

INTRODUCCIÓN

La discusión sobre las relaciones entre el teatro y la política es tan vieja como el teatro... y como la política. Desde Aristóteles, y desde mucho antes, ya se planteaban los mismos temas y argumentos que todavía hoy se esgrimen. De un lado se afirma que el arte es pura contemplación, y del otro que, por el contrario, el arte presenta siempre una visión del mundo en transformación y, por lo tanto, es inevitablemente político al presentar los medios de efectuar esa transformación o de retrasarla.

¿Debe el arte educar, informar, organizar, influir, incitar, accionar, o debe, simplemente, ser objeto de gozo? El poeta cómico Aristófanes pensaba que «el comediógrafo no solo ofrece placer sino que debe además de eso ser un profesor de moral y un consejero político». Eratóstenes lo contradecía afirmando que «la función del poeta es encantar los espíritus de sus oyentes, nunca instruirlos». Strabo argumentaba: «La poesía es la primera lección que el Estado debe enseñar al niño; la poesía es superior a la filosofía porque esta se dirige a una minoría mientras que aquella se dirige a las masas». Platón, por el contrario, pensaba que los poetas debían ser expulsados de una república perfecta porque «la poesía solo tiene sentido cuando exalta las figuras y los hechos que deben servir de ejemplo; el teatro imita las cosas del mundo, pero el mundo no es más que una simple imitación de las ideas, así, el teatro viene a ser una imitación de una imitación».

Como se ve, cada uno tiene su opinión. ¿Es posible esto? ¿La relación del arte con el espectador es algo susceptible de ser diversamente interpretado o, por el contrario, obedece rigurosamente a ciertas leyes que hacen del arte un fenómeno puramente contemplativo o un fenómeno entrañablemente político? ¿Es suficiente que el poeta declare sus intenciones para que sus realizaciones sigan el curso que él prevé?

Veamos el caso de Aristóteles, por ejemplo, para quien poesía y política son disciplinas completamente distintas, que deben ser estudiadas aparte porque poseen leyes particulares, sirven a distintos propósitos y tienen diferentes objetivos. Para llegar a estas conclusiones, Aristóteles utiliza en su *Poética* ciertos conceptos que son explicados apenas en sus otras obras. Palabras que conocemos por su connotación corriente cambian completamente de sentido si son entendidas a través de la *Ética a Nicómaco* o de la *Gran Moral*.

Aristóteles propone la independencia de la poesía (lírica, épica y dramática) en relación a la política; lo que yo me propongo en este trabajo es mostrar que, no obstante eso, Aristóteles construye el primer poderosísimo sistema poético-político de intimidación del espectador, de eliminación de las tendencias «malas» o ilegales del público. Este sistema es hasta hoy ampliamente utilizado, no solamente en el teatro convencional, sino en los dramones en serie de la TV, y en las películas del *Far-West*: cine, teatro y TV aristotélicamente unidos para reprimir al pueblo.

Pero, evidentemente, el teatro aristotélico no es la única manera de hacer teatro.

EL ARTE IMITA A LA NATURALEZA

La primera dificultad que se nos presenta para comprender correctamente el funcionamiento de la tragedia según Aristóteles viene de la definición misma que ese filósofo ofrece del

arte. ¿Qué es el arte, cualquier arte? Para él, es una imitación de la naturaleza. Para nosotros, la palabra «imitar» significa hacer una copia más o menos perfecta de un modelo original. El arte sería, entonces, una copia de la naturaleza. Y «naturaleza» significa el conjunto de cosas creadas. El arte sería, por lo tanto, una copia de las cosas creadas.

Pero esto no tiene nada que ver con Aristóteles. Para él, imitar (mimesis) no tiene nada que ver con copiar un modelo exterior. «Mimesis» significa más bien una «recreación». Y naturaleza no es el conjunto de cosas creadas, sino el principio creador mismo de las cosas. Así, cuando Aristóteles dice que el arte imita a la naturaleza, debemos entender que esta afirmación, que puede ser encontrada en cualquier versión moderna de la *Poética*, se debe a una mala traducción, oriunda, a su vez, de una interpretación aislada de ese texto. «El arte imita a la naturaleza», en verdad, quiere decir: «el arte recrea el principio creador de las cosas creadas».

Para que quede un poco más claro cómo se procesa esa «recreación» y cuál es ese principio, debemos, aunque sea sumariamente, recordar a algunos filósofos que desarrollaron sus teorías con anterioridad a Aristóteles.

Escuela de Mileto

Entre los años 640 y 548 a. de C. vivió en la ciudad griega de Mileto un comerciante de aceite, muy religioso, que era también navegante. Tenía una fe inamovible en todos los dioses pero, al mismo tiempo, tenía que transportar su mercadería por mar. Así, ocupaba una parte de su tiempo elevando oraciones a los dioses, a los cuales les pedía buen tiempo y mar tranquilo, y otra parte de su tiempo la dedicaba a estudiar las estrellas, los vientos, el mar, y las relaciones entre las figuras geométricas. Tales –así se llamaba ese griego– fue el primer científico en predecir un eclipse de sol. A él también se atribuye un tratado de astronomía náutica. Como se ve, Tales creía en los dioses, pero no se olvidaba de estudiar las ciencias. Llegó a la conclusión de que el mundo de las

apariencias, caótico, multifacético, era, en realidad, solo el resultado de diversas transformaciones de una única sustancia: el agua. Para él, el agua se podía transformar en todas las cosas y todas las cosas podían, igualmente, transformarse en agua. ¿Cómo se daba esta transformación? Tales creía que las cosas poseían un «alma». A veces, el alma se podía tornar sensible y sus efectos eran inmediatamente visibles: el imán atrae el hierro: esta atracción es el «alma». Por lo tanto, según él, el alma de las cosas consiste en el movimiento propio que las cosas poseen, que las transforma en agua y que, a su vez, transforma el agua en cosas.

Anaximandro, que vivió poco después (610-546 a. de C.) creía más o menos lo mismo, pero para él la sustancia fundamental no era el agua, sino algo indefinible, sin predicados, llamado *apeiron* que, según él, se condensaba o se podía rarificar, creando así las cosas. El *apeiron* era, para este filósofo, divino, por ser inmortal e indestructible.

Otro de los filósofos llamados de la Escuela de Mileto, Anaxímenes (450 a. de C.), sin variar sustancialmente las concepciones anteriores, afirmaba que el aire era el elemento más próximo a la inmaterialidad, y, por lo tanto, el principio universal que daba origen a todas las cosas.

En estos tres filósofos se advierte algo en común: la búsqueda de una materia o sustancia única, cuyas transformaciones originan todas las cosas conocidas; además, los tres afirman, cada uno a su manera, la existencia de una fuerza transformadora, inmanente a la sustancia, sea esta el aire, el agua, o el *apeiron*. O cuatro elementos, como quería Empédocles (aire, agua, tierra y fuego) o el número, como quería Pitágoras. De todos ellos, muy pocos textos escritos han llegado hasta nosotros. Mucho más nos ha quedado de Heráclito, el primer dialéctico.

