a los avatares de lo incalculable.

Un poco a la manera en que Albin Lesky distingue la obra, la situación y la visión trágicas, entendiendo por la primera esa construcción histórica que apenas alcanzamos a comprender (con los coros, los actores, la *skené* y su *skenographía*, una música que los etnomusicólogos apenas intuyen), podemos decir que la vida urbana es por excelencia el lugar de las situaciones trágicas, y que por ende, una manera de comprender e interpretar esa vida, es asumiendo una visión trágica. Y ello, porque la polis, profundamente emparentada con la tragedia y la filosofía, ya insinuó lo que en la metrópolis (por no decir en la megalópolis) es un cúmulo de fuerzas desatadas en donde la fortuna (la *tyché*) y la necesidad (*ananké*), revelan simplemente, que estas son incomprensibles y que su despliegue obedece no a lo ilógico, sino a lo *a-lógico*, a una forma que rozan con el misterio. Ahora bien, si en la Antigüedad, la polis y su forma de representación se vinculaban de forma metonímica –en sentido amplio-, en donde la puesta en escena devela los hilos de la ciudad, de sus formas de vida y pensamiento, como si la polis fuese el gran escenario y los ciudadanos los verdaderos actores, entonces es posible trasladar algunos de esos elementos a la consideración contemporánea sobre lo trágico. ¿A qué nos referimos? A que también nuestras ciudades tienen un vínculo con sus formas de representación, por un lado, y que ese anudamiento, por otra parte, está en lo aleatorio. Por tanto, bien podemos presentar esa dimensión trágica de la urbe contemporánea, haciendo el juego entre la representación, las partes que la constituyen, y la ciudad como el terreno en donde de forma liminar y en su

sociabilidad, se prepara el terreno para el despliegue trágico; en otras palabras, una representación, bien sea la antigua tragedia griega o bien sea los juegos del cine contemporáneo (pero también la literatura, la pintura o hasta el *net-art*), no hace otra cosa que retomar los elementos dispersos que la vida de las concentraciones urbanas brindan como *proto-formas* prestas a ser configuradas por el azar y la necesidad.

1. Escenario

De una cierta correspondencia:

Un sábado de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas, un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama.

Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres, y permaneció sin hacer nada, abandonado a sus pensamientos. “Como un bote a la deriva en un gran lago aparentemente tranquilo pero agitado por corrientes profundas”, pensó Bruno, cuando después de la muerte de Alejandra, Martín le contó confusa y fragmentariamente, algunos de los episodios vinculados a aquella relación.

Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*.

Sabemos, si acaso hemos leído la novela, lo que ocurrirá después. Este joven termina por conocer a una mujer misteriosa que le envolverá –pero él no lo sabe en ese momento- en la trama de su condición paranoica, en donde además, la figura del padre y el temor a una conspiración de ciegos, serán la pauta; envoltura que se realiza en ese parque, anudamiento de dos hilos que pudieron no haberse cruzado, pero que por un azar, por un choque del destino terminan anudándose –pero eso sólo lo podrá pensar el personaje y nosotros también, luego de haber terminado la historia: él la dolorosa, nosotros la lectura-. La escena tiene en el parque, más que un símbolo –que sería evidente en una lectura hermenéutica de la obra-, un *espacio-matriz*, que funciona con normas implícitas de comportamiento, con formas de hacer, con rutinas incluso, que sin ser enunciadas, hacen parte de lo urbano no establecido, sino configurándose. El parque de esta novela, como cualquier calle del mundo, puede ser el reservorio de miles, de millones incluso, de historias potenciales que nunca se realizarán, ya que nada hace presagiar su actualización; la ciudad es escenario, o muchos escenarios, pero porque son el previo de una narración, de una historia que revela la importancia del azar; el escenario urbano podría alentar historias, no grandes historias, no grandes relatos, sino pequeños relatos cotidianos, cuya duración puede ser variable, pero sobre todo, que atañen a cada vida. La ciudad es el escenario que alienta formas justamente porque ella no es forma, porque ella no está conformada; la ciudad es la tramoya, las luces, el sonido incidental, pero no a la manera del teatro –donde a la sazón, el escenario cambia, pero cuando cambia el acto o la escena-, sino un escenario provisional, siempre mutando... De ahí, que el cine haya encontrado un venero tan especial en la vida urbana y que durante tanto tiempo, su carácter inestable, lábil podría decirse, haya sido la conjunción metonímica de la ciudad del siglo XX y en buena parte, lo sigue siendo del XXI. El cine, que cambia las luces, cuyas imágenes se mueven, es propincuo de la ciudad que representa; hace parte de la misma estirpe, de la misma condición, porque ambos señalan que ese vínculo está en su condición técnica.

