

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Ernesto Vilches
ernestovilcheslleo@gmail.com
Universidad Veracruzana

Paradoja de la tragedia

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 55, enero-marzo de 2021, pp. 66-70.

ISSN: 01855727
Xalapa, Veracruz, México



La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

Paradoja de la TRAGEDIA

Ernesto Vilches

Roger ha ensayado el tema desde un texto encontrado en la hemeroteca de alguna universidad y que el propio Barthes había olvidado. Este fue publicado en una revista estudiantil cuando él tenía apenas 27 años. A partir de tal descubrimiento, Roger se dio a la tarea de llevar a cabo una auténtica labor de investigación, misma que dio como fruto una gran cantidad de ensayos.

Cuando revisamos en nuestros libros sagrados, esos libros que, desde siempre, nos hablan de teatro, estamos haciendo una suerte de hermenéutica.¹ Es decir, llevamos a efecto un seguimiento de *profundis* capturando datos que van dando luz a nuestras investigaciones, para llevar a buen puerto la idea original con la que partimos y que queremos compartir, esa *Tópica aristotélica* que nos marcará el rumbo. Así, el investigador francés Philippe Roger² despertó en mí el interés por hablar de la tragedia griega, haciendo un homenaje a uno de los grandes conocedores del tema: Roland Barthes.

Voy, pues, a los prolegómenos con que sustento este ensayo, con la intención de sumarme no solo a

los reconocimientos que se han hecho al autor francés por su primer centenario (2015), sino a lo que surge de su pluma. Añado a ello el hecho de que Roger ha ensayado el tema desde un texto encontrado en la hemeroteca de alguna universidad y que el propio Barthes había olvidado.³ Este fue publicado en una revista estudiantil cuando él tenía apenas 27 años. A partir de tal descubrimiento, Roger se dio a la tarea de llevar a cabo una auténtica labor de investigación, misma que dio como fruto una gran cantidad de ensayos. No haré referencia únicamente a este autor, sino también abrevaré en la obra de otros, para aterrizar conceptos variopintos sobre el fenómeno de la tragedia (griega).

Para desarrollar las ideas que a continuación planteo, me he

apoyado en distintos autores, pero muy particularmente en Barthes y parto, entonces, con estas palabras de él mismo, que ilustran con claridad lo que es la tragedia:

A lo largo de la historia, de todos los géneros literarios, la *Tragedia* es el que marca toda una época: un momento de esplendor para la humanidad. Es el siglo V antes de Nuestra Era; el *Siglo helénico*. Habría de pasar mucho tiempo hasta que alguien se atreviera a “tocarlo”. Tuvieron que pasar más de dos mil años para que este género volviera a hablar. Esto sería hasta el *Siglo isabelino* y el *Siglo de oro español* y el *XVII francés* (citado en Wright 1982).

Esto, por hablar solamente de tragedia. ¿Qué pudo haber sucedido, entonces, para que solo en un reducidísimo espacio geográfico (Atenas), la *Tragedia* haya sido posible... de manera sencilla e incluso que pareciera que nunca podría traspasar esta primera frontera? Para ello imaginémonos, pues, sentados alrededor de una mesa y con una aromática infusión de romero y unos pellejos de vino verde, charlando con personajes del, entonces, incipiente arte teatral:

Tespis, Pratinas, Querilos, Frínicos, Tiestes, Esquilo, Eurípides, Sófocles... y, para aligerar un poco el tema, Aristófanes, que escribió comedias de guerra, de filosofía y de paz. Girando a nuestro alrededor se encuentran las ménades y las bacantes, las adoradoras de Dionisos, dios del vino, quien, junto con *tragos* (cabra), es venerado con odas (*ode: tragos-ode*); es decir, tragedia; odas que estaban constituidas para el culto a este dios y al espléndido dios de la fertilidad. De esto da cuenta Wright, de manera sucinta pero clara en *Para comprender el teatro actual* (1982).

Estos autores han decidido concursar en las fiestas del gran Pericles. Es primavera y algunos se animarán a presentar su obra en las dionisiacas, recitando el ditirambo.

Seis días duraban los festivos, de los cuales tres se dedicaban a las obras teatrales que competían por premios. Se presentaban cuatro obras por autor: tres tragedias y un drama satírico (cuentos de sátiros, alegres y sin incidentes).