Heráclito y Crátilo

Para Heráclito el mundo y todas las cosas de él están en permanente transformación, y esa transformación permanen-

te es la única cosa inmutable. La apariencia de estabilidad es una simple ilusión de los sentidos y debe ser corregida por la razón.

¿Y, cómo se da la transformación? Bien: todas las cosas se transforman en fuego y este se transforma en todas las cosas, de la misma manera que el oro se transforma en joyas que pueden, a su vez, ser transformadas en oro. Pero, en verdad, este último no se transforma: es transformado. Existe alguien (el joyero), extraño a la materia oro, que hace posible la transformación. En cambio, para Heráclito, el elemento transformador existiría dentro de la cosa misma, como una oposición: «La guerra es la madre de todas las cosas; la oposición unifica, pues lo que está separado crea la más bella armonía; todo lo que ocurre ocurre solamente porque hay lucha». Es decir, cada cosa trae dentro de sí misma un antagonismo que la hace moverse de lo que es hacia lo que no es.

Para mostrar el carácter de permanente transformación de todas las cosas, Heráclito daba un ejemplo concreto: nadie puede entrar dos veces en el mismo río. ¿Por qué? Porque la segunda vez que lo intente ya no serán las mismas aguas las que estarán corriendo, ni será exactamente la misma persona la que lo intentará, pues será más vieja, aunque lo sea algunos segundos.

Crátilo, su alumno, todavía más radical, le decía al maestro que nadie puede entrar en un río ni una sola vez siquiera pues, al entrar, las aguas del río ya se están moviendo (¿y en qué aguas entra?) y la persona que lo intenta ya ha envejecido (¿quién entra, pues, ¿el más viejo o el más joven?). Solo el movimiento de las aguas es eterno, decía Crátilo; solo el envejecer es eterno; solo el movimiento existe: lo demás son vanas apariencias.

Parménides y Zeno

En el extremo opuesto de esos dos defensores del movimiento, de la transformación, de la lucha interna que promueve esas transformaciones, estaba Parménides, que partía, para la

creación de su filosofía, de una premisa fundamentalmente lógica: «el ser es y el no ser no es». Efectivamente sería absurdo pensar lo contrario y, decía Parménides, «los pensamientos absurdos no son reales». Hay pues, según el filósofo, una identidad entre el ser y el pensar. Si aceptamos esta premisa inicial, de ella estamos obligados a sacar una cantidad de conclusiones:

1. El Ser es único, pues de no ser así, habría entre un ser y otro ser el «no ser», que precisamente los dividiría; pero ya aceptamos que el «no ser» no es, por lo tanto tenemos que aceptar que el ser es único, a pesar de la apariencia engañosa que nos dice lo contrario.

2. El Ser es eterno, pues si no fuera así, después del ser vendría necesariamente el «no ser» que, como ya lo vimos, no es infinito (aquí Parménides cometió un pequeño error lógico: después de afirmar que el ser es infinito, afirmó también que era esférico; pero, si es esférico, tiene una forma, y si la tiene, tiene un límite, más allá del cual, necesariamente, vendría el «no ser». Pero son sutilezas que no es el caso examinar aquí. Posiblemente, «esférica» sea una mala traducción y Parménides quiso decir «infinito» en todas las direcciones o algo semejante).

3. El Ser es inmutable porque toda transformación significa que el ser deja de ser lo que es para empezar a ser lo que todavía no es: entre uno y otro estado necesariamente estaría instalado el «no ser», y, como este no es, no hay posibilidad alguna (según esta lógica) de transformación.

4. El Ser es inmóvil: el movimiento es una ilusión, porque eso significa que el ser se mueve del lugar donde está hacia un lugar donde no está, implicando eso que entre los dos lugares estaría el no ser y una vez más esto sería una imposibilidad lógica.

De estas afirmaciones, Parménides termina por concluir que, como ellas están en desacuerdo con nuestros sentidos, con lo que podemos ver, oír y sentir, esto significa que existen dos mundos perfectamente definibles: el mundo inteligible, racional, y el mundo de las apariencias. El movimiento, según

él, es una ilusión, porque podemos demostrar que no existe en realidad; lo mismo para la multiplicidad de las cosas existentes, que son, en su lógica, un único ser, infinito, eterno, intransformable.

También Parménides, como Heráclito, tenía su discípulo radical, llamado Zeno. Este tenía la costumbre de contar dos historias para probar la inexistencia del movimiento. Dos historias célebres, pero que vale la pena recordar. La primera decía que en una carrera entre Aquiles (el más grande corredor griego) y una tortuga, aquel jamás conseguiría alcanzarla si se le permitía a la última una ligera ventaja al partir. Así seguía su razonamiento: por más rápido que corra Aquiles, tendrá que vencer primero la distancia que lo separaba de la tortuga al iniciarse la carrera. Pero, por más lenta que sea la tortuga, ella se habrá movido, aunque sea algunos centímetros. Cuando Aquiles se proponga otra vez alcanzarla, tendrá, sin embargo, que vencer esta segunda distancia. Durante este tiempo, nuevamente la tortuga habrá avanzado algo más y, para sobrepasarla, Aquiles tendrá otra vez que vencer la distancia cada vez menor que de continuo lo estará separando de la tortuga, quien, muy lentamente, jamás se dejará vencer.

La segunda historia consistía en afirmar que si un arquero dispara una flecha hacia uno, uno no tiene por qué apartarse del recorrido de aquella porque la flecha jamás lo alcanzará. Lo mismo que si a uno le cae una piedra en la cabeza, no tiene por qué huir, pues la piedra jamás le romperá la cabeza. ¿Por qué? Muy simple, decía Zeno (obviamente, un hombre de extrema derecha), porque una flecha o una piedra, para moverse, como cualquier objeto o cualquier persona, debe hacerlo o en el lugar donde se encuentra o en el lugar donde todavía no está. No se puede mover en el lugar donde se encuentra, porque si está ahí significa que no se movió. Tampoco se puede mover en el lugar donde no está porque, por supuesto, no está allá para hacer ese movimiento. Se cuenta que cuando le tiraban piedras por hacer razonamientos semejantes, Zeno, a pesar de su lógica, huía...

Claro que la lógica de Zeno comete un error fundamental. Los movimientos de Aquiles y de la tortuga no son interdependientes, ni discontinuos: Aquiles no gana primero una etapa del recorrido, para ganar después la segunda; al contrario, corre todo el recorrido sin relacionarse con la velocidad de la tortuga, o con la de un oso perezoso que puede estar por cuenta propia en la misma carrera. En el segundo caso, el movimiento no se procesa en un lugar o en otro, sino de un lugar hacia otro: el movimiento es justamente el pasaje de un lugar a otro y no una secuencia de actos en distintos lugares.

