

7ª Sesión: LO TRAGICO (I)



Los orígenes de la tragedia.

Elementos constitutivos de lo trágico.

La figura del héroe.

La epopeya

La infratragedia.

1. Los orígenes de la tragedia.

Lo trágico no se explica sin la tragedia griega, e insistimos en los términos "tragedia griega" puesto que en ella, y únicamente en ella, hallamos todos los componentes que nos hacen comprender lo trágico como tal. En realidad, tragedia, en el pleno sentido de la palabra, se remite al género literario ideado por los literatos griegos y que todos conocemos, aunque elementos trágicos pueden aparecer en diversas disciplinas artísticas y en diversos momentos históricos.

La *Poética* de Aristóteles, a pesar de ser posiblemente una recopilación incompleta de las clases del famoso filósofo griego, continúa siendo el texto de referencia a la hora de estudiar la tragedia y, quizá, como indica Pedro L. Cano (*De Aristóteles a Woody Allen*, 1999, pág.15), "el primer y probablemente mejor estudio de lo que es una obra dramática y de cómo ésta se construye".

En ella Aristóteles considera tanto a Homero como a los ditirambos antecedentes remotos de la tragedia. Esquilo sería quien dividió al coro en dos partes e introdujo el primer actor, mientras que Sófocles aumentó a tres el número de actores y creó las variaciones de escena (*Poética*, 1448-1449a).

Según la definición aristotélica, la tragedia, a diferencia de la epopeya que se basa en la narración, es una *mimesis* (representación /imitación) de los personajes en acción que suscita en el espectador el temor y la compasión y le proporciona una *katharsis* (purificación) de sus estados emotivos (*Poética*, 1449b).

Cabe resaltar la insistencia de Aristóteles en el hecho de que la tragedia es la *mimesis* (representación /imitación) de la acción antes que de los caracteres y las costumbres. Por eso la base de una buena tragedia no depende tanto del retrato de las costumbres y de los caracteres como de una buena trama de acciones. el carácter de los personajes se deriva de aquello que hacen y no a la inversa (*Poética*, 1450^a).

En este punto Aristóteles es fiel a la tradición griega para la cual lo que hace una persona (la acción) es más determinante que cualquier otra consideración. Uno es aquello que hace, antes que lo que siente o piensa. Esta

primacía de la acción sobre los caracteres estaría en el origen de la descalificación posterior que hace Nietzsche de la obra de Eurípides, al que acusa de iniciar la decadencia de la tragedia al haber psicologizado a los personajes. Lo cierto es que una de las diferencias clave entre la tragedia griega y el drama moderno (y más aún la intratragedia, de la que hablaremos más adelante) es la *psicologización* creciente de los personajes.

2. Elementos constitutivos de lo trágico:

La acción

1.- Para que se produzca el fenómeno trágico el acto no debe aparecer como efecto inevitable de los anteriores (apariencia de libertad). El héroe parecerá el constructor del acto. No obstante, en muchas ocasiones éste parece desbordado por el destino o el azar.

2.- Por otra parte, el hecho trágico no depende sólo de los héroes. Ni ellos ni sus acciones resultan inmunes al mundo exterior.

3.- Carácter antinómico de la acción: la acción que emprende el héroe puede salvarle o perderle. Pero si la delimitación está clara se diluye el carácter trágico, que se aumenta cuando la acción que parece salvarle es la que le pierde.

La ambigüedad del conflicto

La tragedia enuncia antes que elucida. Muestra la catástrofe, pero no porqué se produce. También es ambiguo el misterio que envuelve las formas desencadenantes de lo trágico (el Hado imprevisible. el Destino inescrutable). E incluso por la dicotomía antagónica propia de los sentimientos que despierta en el espectador (mezcla de sorpresa, premonición, resentimiento, satisfacción, aceptación).

La catástrofe

La catástrofe, el acontecimiento patético, se constituyen como el fenómeno central de la tragedia. Esta catástrofe nunca será episódica, sino que es el eje de lo trágico.