Cabe señalar que, según algunos estudiosos del tema, el primer concurso dramático que se celebró fue en la LXI Olimpiada (563-533 a.C.), y se menciona que en las LXIV y LXVII Olimpiadas la victoria se la llevaron Querilos y Frínicos respectivamente.

De todos estos antiguos dramaturgos, únicamente de Esquilo, Eurípides y Sófocles se tiene obra escrita. Pese a que escribieron alrededor de un centenar cada uno, las obras sobrevivientes apenas suman 33: siete de Esquilo, ocho de Sófocles y 18 de Eurípides quien, a pesar de su actitud no muy respetuosa hacia los dioses, fue el que más premios obtuvo. ¡Qué paradoja!

De Esquilo, combatiente en Maratón y en Salamina contra los medos y sucesor de Anacreonte en la poesía ática, es *La Orestíada*

Para distinguir, entonces, los puntos que se yuxtaponen en el género de la Tragedia, en sus diferentes épocas y lugares, y parafraseando a Wright, hay que decir que los dramaturgos griegos se encontraban en conflicto íntimo con los dioses, los isabelinos con algún defecto de su *alter ego* y los modernos con su entorno; pero la fuerza que da origen a ello es más fuerte que el propio individuo, por lo que este siempre será el perdedor.

(485 a.C.), única trilogía que llega a nuestras manos, cuando, originalmente, fue una tetralogía dividida en *Agamenón*, las *Coéforas* y las *Euménides* –catalogadas estas como tragedias– y *Proteo* –considerada comedia satírica–; esta última, por cierto, perdida como todas las demás comedias. Desconocemos, entonces, *La Orestíada* como una tetralogía y, por cierto, los dramaturgos que no habían terminado su tetralogía, lo harían en las “Leneas” de invierno. Aquí podremos ponderar lo que hoy comprende el género literario, capacidad que mostraban otros autores hace ya tanto tiempo: épica, lírica y dramática, además de escuchar y ver cómo en una enloquecedora danza ditirámica se cuela, subrepticamente, sin que nadie lo note, el gusto por los versos yámicos, trocaicos y anfráquicos, mismos que se enriquecen por los dactílicos y anapésticos que con percusiones, contenidas en primitivos tambores y golpes de bastón al suelo, daban lugar a ritmos contagiosos que ofrecían, a su vez, acta de nacimiento a las primeras formas narrativas de la cultura grecolatina y que iban a conformar, juntas, las reglas de la retórica, que habría de afinar el poeta Quintiliano en el siglo V de nuestra era.

La palabra *drama* significa acción; esto es, lo escrito llevado a la escena, y la “tragedia” es

el tipo más antiguo de teatro escrito para ser, valga la redundancia, dramatizado. Edward Wright, en sus buenas, por breves, observaciones, cuando analiza este género, nos dice que “... esta [la tragedia] debe basarse en determinados supuestos que contienen la plena y absoluta realidad del Ego; ha de adoptar la acción desde un conflicto, aquel en el que el hombre, aristócrata y líder, ocupa un lugar privilegiado que lo coloca apenas un peldaño por debajo de las deidades, pero con absoluta responsabilidad ante los hechos que se deriven de sus acciones” (Wright, 96). Es su propia responsabilidad.

Para distinguir, entonces, los puntos que se yuxtaponen en el género de la Tragedia, en sus diferentes épocas y lugares, y parafraseando a Wright, hay que decir que los dramaturgos griegos se encontraban en conflicto íntimo con los dioses, los isabelinos con algún defecto de su *alter ego* y los modernos con su entorno; pero la fuerza que da origen a ello es más fuerte que el propio individuo, por lo que este siempre será el perdedor.

Dentro de los tiempos de la dramaturgia, en cuanto a la producción de obras dentro de este género, hay un gran salto: desde los griegos hasta el teatro isabelino, en principio, con Shakespeare, Marlowe, Lyle, Surrey, etc., y



Naranja dulce

en Francia con Racine, Corneille y unos pocos más: es hasta entonces cuando se puede decir que se vuelve a escribir “tragedia”.

Tuvieron que pasar más de dos mil años para que este género volviera a hablar. Esto sería hasta el Siglo isabelino, el Siglo de Oro español y el XVII francés y, ¿por qué no?, el teatro de entreguerras en Estados Unidos, los autores de la Generación del 27, etcétera.