Logos y Platón

Es importante que se entienda que no se trata aquí de hacer historia de la filosofía, sino de intentar plantear lo más claramente posible el concepto aristotélico de que el arte imita a la naturaleza, y de aclarar de qué clase de naturaleza se trata, de qué clase de imitación y de qué clase de arte. Por eso, pasamos tan superficialmente por encima de tantos pensadores y de Sócrates, ya que queremos dejar establecido solo el concepto de *logos*: para él, el mundo real necesitaba ser conceptualizado a la manera de los géometras. En la naturaleza existe infinidad de formas que se asemejan a una forma generalmente designada como triángulo; así se establece el concepto, el *logos* de triángulo: es la figura geométrica que posee tres lados y tres ángulos. Una infinidad de objetos reales pueden ser, así, conceptualizados. Existe una infinidad de formas de objetos que se parecen al cuadrado, a la esfera, al poliedro; por lo tanto, se establecen los conceptos de poliedro, de esfera y de cuadrado. Lo mismo se debe hacer, decía Sócrates, con los *logos* de valor moral y conceptualizar lo que es el valor, el bien, el amor, la tolerancia, etcétera.

Platón utiliza la idea socrática del *logos*, y va más lejos:

1. La idea es la visión intuitiva que tenemos, y justamente porque es intuitiva es «pura»: no existe en la realidad ningún triángulo perfecto, pero la idea que tenemos del triángulo (no de este o aquel triángulo que podemos ver en la realidad,

sino del triángulo «en sí»), esa idea es perfecta; la gente que ama, realiza el acto del amor, pero siempre imperfectamente; la idea del amor, esa es perfecta. Son perfectas todas las ideas: son imperfectas las cosas concretas en la realidad.

2. Las ideas son las esencias de las cosas existentes en el mundo sensible: las ideas son indestructibles, inmóviles, inmutables, intemporales y eternas.

3. El conocimiento consiste en que nos elevemos, a través de la dialéctica –es decir, del debate de las ideas puestas y contrapuestas, de las ideas y de las negaciones de esas mismas ideas, que son otras ideas– desde el mundo de la realidad sensible hasta el mundo de las ideas eternas. Este ascenso es el conocimiento.

POR LO TANTO, ¿QUÉ QUIERE DECIR IMITAR?

Aquí estábamos cuando entra Aristóteles (384-322 a. de C.), quien rechaza a Platón:

1. Platón únicamente multiplicó los seres que para Parménides eran un solo ser; para él son infinitos, porque infinitas son las ideas.

2. La *metaxis*, es decir, la participación de un mundo en otro, es incomprendible; en verdad, ¿qué tiene que ver el mundo de las ideas perfectas con el mundo imperfecto de las cosas reales?, ¿hay tránsito?, ¿cómo se procesa ese tránsito?

Lo rechaza, pero igualmente lo utiliza. Introduce algunos nuevos conceptos: «sustancia» es la unidad indisoluble de «materia» y «forma». «Materia», a su vez, es lo que constituye la sustancia; la materia de una tragedia son las palabras que la constituyen; la materia es el mármol que constituye una estatua. «Forma» es la suma de predicados que podemos atribuir a una cosa, es todo lo que podemos decir de esa cosa. Cada cosa viene a ser lo que es (una estatua, un libro, una casa, un árbol) porque su materia recibe una forma que le da sentido

y finalidad. Esta conceptualización confiere al pensamiento platónico la característica dinámica que le faltaba. El mundo de las ideas no coexiste lado a lado con el mundo de las realidades, sino que las ideas (aquí llamadas formas) son el principio dinámico de la materia. En el último análisis, para Aristóteles, la realidad no es copia de una idea, sino que tiende a la perfección; tiene en sí misma el motor que la llevará a esa perfección. El hombre tiende a la salud, a la proporción corporal perfecta, etcétera; los hombres, en conjunto, tienden a la familia perfecta, al Estado. Los árboles tienden a la perfección del árbol, es decir, a la idea platónica del árbol. El amor tiende al amor platónico perfecto. La materia, para Aristóteles, era pura potencia, y la forma puro acto; el movimiento de las cosas hacia la perfección era, por lo tanto, lo que él llamaba la «actualización de la potencia», el tránsito de la pura materia a la pura forma.

Pero a nosotros nos importa, en esta etapa, insistir en un punto: para Aristóteles, las cosas mismas, por virtudes propias (por su forma, su motor, por la actualización de su potencia), tienden a la perfección. No existen dos mundos, no hay *metaxis*: el mundo de la perfección es un anhelo, un movimiento que desarrolla la materia hacia su forma final.

Por lo tanto, ¿qué quería decir, para Aristóteles, «imitar»? Recrear ese movimiento interno de las cosas hacia su perfección. Naturaleza era para él ese movimiento mismo, y no las cosas ya hechas, acabadas, visibles. «Imitar», pues, nada tiene que ver con improvisación o «realismo» y por eso Aristóteles podía decir que el artista debe imitar a los hombres «como deberían ser» y no como son.

¿PARA QUÉ SIRVEN, ENTONCES, EL ARTE Y LA CIENCIA?

Si las cosas mismas tienden a la perfección, si la perfección es inmanente a todas las cosas y no trascendente, entonces, ¿para qué sirven el arte y la ciencia?

La naturaleza, según Aristóteles, «tiende» a la perfección, lo que no quiere decir que siempre la alcance. El cuerpo tiende a la salud, pero puede enfermarse; los hombres tienden gregariamente al Estado perfecto, pero pueden ocurrir guerras; así, entonces, la naturaleza tiene ciertos fines en vista, perfectos, y a ellos tiende, pero a veces fracasa. Para eso sirve el arte y sirve la ciencia: para, «recreando el principio creador» de las cosas, corregir a la naturaleza donde esta haya fracasado.

He aquí algunos ejemplos: el cuerpo «tendería» a resistir a la lluvia, al viento y al sol, pero tal cosa no se da, y la piel no es suficientemente resistente como para eso. Así, entra en acción el arte del tejido y la fabricación de telas para la protección de la piel. El arte de la arquitectura construye edificios y puentes para que el hombre habite y cruce los ríos; la medicina prepara medicamentos para ayudar a determinado órgano que deja de funcionar como debe. La política sirve, igualmente, para corregir las fallas que los hombres pueden cometer, aunque todos tienden a la vida comunitaria perfecta.

Para eso sirven el arte y la ciencia: para corregir las fallas de la naturaleza, utilizando con ese fin las propias sugerencias de esta última.

ARTES MAYORES Y ARTES MENORES

Las artes y las ciencias no existen aisladamente, sin que nada las relacione, sino que, por el contrario, están todas interrelacionadas según la actividad propia de cada una. Están, en cierta forma, jerarquizadas también según la mayor o menor magnitud de su campo de acción. Las artes mayores se subdividen en artes menores, y cada una de estas trata de los elementos específicos que componen aquellas.