Tal y como advierte Kaufmann en *Tragedia y Filosofía*: "En la tragedia la catástrofe es central. Puede que se muestre en mitad de la tragedia y desaparezca al final; pero nunca es un episodio más, tal como ocurre en las grandes novelas".

La catástrofe es central e irreparable.

Paridad de fuerzas

La paridad de fuerzas/razones fue convertida por Hegel en elemento central de la tragedia, bajo la noción de "colisión trágica". Vio que en las tragedias no encontramos un héroe trágico, sino una colisión trágica, no un conflicto entre el bien y el mal, sino entre dos posiciones parciales en las cuales siempre hay (en cada una) algo bueno.

El problema es que no en todas las tragedias se da esta colisión trágica, pues no siempre en las dos partes hay algo bueno. Camus, en *Sobre el porvenir de la tragedia*, habla de la paridad de fuerzas como el elemento diferenciador entre la tragedia y el drama: "Las fuerzas que se expresan en la tragedia son igualmente legítimas, igualmente armadas de razón. Por el contrario en el melodrama o en el drama sólo una es legítima. Dicho con otras palabras, la tragedia es ambigua y el drama es simplista".

Ceguera y heterotelie

El héroe trágico está ciego ante lo que se le avecina. La ceguera provoca a menudo la acción heteróclita (hétéro-télie: diversidad de fines). La acción que debería salvarnos nos pierde. Como afirma Domenach: "Decir que se desea el bien, desearlo efectivamente y desembocar en el mal, es el escarnio trágico por excelencia".

3. La figura del héroe.

La figura del héroe, que se repite en tantas películas, tiene su origen en la tragedia. Los héroes homéricos y los trágicos comparten una serie de características, si bien otras les diferencian.

Héroe, en *La Iliada*, significa noble". Al margen de sus atributos obvios – valor, desprecio de la vida mediocre y carente de ambiciones– la nobleza del héroe radica esencialmente en su **fidelidad a sí mismo**. En el héroe alienta

una voluntad de afirmarse que le impide claudicar ante cualquier coacción exterior. Esta característica es común al héroe homérico y al héroe trágico. Ejemplos: Aquiles (héroe homérico) y su voluntad de afirmarse por encima de cualquier combatiente aqueo. Ajax (homérico y trágico), que no se olvida de quien es, incluso después de la locura. No renuncia a sí mismo, por ello se suicida. Edipo (trágico), no sabe quien es: su voluntad de encontrarse y su sed de verdad no ceden aunque los presagios estén en su contra. Antígona (trágica): antes de renunciar a sí misma, a sus principios, muere.

Esta voluntad de afirmarse hace que los héroes homéricos sean **impulsivos** (la cólera de Aquiles) y propicia también los **temperamentos fuertes** e inquebrantables de la tragedia (el *Prometeo* de Esquilo). Si Aquiles en la *Iliada* arrastra durante días el cadáver de su enemigo Héctor por haber matado a su amigo Patroclo, Prometeo no cesa en querer dar a los seres humanos lo que necesitan para la supervivencia.

Otra característica del héroe tanto homérico como trágico es su proximidad a la **muerte**. Sin embargo, esta certeza de la muerte no hace del héroe -homérico, sobre todo- un ser triste, puesto que su propia condición heroica depende en gran medida de la muerte. Dice Genet en *Diario de un ladrón*: "El héroe no podría poner mala cara a una muerte heroica, solo es héroe por esa muerte". El carácter efímero de la vida es asumido por el héroe homérico como una invitación a la plenitud y a la intensidad. No obstante, no practican ningún culto a la muerte, no desprecian la vida.

Como otra característica podemos decir que la suprema meta del héroe es la **gloria**. Como dice Doods, en *La Iliada* el heroísmo no trae la felicidad. Su única recompensa es la fama. La única justificación de la existencia es que ésta sea plena, por tanto bella. Lo mejor que un héroe puede esperar es ser recordado en un gran poema.

En la figura del héroe homérico ya aparecen una serie de características (las enunciadas) y de tensiones (la soledad del héroe, la universalidad del dolor, la ceguera, etc) que prefiguran la tragedia, sin embargo existe un rasgo que los diferencia: mientras la epopeya ensalza rutilantemente la figura del héroe, la tragedia -aunque también la ensalza-, sobre todo la problematiza. La figura del héroe trágico nos muestra cómo mantener la dignidad ante los avatares de la vida.