Muchas dudas y no pocas discusiones se han dado a lo largo de los tiempos para determinar hasta dónde llegan y desde dónde parten los criterios que desvelen qué es la tragedia, género que solo estaba dado ejecutar a unos cuantos privilegiados... ¿los griegos? Pero, ¿quién puede decir que *La muerte de un viajante*, *El deseo bajo los olmos*, *Diferente*, *La casa de Bernarda Alba*, *Largo viaje hacia la noche* e *Ifigenia cruel* no son tragedias? ¿Es que solo el drama griego ha de serlo? Y aquí ya estamos hablando del siglo XX.

Emelina sintió una aguda punzada de angustia. Ella también llegaría a la vejez, pero sin haber estrechado

entre sus brazos más que fantasmas, sin haber llevado en sus entrañas más que deseos y sobre su pecho la pesadumbre, no de un cuerpo amado, sino de una ansia insatisfecha (Castellanos 2015, 7).

La tragedia debe contemplar, como proponen algunos autores, cuando menos cinco principios básicos, aparte de los arriba descritos: 1) un tema serio, fehaciente y creíble; el protagonista ha de ser el héroe de la historia, hombre de la alta sociedad; 2) no se debe recurrir a la coincidencia y mucho menos a la casualidad; 3) todo lo que tendría que pasar ha de ocurrir; 4) las emociones fundamentales –como bien lo denota Aristóteles– deben satisfacer la suposición de que el público ha de ser capaz de tener compasión y sentirse aterrorizado por lo que le está pasando al protagonista y lo que supone le ha de pasar –cosa que a nosotros también nos puede suceder–; 5) el protagonista debe ser vencido pero con una previa *catarsis aristotélica*, etc. Si consideramos lo anterior, entonces habría que seguir los criterios

de los analistas contemporáneos: cuando deja de tener su origen en Grecia, algunos prefieren llamar a estas obras modernas pieza (*play*) y no tragedia.

De aquí, entonces, se deriva una consideración hecha por MacGowan y Melnitz, que nos hace reflexionar al aportar más datos: “Desde el punto de vista de la trama, la estructura de *Edipo Rey* de Sófocles es la misma que la de *Casa de muñecas* de Ibsen; toda obra se inicia antes de presentarse su gran crisis” (1959, 121). Y todo lo anterior, naturalmente, procura crisis; ese concluir en *catástrofe*, con sus inevitables elementos, peripecias y anagnórisis que representan los cambios en la fortuna de nuestros héroes.

De cualquier manera, dicen muchos autores, los géneros deben ser los cuatro mencionados y los estilos, todos los que se derivan de estos, pero que varían según la corriente artística del momento. De aquí, entonces, se sucederían un sinfín de ellos: comedia antigua, teatro religioso y profano, Renacimiento, melodrama, *Commedia dell’Arte*, cla-



La señora del rayo

sicismo, comedia de costumbres, Restauración, comedia burguesa, romanticismo, realismo neorromántico, teatro de Oriente, simbolismo, expresionismo, existencialismo, teatro del absurdo, épico, fantástico, de la crueldad, etcétera.

En estas y otras premisas se basa el hecho de que “la tragedia es la más perfecta y difícil expresión de la cultura de un pueblo, es decir, una vez más, de su aptitud para introducir el estilo allí donde la vida no presenta sino riquezas confusas y desordenadas” (Barthes 1986), allí donde los propósitos de algunos desmerecen la calidad de vida de todos: ella enseña a despejar más que a construir, más a interpretar el drama humano que a representarlo, y más a merecerlo que a sufrirlo. “En las grandes épocas de la tragedia la humanidad supo encontrar una visión trágica de la existencia y, por una vez quizás, no fue el teatro el que imitó la vida, sino la vida la que recibió del teatro una dignidad y un estilo verdaderamente grandes” (ibíd).

El arte, como factótum inalienable de nuestra *Matria pangea*, por supuesto que puede desapare-

cer; puede hacer *mutis* entre-cajas, y lo puede hacer sutilmente, de la misma forma en que nació; puede hacerlo aparentemente, irracionalmente; puede partir de un verso yámbico bien sutil; lo puede hacer desde la ingesta de los jugos de la vid, ese mosto fermentado, cariñoso y juguetón, que nos induce a contar increíbles historias y, también, acunado por un troqueo deslumbrante. Puede desvanecerse como una danza ditiirámbica o surgir desde un cuerpo de bastoneros y de danzantes desnudos que ofrecen pies armónicos a los valientes narradores (ergo: caracoles aventureros de la palabra),⁴ bardos que con sus exagerados aspavientos contaban, sin tapujos, sobre esas grandes gestas, esas guerras médicas, esas incursiones militares a Troya, a Salamina o al Peloponeso, tratando de ilustrar y, al tiempo, de confundir al pueblo llano creando sus propios hidalgos y aldamas, sus muy particulares maderos y carranzas, sus pericles, aquellos que iban a salir, después, en los libros de enseñanza media.