Así pues, criar caballos es un arte, como también lo es el trabajo de herrero; estas artes, junto con otras como la del hombre que prepara la silla, la montadura, etcétera, constituyen

un arte más grande, que es el arte de la equitación. Este arte, a su vez, en compañía de otras artes como el de la topografía, el de la estrategia, etcétera, constituyen el arte de la guerra, y así sucesivamente. Siempre un conjunto de artes se constituye en un arte más amplio, más grande, más complejo.

Otro ejemplo: el arte de hacer tintas, el arte de fabricar pinceles, el arte de hacer la mejor tela, el arte de la combinación de colores, etcétera, forman, en conjunto, el arte de la pintura.

Así, si hay artes menores y artes mayores, siendo estas las que contienen a aquellas, habrá, por lo tanto, un arte soberano que contendrá todas las demás artes y ciencias, cuyo campo de acción y de interés incluirá todos los campos de acción de todas las demás artes y todas las demás ciencias. Este arte soberano, por supuesto, será aquel cuyas leyes rigen, en su totalidad, las relaciones entre los hombres. Es decir, la política.

Nada es ajeno a la política, porque nada es ajeno al arte superior que rige las relaciones entre los hombres.

La medicina, la guerra, la arquitectura, etcétera, artes mayores y artes menores, todas, sin excepción, están sujetas al arte soberano, integran ese arte soberano.

Así, ya tenemos establecido que la naturaleza tiende a la perfección, que las artes y las ciencias corrigen a la naturaleza en todas sus fallas, y, al mismo tiempo, que se interrelacionan bajo el dominio del arte soberano, que trata de todos los hombres, de todo lo que hacen y de todo lo que para ellos se hace: la política.

Y LA TRAGEDIA, ¿QUÉ IMITA?

La tragedia imita acciones humanas. Acciones humanas; no meramente actividades humanas. Para Aristóteles, el alma del hombre se componía de una parte racional y de otra irracional. El alma irracional podía producir ciertas actividades, como comer, andar, hacer cualquier movimiento físico sin mayor

significado que el acto físico mismo, etcétera. La tragedia, en cambio, imitaba tan solo las acciones del hombre que estaban determinadas por su alma racional.

El alma racional del hombre se puede dividir en:

- a. Facultades
- b. Pasiones
- c. Hábitos

Una facultad es todo aquello que el hombre es capaz de hacer, aunque no lo haga. El hombre, aunque no ame, es capaz de amar; aunque no odie, es capaz de odiar; aunque sea cobarde, es capaz de mostrar valor. La facultad es pura potencia, y es inmanente al alma racional.

Pero, aunque el alma tenga todas las facultades, tan solo algunas alcanzan a realizarse. Estas son las pasiones. Una pasión no es meramente la «posibilidad», sino que es el hecho concreto. El amor es una pasión desde que es ejercido como tal. Mientras sea simple posibilidad será más bien una facultad. Una pasión es una facultad «actualizada», una facultad que se vuelve acto concreto.

No son todas las pasiones las que sirven de materia a la tragedia. Si un hombre, en un determinado momento, ejerce casualmente una pasión, esta no es una acción digna de la tragedia. Es necesario que esa pasión sea constante en el hombre. Es decir, que por su incidencia se haya convertido en un hábito. Así, concluimos que la tragedia imita las acciones del hombre, pero solamente aquellas producidas por los hábitos de su alma racional. Se excluye la actividad animal e, igualmente, se excluyen las facultades y las pasiones que no se han vuelto habituales. Es decir, las que son accidentales.

¿Para qué se ejerce una pasión, un hábito? ¿Cuál es la finalidad del hombre? Cada parte del hombre tiene una finalidad: la mano agarra, la boca come, la pierna camina, el cerebro piensa, etcétera, pero el hombre en su totalidad: ¿qué fin tiene? Responde Aristóteles: «El bien es el fin de todas las acciones del hombre». No se trata de la idea abstracta del bien, sino del

bien concreto, diversificado en las diversas ciencias y en las diversas artes que tratan de los fines particulares. Cada acción humana tiene, pues, un fin limitado a esa acción, pero todas las acciones, en su conjunto, tienen como finalidad el bien supremo del hombre. ¿Cuál es el bien supremo del hombre? ¡La felicidad!

Hasta ahora podemos decir que la «tragedia imita las acciones del hombre, de su alma racional, dirigidas a la obtención de su fin supremo, la felicidad». Pero para entender cuáles son esas acciones, tenemos que saber qué es la felicidad.

¿QUÉ ES LA FELICIDAD?

Bien, dice Aristóteles que existen tres tipos de felicidad: la de los placeres materiales, la de la gloria y la de la virtud.

Para la gente común, la felicidad consiste en poseer bienes materiales y disfrutarlos. Riquezas, honores, placeres sexuales y gastronómicos, etcétera. Esa es la felicidad. Para el filósofo griego, en este nivel, la felicidad humana se diferencia muy poco de la felicidad que pueden experimentar también los animales. Esta felicidad, dice, no merece ser estudiada por la tragedia.

En un segundo nivel, la felicidad es la «gloria». Aquí el hombre actúa según su propia virtud, pero su felicidad consiste en que su actuación sea reconocida por los demás. La felicidad no está en el comportamiento virtuoso, sino en el hecho de que ese comportamiento sea reconocido por los demás. El hombre, para ser feliz, necesita la «aprobación» de los demás.

Finalmente, el nivel superior de la felicidad es la del hombre que actúa virtuosamente y eso le basta. Su felicidad consiste en actuar de forma virtuosa, no importa si lo reconocen los demás o no. Este es el grado supremo de la felicidad: el ejercicio virtuoso del alma racional.

Ahora sabemos que la «tragedia imita las acciones del alma racional, pasiones transformadas en hábitos, del hombre que

busca la felicidad, es decir, el comportamiento virtuoso». Muy bien. Pero nos falta saber ahora qué es la «virtud».

Y LA VIRTUD, ¿QUÉ ES?

La virtud es el comportamiento más distante de los extremos de comportamiento posibles en cada situación dada. La virtud no puede ser encontrada en los extremos: tanto el hombre que voluntariamente no come como el glotón hacen daño a su salud. Esto no es un comportamiento virtuoso: comer con moderación, sí. Tanto la ausencia de ejercicio físico como el ejercicio demasiado violento arruinan el cuerpo: el ejercicio físico moderado es el comportamiento virtuoso. Lo mismo pasa con las virtudes morales: Creón piensa solo en el bien del Estado mientras Antígona piensa solo en el bien de la Familia y desea enterrar a su hermano invasor muerto. Los dos se comportan de una forma no virtuosa: sus comportamientos son extremos. La virtud estaría en alguna parte del término medio. El hombre que se entrega a todos los placeres es un libertino, pero el que huye de todos los placeres es un insensible. El que enfrenta todos los peligros es un temerario, pero el que huye de todos los peligros es un cobarde.