En efecto, la ciudad y sus formas de representación guardan un vínculo porque responden a una condición técnica similar. Si el escenario se corresponde entrambos, lo hace justamente porque son los mismos condicionantes los que adquieren relieve: la ciudad adquiere su móvil fisonomía a medida que se introducen cambios técnicos; cambios que muchas veces propician la liberación de elementos que soslayados, aparecían como aquello que se debía controlar. De ahí, que bien podría decirse que de la polis a la metrópolis, lo que se ha producido son variaciones técnicas que liberaron el monstruo que en el horizonte de la Grecia antigua –y durante mucho tiempo en Occidente- se quiso mantener encerrado; ese monstruo, hay que decirlo así, adquiere la forma de la metrópolis. Y toma esa forma, porque la metrópolis es informe, potencia formativa como arriba señalamos, pero sobre todo, porque ella es suma de tiempos, de espacios y de técnicas: nuestras urbes son amalgama de todo lo habido y lo por haber –un extraño espíritu futurista ha rondado la ciudad occidental, por lo menos desde el siglo XVII-, y al mismo tiempo, alientan cualquier combinatoria.

Y de la misma manera, las formas de representación cambian con las variaciones técnicas. La *skyagraphía* de la *skené* griega, era labor de artesanos, de seres cuyos nombres y obras se han perdido en el tiempo; artesanos anónimos como los que construyeron la polis, realizaron sus monumentos y sobre todo, realizaron el sueño de Clístenes en Atenas. Las tramoyas y efectos del teatro renacentista y barroco, se corresponden con la mecanización del mundo, con el proceso técnico de cuya potencia nos dejó testimonio no sólo el teatro de Shakespeare o de Calderón (con su obras trágicas, harto conocidas), sino también el pensamiento cartesiano (transeúnte por media Europa), y más todavía, las transformaciones de la ciudad barroca, con la redefinición de los espacios como lugares de circulación y tránsito. La fotografía y el cine reconfiguran la representación, tal como lo señaló Walter Benjamin, quien además tuvo la fina intuición de vincular a la primera con los pasajes comerciales y al segundo con el cambio de estatuto del arte en cuanto institución. Cuánto más podríamos decir, cuando de lo cibernético hemos traspasado a lo informático y las ciudades ya no son sólo megalópolis sino *telépolis*: descentradas, ex-céntricas, deslocalizadas, ubicuas...

Mas esa correspondencia no es biunívoca ni responde a una causalidad. La ciudad y sus representaciones es cierto, mutuamente se corresponden, pero también es cierto que ese vínculo responde a algo más fundamental... a la relación con el tiempo.

2. Mito, héroe y ciudadano

Fue justamente Walter Benjamin quien diferenció el tiempo de la historia del tiempo del mito, como rasgo distintivo entre el drama doloroso en el barroco alemán, y la tragedia griega. El tiempo histórico es el tiempo propio del despliegue occidental, lineal y continuo –no necesariamente evolucionando a lo mejor, pero en todo caso, tiempo sagital-, que puede aparecer como un *a posteriori* del tiempo mítico, que es a la sazón el tiempo trágico. En las obras griegas, desde Esquilo hasta Sófocles, los temas se sacaban del mito, del acervo que la Grecia arcaica había configurado en su horizonte de comprensión del mundo,

y que durante el periodo clásico se volvieron objeto de representación, de *mimesis*. Pero la dimensión mimética, como bien señaló Aristóteles, no era la de copiar unos personajes, sino la de imitar acciones; lo representado es la acción misma, una acción que devela el verdadero objeto de una poética, entendida como producción, *poiein*: no es tanto confrontarse con el héroe, sino con las acciones que despliega, en tanto éstas permiten avizorar la tensión entre la tradición y sus normas consuetudinarias –la ley de los dioses-, y la novedad que en la polis significaba la ley de los hombres, la instauración de un orden racional. Tensión ética que muestra, al menos dos cosas. Por un lado, que el tiempo mítico tiende a ser un pasado, pero que se actualiza –de ahí, la compleja relación de la tragedia con el culto dionisiaco- y que por ende revela algo de lo cual no se puede prescindir; por otra parte, parece anunciar la separación que tanto éxito tendrá después en el pensamiento occidental, y es la distancia entre mito y razón, entre la narración mítica y el discurso racional.