4. La epopeya.

A diferencia de la tragedia, que se basa en la *mímesis* (representación), la epopeya es una forma narrativa; también más extensa e ilimitada en cuanto al tiempo (*Poética*, 1449b). La representación trágica sólo permite al espectador asistir a aquella parte de la acción que se desarrolla en la escena, mientras que la narración épica permite desarrollar simultáneamente varias partes de la acción “que si están bien relacionadas entre sí y con el tema, ayudan a la grandeza del poema” (*Poética*, 1459b). Al igual que sucedía en la tragedia, prescribe para la epopeya la unidad de acción u orgánica. Cabe recordar que, en la actualidad, el cine y la televisión potencian la posibilidad de representar tramas secundarias.

También, aunque concede a la epopeya un mayor margen para lo maravilloso, le exige verosimilitud: “el imposible que convence es preferible a lo posible que no es convincente” (*Poética*, 1461b). Así aconseja los personajes históricos por su mayor verosimilitud y la conveniencia de un alto linaje. Esta última recomendación, como explica Schopenhauer, se debe a que la desgracia del poderoso aumenta la sensación de inseguridad (temor), pues nadie se cree a salvo; y, en segundo lugar, los poderosos arrastran a muchos inocentes en su caída (compasión). Este recurso lo podemos apreciar en *Ciudadano Kane* de Orson Welles, o en *La caída de los dioses* de Visconti, donde la familia Krupp controla el poder en sus variantes económica, política y militar.

Anteriormente, refiriéndose a la tragedia, Aristóteles también había apuntado con perspicacia que, cuando lo trágico ocurre entre personajes amigos produce mayor efecto que cuando sucede entre enemigos o neutrales (*Poética*, 1453b).

Pedro L. Cano subraya la diferente intencionalidad de la epopeya respecto a la tragedia: “Si la tragedia busca alcanzar la catarsis de los espectadores, la épica busca la admiración, la seducción del público por las virtudes de los héroes. Y presentarlos como modelos. Responde a momentos de expansión territorial de los estados, que reclaman a la vez, expansión cultural. La epopeya es pues en su origen -y no parece haber cambiado mucho en este aspecto- un género didáctico: la formación del espíritu de los jóvenes y la exaltación del de los ciudadanos. Las aventuras espectaculares sirven de excipiente, en realidad, en realidad a los mensajes ideológicos”. (*op. cit.* 87). A

este respecto conviene reflexionar sobre el contexto y la función social de las epopeyas de Homero, la épica medieval (las leyendas artúricas, *El cantar del Mio Cid*, *La Chanson de Roland*, *Los Nibelungos*), *Lawrence de Arabia*, *Salvar al soldado Ryan*, *La guerra de las Galaxias*. El contrapunto lo encontraríamos en el mensaje antiépico y antibelicista de *Senderos de gloria* (1957) de Stanley Kubrick.

Homero, el maestro indiscutible de la epopeya, dejó sentados algunos de los principios canónicos del género épico:

- El principio de que a los héroes les espera la muerte (Patroclo, Héctor, Aquiles, Paris).

- La escenificación de un momento de debilidad que humaniza al héroe (la despedida de Héctor y Andrómaca, por ejemplo).

- Es un maestro en la economía del lenguaje, en el retrato de personajes (uso del epíteto), del diseño de ambientes y del movimiento de masas.

- También muestra su maestría a la hora de crear suspense desde el principio de la obra y en la técnica del *flashback*.