La virtud no es exactamente el término medio; el coraje de un soldado está mucho más cerca de la temeridad que de la cobardía. La virtud tampoco existe en nosotros «naturalmente»: es necesario aprenderla. Las cosas de la naturaleza no pueden adquirir hábitos, pero el hombre sí. La piedra no puede caer para arriba o el fuego quemar para abajo. Pero nosotros podemos crear hábitos que nos permitan el comportamiento virtuoso.

La naturaleza, siempre según Aristóteles, nos da facultades, y nosotros tenemos el poder de transformarlas en actos (pasiones) y en hábitos. Se vuelve sabio el que ejerce la sabiduría, se torna justo quien ejerce la justicia, y el arquitecto adquiere su

virtud como arquitecto construyendo edificios. ¡Hábitos, no facultades! ¡Hábitos, no solo pasiones pasajeras!

Aristóteles va más allá y afirma que los hábitos deben ser contraídos desde la infancia y que el joven no puede hacer política porque necesita antes «aprender todos los hábitos virtuosos que le enseñan los más viejos: los legisladores que preparan a los ciudadanos en los hábitos virtuosos...».

Así, ya sabemos que el vicio es el comportamiento extremo y que la virtud es el comportamiento en que no se verifica ni exceso ni carencia. Pero, para que se pueda decir que determinado comportamiento se caracteriza por ser vicioso o virtuoso es necesario que cumpla con cuatro condiciones indispensables: voluntariedad, libertad, conocimiento y constancia. Enseguida explicaremos qué quiere decir esto. Pero podemos dejar sentado que por ahora ya sabemos que «la tragedia imita las acciones del alma racional del hombre (pasiones habituales) en busca de una felicidad que consiste en el comportamiento virtuoso». Poco a poco nuestra definición se va tornando más compleja.

CARACTERÍSTICAS NECESARIAS DE LA VIRTUD

Un hombre puede comportarse de una manera totalmente virtuosa y no por eso ser considerado virtuoso, o de manera viciosa y no por eso ser considerado vicioso. Son necesarias cuatro condiciones para que el comportamiento sea considerado como virtuoso o vicioso:

Primera condición: voluntariedad

La voluntariedad excluye al accidente. Es decir, el hombre actúa porque se determina a actuar voluntariamente, por su propia voluntad y no por accidente.

Un día un albañil puso una piedra encima de un muro, de tal manera que un viento fuerte la tiró. Por casualidad iba pasando un peatón y la piedra le cayó encima. El hombre

murió. La mujer le hizo un proceso al albañil, pero él se defendió afirmando que no había cometido ningún crimen, ya que no había tenido la intención de matar al peatón. Es decir, no había comportamiento vicioso porque se trataba de un accidente. Pero el juez no aceptó esta defensa y lo condenó, basado en el hecho de que no había voluntariedad en causar una muerte, pero sí en colocar una piedra en una posición tal que pudiera caer y causar una muerte. En ese aspecto, existió voluntariedad.

Si el hombre actúa porque quiere, ahí existe virtud o vicio. Si su acción no está determinada por su voluntad, ahí no se puede hablar de vicio ni de virtud. El que hace el bien sin darse cuenta, no es una persona buena. Ni será malo quien haga un daño involuntario.

Segunda condición: libertad

Es decir, se excluye la violencia exterior. Si un hombre hace algo malo porque alguien lo obliga con un revólver en la cabeza, no se puede en este caso hablar de vicio. La virtud es el comportamiento libre, sin presiones exteriores de ninguna índole.

También en este caso se cuenta la historia de una mujer que, al ser abandonada por su amante, decidió matarlo antes de perderlo, y así lo hizo. Llevada a los tribunales declaró, para defenderse, que no había actuado libremente: su pasión irracional la forzó al crimen. Según ella, aquí no habría culpa, no había crimen.

Una vez más, el juez pensó lo contrario: la pasión es parte integrante de la persona, es parte de su alma. No hay libertad cuando se sufre una violencia desde afuera, y no un impulso desde adentro. La mujer fue condenada.

Tercera condición: conocimiento

Es lo contrario de la ignorancia. La persona que actúa tiene delante una opción cuyos términos conoce. En un tribunal, un borracho criminal afirmó que no había cometido crimen alguno porque no tenía conciencia de lo que hacía al dar

muerte a otro hombre, ya que se encontraba en estado de inconsciencia, de ignorancia de sus propios actos. También en este caso, el borracho fue condenado: antes de empezar a beber tenía perfecto conocimiento de que el alcohol lo iba a llevar a la situación de inconsciencia: por lo tanto, era culpable de haberse permitido llegar a un estado en que perdió el conocimiento de lo que hacía.

En relación con esta tercera condición del comportamiento virtuoso, en general se pone en tela de juicio a personajes como Otelo y Edipo. En ambos casos se discute la existencia de conocimiento (que confiere características de virtud o vicio al comportamiento) o no. A nuestro entender, las cosas serían así: Otelo desconoce la verdad, es cierto. Iago le miente sobre la infidelidad de Desdémona, su esposa, y Otelo, ciego de celos, la mata. Pero la tragedia de Otelo está mucho más allá del simple asesinato: su falla trágica (y ya discutiremos el concepto de *harmatia*, falla trágica) no es la de haber dado muerte a Desdémona. Esto tampoco era un hecho habitual. Pero sí era un hábito su constante orgullo y su temeridad irreflexiva. En varios momentos de la obra, Otelo cuenta cómo se lanzaba contra los enemigos sin medir las consecuencias, cómo actuaba sin reflexionar sobre las consecuencias de su actuación. Esto, o su soberbia, fueron la causa de su desgracia. Y, sobre esto, Otelo tenía perfecta conciencia, perfecto conocimiento.

También en el caso de Edipo hay que considerar cuál es su verdadera falla (*harmatia*). Su tragedia no consiste en que haya dado muerte a su padre y se haya casado con su madre. Estos tampoco eran actos «habituales», y el hábito es una de las características básicas del comportamiento virtuoso, o vicioso. Pero si leemos con atención la obra, veremos que Edipo, en todos los momentos importantes de su vida, revela su extraordinario orgullo, su soberbia, su autovaloración que lo hace creerse superior hasta a los dioses mismos. No es la *moira*, el destino, lo que lo hace caminar hacia su trágico fin: él mismo, por su decisión, camina hacia su desgracia. Es la

intolerancia la que lo hace matar a un viejo, que resulta ser su padre, porque este, en un cruce de caminos, no lo trató con el debido respeto. Y cuando descifra el enigma de la Esfinge, una vez más es por orgullo que acepta el trono de Tebas y la mano de la reina, una señora lo bastante vieja como para ser su madre. Y lo era, caramba: una persona a quien los oráculos (especie de «macumbeiros» o «videntes» de la época) habían dicho que se iba a casar con su propia madre y matar a su propio padre tendría que tener un poco de cuidado y abstenerse de matar viejos en edad de ser su padre o de casarse con viejas en edad de ser su madre. ¿Por qué no lo hizo? Por orgullo, por soberbia, por intolerancia, por creer ser un adversario digno de los dioses. Estas son sus fallas, estos son sus vicios. Conocer o no la identidad de Yocasta y de Layo era secundario. El propio Edipo, cuando reconoce sus errores, reconoce igualmente estos hechos.