Sin embargo, la vida de la polis necesitaba de esta dimensión, de algo que refrendara que la historia que se abría desde el orden del logos, tenía un vínculo con el mito, y por tanto, el héroe fracasa en su virtuosismo y en la forma misma en que enfrenta el destino trazado por los dioses; su muerte o su final trágico (así incluso, haya una reconciliación final como en *Edipo en Colono* o en la tríada de *Orfeo*), consuman el tiempo del mito, lo llenan de plenitud y abren así el tiempo de una historia regida por una racionalidad humana, tremendamente humana. Los dioses actúan, aleccionan, señalan la *Moirai* de la cual no se puede renunciar, pero para ciertos personajes, héroes míticos que no tienen nada que ver – en cuanto son de otro tiempo, de otro momento-, con el ciudadano común, con el hombre de la polis que en su cotidianidad ya no está en el orden de lo heroico; la tragedia sirve en vez, para mostrarle el camino que ya no puede caminar, el tiempo que no es el suyo, pero del cual se sabe heredero y por tanto, la *catarsis* se produce en el reconocimiento –que no es la identificación plena- de que hay algo a lo que renuncia y otra instancia a la cual arriba. La correspondencia entre la tragedia y la polis, implica por tanto, la instauración de un orden político. Un orden político que en modo alguno se caracteriza por ser el arribo de una estabilidad y un control absolutos, un domeñar de las fuerzas caóticas que el mito sí muestra con más contundencia; un orden político además, que aunado con el discurso filosófico, señaló el destino de un predominio de lo escrito en donde –incluso contra las quejas de Platón-, la palabra vista en la norma escrita, en el poema venal, o en la oratoria premeditada, fue la clave del anclaje no sólo del modelo de organización que allí se dio, sino que también lo fue para el mundo occidental.

Ahora bien, eso que allí se produjo, y que por tanto constituye el rasgo propio de lo trágico en la Hélade Antigua, en modo alguno se replicó después, por varias razones. La primera, en virtud de que ese horizonte mítico se desvaneció y fue sustituido por una dimensión religiosa que fundamentalmente es doctrinal, dogmática y sobre todo, es histórica. De hecho, el cristianismo no puede entenderse desde una teogonía sino desde una teología, y además, la figura de Cristo aparece como la que signa no sólo un cambio en el hilo de la historia, sino como la figura señera desde y hacia la que parten todo lo histórico; el cristianismo tiene una relación sagital con el tiempo y al contrario de la comprensión cíclica de la Antigüedad –concepción que pervivió hasta hoy en ciertas tradiciones populares-, tiene una meta, un propósito y una senda claramente trazada en el orden del tiempo. El segundo motivo, es que el modelo heroico de la antigua tragedia, pierde sentido y

consistencia cuando lo enfrentamos con esta visión del mundo; la culpa trágica aparece en medio de la virtud para enfrentar el destino, mientras que la culpa del héroe de lo trágico luego del cristianismo, es una culpa de la cual no sabe nada, algo que le constituye, una mácula de nacimiento por el pecado original y que ni siquiera el bautismo logra borrar. En este sentido, en las obras trágicas que inauguran cierta forma de lo moderno, los dramas de Shakespeare, el drama barroco alemán, y en parte el drama barroco español (en especial el de Calderón), lo que se pone de presente es que el héroe no sabe por qué le habita una locura, de dónde una profundidad del alma que él no logra controlar y que le hace actuar de una forma tal que no responde a ningún principio ético y ninguna dimensión legal; el final del héroe trágico barroco, tal como señala Walter Benjamin, no remite a un conflicto ético atemporal, sino a situaciones históricas concretas. En el siglo XVII, por ejemplo, a las tensiones entre la Reforma y la Contrarreforma, pero también al ejercicio de una forma de poder, el del soberano, que se configura ya no desde el referente mítico, sino desde la inquietud frente a Dios; el problema religioso a más de los hechos que suscitaban guerras, fue también un asunto de conciencias individuales, de crisis que en su singularidad descubrieron como Pascal, que la fe y la razón no podían seguir el maridaje que ilusamente la teología tomista había construido. De algún modo, hay una conciencia de seres arrojados al mundo, que saben por los descubrimientos paulatinos y las teorías sucesivas, que estamos enfrentados a un absolutismo de la realidad que tiene cara de infinito, de un centro descentrado, de un abierto sin cierre alguno. Y junto a esa dimensión, el intento por refugiarse en la creencia, por establecer pactos endebles entre ésta y la ciencia, y en casos extremos, renegar de aquello que la física y la astronomía develaban; la creencia de quien no soporta sentirse habitando en la incertidumbre, en un mundo sin fondo, que abre las puertas del fanatismo.