Puede el arte, sí, desaparecer sigilosamente y sin que muchos se den cuenta; puede desaparecer

tan brutalmente que no deje rastro de sí; puede el arte, sí, ¿por qué no?, ser borrado, de tal manera que ni la *patria (rara avis)* ni sus plebeyos han de darse cuenta del hecho porque ¡claro que puede ser anulado...! ¡Sí! y barrido de la faz de la tierra, ¡sí!; por la presencia sempiterna de intereses aviesos, que ven en él una vía alterna, telúrica y temporal (lugar y tiempo para la acción de los asaltantes de conciencias), siempre para su propio pecunio, por lo perentorio de sus arbitrarias acciones y para su propio beneficio, y no viendo, sin embargo, la nave argiva que lleve al Odiseo moderno, a su historia y con su destino a buen recaudo, para que la tragedia sea tragedia de todos y no solo de unos cuantos.

Yo no creo que el arte no sea invencible, o que alguien no lo pueda atar de manos; pero lo que sí puedo ver es que, en una primera etapa –la nuestra–, la derrota es inevitable. Esta frase se puede convertir en la mecha que desencadene un final fatal de algo que, de una u otra forma, se ha conservado a lo largo de la historia: la tragedia; pero para que esto no



Laberinto - Muerte chiquita

pueda ser visto de soslayo, prefiero quedarme con estas palabras alentadoras, aunque no poco dramáticas y, naturalmente, paradójicas de Goytisolo:

Ninguna expresión popular ha ido hacia delante o ha asomado al mundo sin calidad y sin maestros, por lo que se corre el riesgo de que se diluya si no se entiende que el arte permea hacia la base para permitir, desde allí, desde sus creadores, mostrar y perpetuar sus propias expresiones (Goytisolo 2000).

¡Salud, entonces, poetas amigos: no dejéis que se nos arrebate el designio y la esperanza de seguir siendo poetas siempre; no dejéis que se borre la brecha que abristeis alguna vez para seguir siendo poetas trágicos: héroes trágicos

por toda la eternidad! **LPyH**

REFERENCIAS

- Barthes, Roland, 1986. "Cultura y tragedia. Ensayo sobre la cultura". Acceso el 14 de mayo de 2021. <https://ddooss.org/textos/articulos/cultura-y-tragedia-ensayo-sobre-la-cultura>.
- Castellanos, Rosario. 2015. "Los convidados de agosto". *Tabloide literario de la Universidad Tecnológica de Puebla* 43.
- Goytisolo, Juan. 2000. *Carajicomedia*. Barcelona: Seix Barral.
- MacGowan, Kenneth y William Melnitz. 1959. *Las edades de oro del teatro*. México-Buenos Aires: FCE.
- Wright, Edward A. 1982. *Para comprender el teatro actual*. México: FCE.

NOTAS

- ¹ Hermenéutica. La presente investigación se ubica en el paradigma cualitativo y documental,

pues tiene como objetivo el análisis de la hermenéutica como una actividad interpretativa para abordar el texto oral o escrito y captar con precisión y plenitud su sentido y las posibilidades del devenir existencial del hombre.

² Philippe Roger (1949). Historiador y crítico francés, autor de *Roland Barthes, Roman* (1986).

³ Philippe Roger ha encontrado este texto olvidado del escritor. Fue publicado en 1942 en una revista de estudiantes. Roland Barthes tenía entonces 27 años. Roger volvió a publicarlo como una nota en *Le Monde*, el viernes 4 de abril de 1986. Traducido por Roberto Hernández Montoya.

⁴ Alusión al poema "Los encuentros de un caracol aventurero", de Federico García Lorca.

Ernesto Vilches (1944) es catedrático en la Facultad de Teatro de la UV. Doctor en Literatura por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM). Ha participado como actor o director en más de cincuenta obras teatrales.