Concluimos, entonces, que la tercera condición para que el comportamiento sea virtuoso consiste en que el agente sepa, conozca, los verdaderos términos de su opción. El que actúa por ignorancia no practica ni vicio ni virtud.

Cuarta condición: constancia

Como las virtudes y los vicios son hábitos y no solo pasiones, es necesario que el comportamiento virtuoso o vicioso sea también constante. Todos los héroes de las tragedias griegas actúan consistentemente de la misma manera. Cuando la falla trágica del personaje reside precisamente en su incoherencia, ese personaje debe ser presentado como coherentemente incoherente. Una vez más, ni el accidente ni la casualidad caracterizan al vicio y a la virtud.

Así pues, los hombres que la tragedia imita son los hombres virtuosos que, al actuar, muestran voluntariedad, libertad, conocimiento, constancia. El hombre busca la felicidad a través de la virtud, y estas son las cuatro condiciones del ejercicio de la virtud. Pero, ¿habrá una sola virtud, o existirán virtudes de distintos grados?

LOS GRADOS DE LA VIRTUD

Cada arte, cada ciencia, presenta su propia virtud, porque tiene su propio fin, su propio bien. La virtud del caballero es andar bien a caballo; la virtud del herrero es fabricar bien instrumentos de hierro. La virtud del artista es crear una obra perfecta. La del médico, restituir la salud del enfermo. La del legislador, promover leyes perfectas que traigan la felicidad a los ciudadanos.

Es verdad que cada arte y cada ciencia tienen su propia virtud, pero también es verdad, como ya vimos, que todas las artes y todas las ciencias son interdependientes y que unas son superiores a otras, según sean más complejas que las otras y estudien o incluyan sectores más grandes de la actividad humana. De todas las artes y ciencias, la ciencia y el arte soberano es la política, porque nada le es ajeno. La política tiene como objeto de estudio la totalidad de las relaciones de la totalidad de los hombres. Por lo tanto, el bien más grande, cuya obtención significaría la más grande virtud, es el bien político.

La tragedia imita las acciones del hombre cuyo fin es el bien: pero la tragedia no imita las acciones cuyos fines son fines menores, de importancia secundaria. La tragedia imita las acciones cuyo fin es el fin superior, el bien político. ¿Y cuál es el bien político? No hay duda: ¡el bien político es la justicia!

¿QUÉ ES LA JUSTICIA?

En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles nos propone (y aceptamos) que «justo es lo que es igual, e injusto lo que es desigual». En cualquier división, las personas que sean iguales deberán recibir partes iguales y las personas que (por cualquier criterio) sean desiguales deberán recibir partes desiguales. Hasta ahí estamos de acuerdo. Pero hay que definir cuáles son los criterios de desigualdad, porque nadie va a desear ser desigual «para menos» y todos desearán ser desiguales «para más».

El propio Aristóteles estaba en contra de la «ley del Talión» (ojo por ojo, diente por diente) porque decía que, si las personas no fuesen iguales, tampoco lo serían los dientes y los ojos. Así que cabía preguntar «¿ojo de quién, por ojo de quién?». Si era un ojo de señor por un ojo de esclavo, a Aristóteles le parecía mal porque para él esos no se equiparaban. Si era un diente de hombre por diente de mujer, para Aristóteles tampoco había equivalencia.

Entonces, el filósofo utiliza un argumento aparentemente honesto para determinar los criterios de desigualdad y para que nadie pueda protestar. Pregunta: «¿De qué debemos partir, de los principios ideales abstractos y bajar a la realidad, o, por el contrario, de la realidad concreta y subir a los principios?». Abandonando cualquier romanticismo, responde: «Evidentemente de la realidad concreta. Empíricamente tenemos que descubrir cuáles son las desigualdades reales existentes y sobre ellas basar nuestros criterios de desigualdad».

Esto nos lleva a aceptar como «justas» las desigualdades «ya existentes». Es decir, para él, la justicia ya está contenida en la propia realidad tal cual es. Aristóteles no considera la posibilidad de «transformación de las desigualdades ya existentes», simplemente las acepta. Y por eso determina que «existiendo» en la realidad (no importan los principios abstractos) hombres libre y esclavos, ese será el primer criterio de desigualdad. Ser hombre «es más» y ser mujer «es menos», eso lo dice la realidad real y concreta, según Aristóteles. Así, los hombres libres estarían en primer lugar, después vendrían las mujeres libres, enseguida los hombres esclavos, y, cerrando la fila, las pobres mujeres esclavas.

Así era la democracia ateniense, que se basaba en el valor supremo de la «libertad». Pero no todas las sociedades se basaban en ese mismo valor: las oligarquías, por ejemplo, lo hacían en el valor supremo de la riqueza. Allí los hombres que más poseían eran considerados superiores a los que menos tenían. Siempre partiendo de la realidad tal cual es...

De esta forma llegamos a la conclusión de que la justicia no es la igualdad: la justicia es la proporcionalidad. Y los criterios de proporcionalidad están dados por el sistema político vigente en la ciudad de que se trate. La justicia será siempre la proporcionalidad, pero los criterios que determinan a esta variarán cuando se trata de una democracia, una oligarquía, una dictadura, una república, etcétera.

¿Y cómo se establecen los criterios de desigualdad para que todos los conozcan? A través de las leyes: ¿y quiénes hacen las leyes? Si los seres humanos inferiores (las mujeres, los esclavos, los pobres) las hicieran, harían, según Aristóteles, leyes inferiores, como sus autores. Para que haya leyes superiores es necesario que las hagan los seres superiores: los hombres libres, los ricos...

El conjunto de leyes de una ciudad, de un país, se unen y se sistematizan en la Constitución. La Constitución, pues, es la expresión del bien político, la expresión máxima de la justicia.

Finalmente, con la ayuda de la *Ética a Nicómaco*, podemos llegar a una conclusión clara de lo que es la tragedia para Aristóteles. Su definición más amplia y más completa sería la siguiente:

La tragedia imita las acciones del alma racional del hombre, sus pasiones tornadas en hábitos, en busca de la felicidad, que consiste en el comportamiento virtuoso que es la equidistancia de los extremos, cuyo bien supremo es la justicia y cuya expresión máxima es la Constitución.