De ahí, en medio de ese conflicto diverso, de esa polivalencia de situaciones, emerge ese drama barroco trágico que por otra parte, también revela un rasgo propio del mundo moderno: la conciencia del simulacro. Si tragedia y polis se emparentaban, se aproximaban en cuanto evidencia de una ley fundamental, ahora el teatro barroco y la ciudad se aproximan, pero porque ambas se compenetran de forma singular; tan teatral es la vida cortesana como el teatro de las corralas, como tan teatral es la disposición espacial y arquitectónica de las ciudades –los templos, las formas del ritual y la apertura de grandes plazas-, como lo es el edificio, sito en las urbes, en el cual se hacen las representaciones. La conciencia simuladora, cabe decirlo, viene acompañada de la conciencia de infinitud que además, requerirá de una figura barroca, la elipse, como clave fundamental para explicar el funcionamiento de ese universo sin fin.

Ahora bien, lo que importa, al señalar estos tópicos, no es quedarnos en ese horizonte, sino tratar de argüir en qué medida, podemos también hablar de una dimensión trágica en las ciudades contemporáneas. La tarea resulta difícil, pero al mismo tiempo es necesaria si asumimos el reto que con Nietzsche se nos abrió a fines del siglo XIX. En otras palabras, lo que tratamos de señalar, tal como dijimos al principio, es que *strictu sensu*, ya no tenemos tragedias; mas, de una condición trágica no podemos escapar. Es cierto que ya no podemos pensar en un héroe a la manera antigua ni en un soberano cargado de culpa y locura, y menos todavía en la casi figura heroica que fue el artista romántico en el siglo XIX (en donde entre el sonambulismo y el suicidio se jugaron las bazas para descubrir las crueldades de la modernización triunfante), pero no es menos cierto que en un tiempo que

desde fines del siglo XIX hasta hoy, ha trastocado los lenguajes, ha puesto en entredicho cualquier certeza representativa, y sobre todo, ha abandonado paulatinamente los grandes relatos –por tanto, los mitos de la modernidad- el horizonte de lo trágico se dibuja de otra forma. En otras palabras, el ciudadano, que no el ciudadano (ya que es la experiencia pre y allende de la institucionalización política), en cuanto transeúnte, configura una nueva heroicidad, pero con características diferentes a las antiguas formas de lo heroico en lo trágico. Ya no es el que enfrenta un destino y que con su muerte cancela el tiempo mítico y abre el tiempo de la historia y la política; tampoco es el angustiado o melancólico que se sabe impulsado por fuerzas naturales, que lo habitan y encarna una dimensión apocalíptica en sí mismo y en los avatares de un destino del cual no conoce nada; tampoco es el héroe desesperado y aburrido –mejor sería decir con *ennui*-, que en su protesta frente al mundo, gira como una veleta en sus posiciones políticas, en su concepción del arte (desde el *arte para*, hasta *el arte por el arte*) y que huye o se refugia en pasados idealizados. No, el héroe de la metrópolis creo, se dibujó mucho mejor a fines del siglo XIX, en *El hombre del subsuelo* de Dostoievski y más tarde, en la experiencia vanguardista de las artes y las letras, en donde el absurdo y el paseo sin rumbo (de Beckett a Breton y Débord), definieron ese estado liminar en donde si algo se hilvana, no configura un gran relato, sino un pequeño relato, una micro-narración, en donde el azar señala los límites de la pasión por el sentido.

Ese ciudadano, no es el que altera el gran discurso de la Historia (*History*), menos el que la funda, sino el que entreabre la dimensión de una pequeña historia, de una *story*, que puede aludir a dimensiones míticas que han acompañado a la cultura occidental durante su larga andadura, pero no a modo de totalidades sino de fragmentos.