Resulta ilustrativa la observación que realiza Pedro L. Calvo al afirmar: “En el cine, el género rey es la épica [*Ben-Hur*, *El señor de los anillos*, *La guerra de las Galaxias*, *Salvar al soldado Ryan*]; la tragedia el más respetado [*Sed de mal*, *Mamma Roma*], la comedia el más esperado [*Golfus de Roma*, *To be or not to be*, *Un dos tres*, *Belle époque*] (op. cit. pág. 23)

Algunos autores contemporáneos, como W. Kaufmann en *Tragedia y filosofía* (Barna. Seix Barral, 1978) han mostrado su desacuerdo con algunas tesis de la *Poética* aristotélica. los principales puntos de desacuerdo para Kaufmann serían que:

- en contra de la afirmación aristotélica de que los héroes de las tragedias no destacan por sus grandes virtudes ni por sus grandes defectos, los personajes de Sófocles son excepcionales (p.112).

- La tragedia no es la mimesis de una acción, sino “una acción simbólica sobrecogedora que nos despierta gran cantidad de imágenes dolorosas (p.138)

- “La diferencia entre la comedia y la tragedia no está en el tema, sino depende del punto de vista adoptado. Una misma acción que implique los

mismos personajes, puede ser representada de una manera trágica o de una manera cómica” (p. 79)

5. La infratragedia.

A partir del siglo XIX podemos asistir a una serie de obras que, conservando todo el patetismo de la tragedia, nos presentan a sus personajes desprovistos de la nobleza y la dignidad de los personajes trágicos. El conjunto de estas obras que abarcan desde Kleist y Georg Büchner (especialmente su *Woyzeck*) a la novelística rusa del XIX (Gogol y Dostoievski) y de Kafka (1883-1924) hasta el teatro del absurdo del siglo XX (Beckett, Durrenmatt) podíamos calificarlo de infratragedia. Pese a su diversidad, estas obras presentan en común alguna de las siguientes características:

a/ la degradación y la indignidad de los personajes. La categoría central no es lo sublime sino, a menudo, lo patético y lo grotesco. Como decía Schopenhauer “La vida [moderna, podríamos añadir] es una tragedia en la que se nos arrebató la dignidad de los personajes trágicos”.

b/ el elemento trágico se ha psicologizado en extremo; ya no anida en las trampas del destino o el designio de los dioses, sino en el interior del individuo. El antihéroe moderno se ha convertido en un observador de sí mismo; a menudo suprime la responsabilidad de sus actos al caer en la psicopatología. Ha sufrido un proceso de hiperpsicologización que lo convierte en una marioneta a expensas de fuerzas que, si bien están en su interior, son igual de incontrolables. Este rasgo se aprecia perfectamente en la obra de Dostoievski (*Apuntes del subsuelo*, por ejemplo), que para muchos críticos es quien inaugura el infierno de la modernidad: Sus personajes son frágiles, enfermizos y fácilmente irritables. Son seres aplastados que no consiguen realizarse en nada. Parecen exiliados de la existencia; en sus propias palabras: “todos estamos divorciados de la vida, en mayor o menor medida, somos unos inválidos”. Esto explicaría que

c/ la insatisfacción, el hastío y la quietud presidan muchas de estas obras. Al contrario del héroe trágico que cree en la positividad de la acción, esto es, que puede cambiar el curso de los acontecimientos; en la infratragedia la acción se revela imposible o sin sentido. La nobleza del héroe se ha convertido

en alienación. No actúa propiamente, a lo sumo es un autómeta cuyas acciones son compulsivas y mecánicas como las de los personajes de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. En contraste con las obras de Kafka, que poseen una atmósfera densa y agobiante, Beckett es un maestro en elaborar discursos allí donde sólo cabría el silencio, en *nadificar* los personajes, en mantener la desazón en medio de un mundo en el que nunca ocurre nada. La frase con la que se inicia esta pieza podría resumir toda la obra del autor: “No hay nada que hacer”. Los protagonistas Estragón y Vladimir consumen su existencia esperando a alguien o algo denominado Godot, pese a su convicción de que no aparecerá. La sensación de inmovilidad preside toda la representación: “no pasa nada, nadie viene, nadie se va, es terrible”. Al final la obra se cierra con otra metáfora del estancamiento vital:

“Vladimir: ¿Qué nos vamos?

Estragón: Vamos.

(No se mueven)”

d/ paralelamente, los personajes, bien sean retraídos o charlatanes están atrapados por la incomunicación.