En última instancia, la felicidad consiste en obedecer las leyes. Aristóteles no dice ni más ni menos que eso: lo declara con todas las letras.

Para las personas que hacen las leyes todo está muy bien. Pero, ¿para los que no las hacen? Estos, comprensiblemente, se rebelan y no desean aceptar los criterios de desigualdad que la realidad «actual» plantea, ya que son criterios modificables, como modificable es la propia realidad. En esos casos, dice el filósofo, «a veces, la guerra es necesaria».

¿EN QUÉ SENTIDO EL TEATRO PUEDE FUNCIONAR COMO UN INSTRUMENTO PURIFICADOR E INTIMIDATORIO?

Vimos, pues, que la población de una ciudad no está «uniformemente» contenta. Si hay desigualdad, nadie desea que sea en su contra. Es necesario hacer que todos queden, si no uniformemente contentos, al menos uniformemente pasivos ante esos criterios de desigualdad. ¿Cómo lograrlo? A través de las muchas formas de represión: política, burocracia, hábitos, costumbres, tragedia griega, etcétera.

Esta afirmación puede parecer un tanto arriesgada, pero no es más que la verdad. En verdad, el sistema presentado por Aristóteles en su *Poética*, el sistema de funcionamiento de la tragedia (y todas las formas de teatro que hasta hoy siguen sus mecanismos generales) no son «solamente» un sistema de represión. Por supuesto que intervienen otros factores más «estéticos». Hay muchos otros aspectos que deben, igualmente, ser considerados. Pero hay que considerar principalmente el aspecto fundamental: su función represiva.

¿Y por qué la función represiva es el aspecto fundamental de la tragedia griega y del sistema trágico aristotélico? Simplemente porque, según Aristóteles, la finalidad suprema de la tragedia es la de provocar «catarsis».

FINALIDAD ÚLTIMA DE LA TRAGEDIA

El carácter fragmentario de la *Poética* ha hecho desaparecer la sólida conexión existente entre sus partes, así como la jerarquización de estas dentro del todo. Solo ese hecho explica que observaciones marginales, de escaso valor o ninguna importancia, hayan sido consideradas como conceptos centrales del pensamiento aristotélico. Por ejemplo, cuando se trata de Shakespeare o del teatro medieval, es muy común decidir que tal o cual obra no es aristotélica, porque no obedece a la

llamada «ley de las tres unidades». Hegel, en su *Historia de la Filosofía*, contesta:

[...] las tres unidades [...] que las estéticas antiguas formulaban invariablemente como las *regles d'Aristote*, *la saine doctrine*, sin embargo, él habla solamente de la unidad de acción y, apenas al pasar, de la unidad de tiempo, sin mencionar para nada la tercera unidad, o sea, la de lugar.

La desproporcionada importancia que se le da a esta «ley» es incomprensible, ya que tiene una validez tan nula como la que tendría la afirmación de que son aristotélicas tan solo las obras que presentan un prólogo, cinco episodios y cantos corales, y un éxodo. La esencia del pensamiento aristotélico no puede residir en aspectos estructurales como estos. Magnificar estos aspectos menores equivale a comparar al filósofo griego con los modernos y abundantes profesores de dramaturgia, especialmente norteamericanos, que son nada más que cocineros de menús teatrales. Ellos estudian las reacciones típicas de determinados públicos y extraen de allí conclusiones y reglas sobre cómo se debe escribir la obra perfecta (considerándose perfección el éxito de taquilla).

Aristóteles, por el contrario, escribió una poética completamente orgánica, que es el reflejo, en el campo de la tragedia y la poesía, de toda su contribución filosófica; es la aplicación práctica y concreta de esa filosofía al campo específico y restringido de la poesía y de la tragedia.

Por eso, siempre que nos encontramos con afirmaciones imprecisas o fragmentarias, debemos inmediatamente recurrir a los demás textos escritos por el autor. S. H. Butcher hace precisamente esto, con cristalinos resultados, en su libro *Aristotle's Theory and Poetry of Fine Arts*.⁹ Procura entender la *Poética* según la perspectiva de la metafísica, la política, la retórica y,

⁹ S. H. Butcher: *Aristotle's Theory and Poetry of Fine Arts*, New York, Dover Publications.

sobre todo, de las tres éticas. A él debemos fundamentalmente la clarificación del concepto de «catarsis».

La naturaleza tiene ciertos fines en vista; cuando falla en alcanzar esos objetivos, intervienen el arte y la ciencia. El hombre, como parte de la naturaleza, tiene ciertos fines a la vista: salud, vida gregaria en el Estado, felicidad, virtud, justicia, etcétera. Cuando falla en la consecución de esos objetivos, interviene el arte de la tragedia. Esta corrección de las acciones del hombre es llamada, por Aristóteles, «catarsis».

La tragedia, en todas sus partes cualitativas y cuantitativas, existe en función del efecto que persigue, la «catarsis». Sobre este concepto se van a estructurar todas las unidades de la tragedia. Es el centro, la esencia, la finalidad del sistema trágico. Desgraciadamente, es también el concepto más controvertido. «Catarsis» es corrección: ¿qué se corrige? «Catarsis» es purificación: ¿qué se purifica?

S. H. Butcher nos ayuda con un desfile de opiniones de gente ilustre como Racine, Milton y Jacob Bernays.

Racine

En la tragedia

Se muestran las pasiones para que revelen todos los desórdenes de que son causa; el vicio es siempre pintado con colores que hacen conocer y odiar la deformidad: esto es lo que tenían en mira los poetas trágicos, antes que cualquier otra cosa. Su teatro era una escuela donde las virtudes eran enseñadas tan bien como en las escuelas de los filósofos. Por eso, Aristóteles quiso imponer reglas a la construcción de los poemas dramáticos. Sería de desear que nuestras obras fuesen así, tan llenas de instrucciones útiles como las de aquellos poetas.¹⁰

¹⁰ Racine: «Prefacio» de *Fedra*, Buenos Aires, Alfa.

Como se ve, Racine enfatiza el aspecto doctrinario y moral de la tragedia, y está bien, pero hay un pequeño reparo que hacer: Aristóteles no aconsejaba al poeta trágico presentar personajes viciosos. El héroe trágico debería sufrir un radical cambio en su destino, de la felicidad a la adversidad, pero este debería ocurrir «no como consecuencia de un vicio, y sí de algún error o debilidad» (capítulo XIII).

Es necesario comprender, igualmente, que la presentación del vicio o de la «debilidad o error» no era, inmediatamente, hecha de manera que el espectador sintiera repugnancia u odio. Por el contrario, Aristóteles sugería que se tratase el error o la debilidad con cierta comprensión. Casi siempre el estado de «fortuna» en que se encuentra el héroe al iniciarse la tragedia se debe, precisamente, a esta falla y no a sus virtudes. Edipo es rey de Tebas justamente por su debilidad de carácter, es decir, por su orgullo. Justamente aquí reside la mayor eficacia de un proceso que quedaría muy disminuido si ya desde el comienzo la falla fuese presentada como odiosa, el error como abominable. Es necesario, por el contrario, mostrarlos como aceptables para destruirlos después a través de procesos poéticos teatrales. Los malos dramaturgos de todas las épocas no comprenden la inmensa eficacia de las transformaciones operadas delante del espectador: teatro es cambio y no simple presentación de lo que existe: es devenir y no ser.