De una cierta correspondencia:

Los amigos míos se viven muriendo. Antes nos la pasábamos hable y hable de carros y carros y mujeres y mujeres. Pero a la vida se le está ocurriendo no dejar con quien conversar. Algunos han salido a cobrar una plata y los traen a los dos días. A Ramiro, el seminarista, tan serio, tan correcto, que se había organizado y todo con una pelada se le complicó una gripa con los pulmones y no lo dejó durar una semana. Juanfer y Raúl estaban viendo por televisión Sábados Felices en la sala de la casa y llegaron en dos camionetas a interrumpirles el programa del todo. A la Monja lo vi bien peinado, cachetón y sonriendo en una moto. Había dejado de trabajar con el patrón desde que el patrón se fue de por aquí sin irse de por aquí. Le consiguieron un trabajo de policía de tránsito en Envigado y estaba juicioso. Y ahora me dicen que apareció en Las Palmas y que no tenía cachetes ni nada de sonrisa en la cara.

A este paso va a terminar uno, como Frank, llenado cuadernos viejos con las cosas que no hay a quien decirle. Porque en el centro no hay con quien hablar. No hay caso. Uno no le importa al centro. Cuando me dijeron lo de La Monja yo iba a coger un bus para el trabajo. “Qué falla”, dije, como uno dice siempre. Pasé por la casa de La Monja y la mamá estaba en el balcón a los gritos y llorando a baldados. Los que me encontré estaban alicaídos y el barrio se volvió un punto chiquito y oscuro. Pero llegué al centro y la gente iba para donde iba como si nada como siempre, las oficinas abrieron de ocho a doce y de dos a seis y los carros no pararon de dar sus curvas con las ruedas a

los gritos y el sol desconsiderado de la Avenida Oriental siguió chicharroneando sin inmutarse y el cerro de cartas que tengo que repartir diario estaba esperándome sobre el escritorio de la secretaria igualito que ayer. Por eso es que a lo de los amigos uno no debería hacerle tanta alharaca.

Luis Miguel Rivas G., *Los amigos míos se viven muriendo*

3. Destino

En este sentido, se puede uno topar con un cambio fundamental en una de las ideas claves de la visión trágica: el destino. Si en la Hélade, la idea de destino aludía a un *dictum* de los dioses o del oráculo, en donde entre el azar y la necesidad configuraban su cumplimiento, a pesar de los intentos del héroe por eludirlo; o si en el mundo cristiano del drama barroco, el destino era algo o bien predeterminado e ineludible (como en la visión protestante y en particular luterana) o era el fin último después de la muerte que uno podía intentar decidir – aunque nunca se estaba completamente seguro-, con su forma de vida (como en la versión católica del hombre y sus postrimerías: *muerte, juicio, infierno* o *gloria celestial*); lo cierto es que el destino para el ciudadano transeúnte, no encuentra referente alguno en lo divino. La muerte de Dios, enunciada ya en el Romanticismo decimonónico y llevada hasta sus últimas consecuencias por Nietzsche, nos pone en manos del azar, de su particular lógica, si queremos llamarlo así, y por tanto, nos saca incluso del orden de la Necesidad.

En efecto, azar es una palabra, si seguimos en esto a Clément Rosset, de cuño árabe, tardía en el pensamiento occidental y que alude más a un juego de dados cuya regla parece no existir; el azar sería, algo distinto de lo fortuito, lo contingente, la casual, ya que está más cercano al caos y a la potencia configuradora. El azar bien podría ser entendido como lo que prohíja no el orden, sino cualquier orden, incluyendo ese extraño orden que llamamos la naturaleza; el azar no es la confluencia de acontecimientos en sí mismos, sino que es aquello que está antes del acontecimiento. En este sentido, el azar indica algo mucho más radical y aterrador que la *fors* latina o la *tijé* griega; de hecho, su etimología, del árabe español *azzahr* (en donde *zahr* es dado), ya nos habla de otro horizonte cultural en el cual se engendra la palabra. La idea de fortuna de la Antigüedad, de hecho necesita de los dioses para que exista; la idea de *casualidad*, necesita de un mundo ya configurado, para que se dé eso fortuito; la contingencia, como algo no-necesario, necesita justamente de la idea de Necesidad (la antigua *Ananké*); empero, el azar no tiene referente, es un previo de un mundo no hecho, sino haciéndose, de una sociedad formándose, de una Naturaleza no constituida sino por constituirse y configurar *hábitus*. El azar es potencia absoluta que puede engendrar cualquier forma; el mundo mismo, su orden –que a veces quisiéramos tan claro y evidente- no existe más que como fruto del azar, porque bien pudo haber sido de otra forma. Si los sociólogos y antropólogos urbanos hablan de la importancia de mirar la *sociedad configurándose*, la *sociabilidad* y no la *socialidad* instituida, quizás a lo que apuntan es a detenerse a considerar el papel del azar; mirar el *estar produciéndose* de la vida urbana, como expresión de una poética que no obedece a una prescriptiva sino que se desdibuja en cuanto tal –y de ahí, su semejanza con una prosaica-, y puede engendrar cualquier dimensión vital. El azar es trágico no sólo porque no podemos huir ante lo irremediable, sino porque todo, aún lo más benigno para nosotros, es irremediable; es

trágico porque no obedece a una ley, ya que ésta es uno de sus tantos efectos; es trágico, porque rompe radicalmente con la idea de voluntad; es trágico como lo es la deriva situacionista o el paseo del surrealista que no tiene fin determinado ni propósito definido; trágico como lo es una estética expandida que nos enseña que una ciudad no tiene paisajes sonoros predeterminados, sino múltiples, que no tiene sensaciones permanentes sino evanescentes, que en modo alguno configura una visibilidad estable sino mudable y lábil... Trágico es el azar, porque es *a-moral* (antes de cualquier moral), an-ético (antes de cualquier ordenamiento ético o político) y porque es hiperestésico.

Hiperestesia que ya los Románticos habían reivindicado como condición y malestar al mismo tiempo, para enfrentar una Modernidad que se creía bien fundada en un orden político, social, económico y técnico. Una hiperestesia que más que asumirla como enfermedad o patología, que fue una de las derivas que tuvo en los autores románticos, bien puede entenderse, una vez más, a la manera de Klossowski en su interpretación de Nietzsche, como una semiótica pulsional, o bien al modo de Walter Benjamin, como *sensorium*. El azar está en lo *an-orgánico*, antes de cualquier forma orgánica y organizada, y por ende, lo trágico aparece como constitutivo. De ahí, que cuando aparece la consideración sobre el destino, lo que en realidad hacemos es pensar un efecto, una actualización de esa potencia que es ese universo sensible que es el azar; el destino, entendido así, no es pues lo que los griegos entendían por tal –una sentencia oracular o divina-, ni tampoco el misterio que nos precede querido por Dios; más bien, el destino es la interpretación *a posteriori*, luego de que lo trágico y el azar han hecho su labor; el *destino* es lo configurado y la hermenéusis que hacemos de eso configurado, su intento por comprenderlo. Cuando el destino se manifiesta lo hace en un discurso que nos muestra justamente, que de lo trágico no podemos huir, porque está ahí, como el previo de todo y que, en el caso de la vida urbana, nos revela que es primero el ciudadano y no el ciudadano políticamente constituido, el que protagoniza una vida azarosa que no comprendemos pero sobre la cual tenemos que actuar.

De una cierta correspondencia:

En Santa María nada pasaba, era en otoño, apenas la dulzura brillante de un sol moribundo, puntual, lentamente apagado. Para toda la gama de sanmarianos que miraban el cielo y la tierra antes de aceptar la sinrazón adecuada del trabajo.

Sin consonantes, aquel otoño que padecí en Santa María nada pasaba hasta que un marzo quince empezó sin violencia, tan suave como el Kleenex que llevan y esconden las mujeres en sus carteras, tan suave como el papel, los papeles de seda, sedosos, arrastrándose entre nalgas.

Nada sucedió en Santa María aquel otoño hasta que llegó la hora —por qué maldita o fatal o determinada e ineludible—, hasta que llegó la hora feliz de la mentira y el amarillo se insinuó en los bordes de los encajes venecianos.

Juan Carlos Onetti, *La novia robada*

Bibliografía

- AA.VV., 1997, *16 cuentos latinoamericanos*. Bogotá, Coedición Latinoamericana
- Benjamin, Walter, 2007, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en: *Obras*. Libro 1, vol. 1. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Abada Editores.
- Lesky, Albin, 2001, *La tragedia griega*. Trad. Juan Godó y Montserrat Camps. Barcelona, El Acantilado
- Rivas, Luis Miguel, 2007, *Los amigos míos se viven muriendo*. Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit
- Rosset, Clément, 1976, *Lógica de lo peor; elementos para una filosofía trágica*. Trad. Francisco Monge. Barcelona, Barral
- Sábato, Ernesto, 1975, *Sobre héroes y tumbas*. México, Fondo de Cultura Económica