Jacob Bernays

En 1857, Bernays propuso una inteligente teoría: la palabra «catarsis» sería una metáfora médica, una purgación que denota el efecto patológico sobre el alma, análogo al efecto de la medicina sobre el cuerpo. Bernays toma la definición de la tragedia dada por Aristóteles («imitación de acciones humanas que exciten la piedad y el terror») para concluir que, justamente porque estas emociones se encuentran en los corazones de todos los hombres, el acto de excitar ofrece, después, un agradable relajamiento. Esta hipótesis sería confirmada por Aristóteles mismo que declara que nosotros sentimos «piedad

por ser inmerecido el destino del héroe y terror porque ese infortunio sobreviene a alguien que es como nosotros». ¹¹ Ya veremos lo que significa la palabra «empatía» que, justamente, se basa en esas dos emociones.

Los sentimientos estimulados por el espectáculo no son removidos de manera permanente y definitiva, agrega Bernays. Pero nos tranquiliza por cierto tiempo y todo el sistema puede descansar. El escenario ofrece, así, una descarga inofensiva y agradable para los instintos que exigen satisfacción y que pueden, «en la ficción del teatro, ser tolerados mucho más fácilmente que en la vida real».

Bernays, por lo tanto, permite suponer que tal vez la purgación no se refiera solamente a las emociones de piedad y terror, sino a ciertos instintos «no sociales» o socialmente prohibidos. El propio Butcher, intentando explicar cuál es el objeto de la purgación (es decir, ¿de qué se purga?), agrega por cuenta propia que «la piedad y el terror que traemos con nosotros en nuestra vida real, o, por lo menos, aquellos elementos que, en ellos, son inquietantes».

¿Está claro? Tal vez lo que sea purgado no sean las emociones de piedad o terror, pero sí algo que está contenido en esas emociones, o mezclado con ellas. Es necesario determinar cuál será este cuerpo extraño que es eliminado por el proceso catártico.

En este caso, piedad y terror serían solo parte del mecanismo de expulsión y no su objeto. Aquí residiría la significación política de la tragedia. En el capítulo XIX de la *Poética* dice: «En el concepto de pensamiento (ya veremos lo que significa *dianoia*), se incluyen todos los efectos que deben ser producidos por el discurso [...], la excitación de los sentimientos tales como la piedad, el terror, el odio, y otros semejantes». ¹²

Preguntamos por qué razón la purgación no debería antes procesarse en relación con emociones «semejantes» como el

¹¹ Aristóteles: *Poética*, México, Aguilar.

¹² *Ibid.*, Cap. XIX.

odio, la envidia, la parcialidad en la adoración de los dioses y en la obediencia a las leyes, la soberbia, etcétera. ¿Por qué elegir piedad y terror? ¿Por qué Aristóteles explica solamente la presencia obligatoria de estas dos emociones?

Si analizamos algunos personajes trágicos, veremos que ellos pueden ser culpables de muchos errores éticos, pero difícilmente podremos decir que alguno de ellos poseía en exceso o en carencia piedad o terror. Nunca es allí donde falla su virtud. Ni son, en ellos, impuras estas emociones. Ni siquiera son ellas la característica común a todos los personajes trágicos.

No es en los personajes trágicos en donde se manifiesta la piedad y el terror: más bien ellos están presentes en los «espectadores». «A través de ellos, los espectadores se ligan a los héroes». Es importante que esto quede claro: los espectadores se ligan a los héroes, «básicamente», a través de las emociones de piedad y terror, porque, como dice Aristóteles, algo «inmerecido» le ocurre a un personaje que «se parece a nosotros».

Aclaremos un poco más: Hipólito ama a todos los dioses intensamente, y esto es bueno, pero no ama a la diosa del amor, y esto es malo. Sentimos piedad porque Hipólito es destruido a pesar de todas las cualidades, y terror porque tal vez nosotros seamos criticables por la misma razón de no amar a todos los dioses, como mandan las leyes. Edipo es un gran rey, el pueblo lo ama, su gobierno es perfecto, y por eso nosotros sentimos piedad de que una persona tan maravillosa sea destruida por poseer una falla, la soberbia, que nosotros, tal vez también poseemos: de ahí viene nuestro terror. Creón defiende el derecho del Estado y nos causa piedad ver que tiene que soportar la muerte de su esposa y de su hijo porque, a la par de tantas virtudes que demuestra, posee la falla de ver tan solo el bien del Estado y no el de la familia; esta parcialidad puede ser también una falla nuestra, de ahí el terror.

Conviene aquí mostrar una vez más la relación entre las virtudes y la fortuna de los personajes, seguida de su desgracia: por soberbia, por orgullo, Edipo se convierte en un gran rey;

por desprecio a la diosa del amor, Hipólito amaba intensamente a los demás dioses; por cuidar demasiado el bien del Estado, Creón era un gran jefe, al comienzo, en la cumbre de la felicidad.

Concluimos, por lo tanto, que «piedad y terror» son la forma específica mínima por la cual se ligan espectador y personaje, pero de ninguna manera estas emociones son purificadas de sí mismas. Es decir, ellas se purifican de algo más que, al final de la tragedia, deja de existir.

Milton

«La tragedia purga la mente de la piedad y el miedo o del terror, o de las pasiones afines.» Es decir, que las disminuye, las reduce a una justa medida soportable, a través del placer de ver esas mismas emociones bien imitadas. Hasta aquí, Milton agrega muy poco a lo que ya fue dicho, pero enseguida viene algo mejor: «En medicina, cosas de una calidad melancólica son utilizadas contra la melancolía, lo amargo sirve para curar lo amargo, y la sal para remover humores salados». En última instancia, se da una especie de homeopatía: determinadas emociones o pasiones curando pasiones y emociones análogas, pero no idénticas.

Además de las contribuciones de Milton, Bernays y Racine, Butcher ya a buscar en la misma *Política* de Aristóteles la explicación de la palabra «catarsis», que no se encuentra en la *Poética*. «Catarsis» es ahí utilizada para denominar el efecto causado por cierto tipo de música sobre pacientes poseídos por cierto tipo de fervor religioso. El tratamiento consistía en «usar el movimiento para curar el movimiento y suavizar la perturbación interior de la mente, a través de la música salvaje». Según Aristóteles, los pacientes sometidos a ese tratamiento volvían a su estado normal, como si hubiesen sufrido un tratamiento médico o purgativo. Es decir, catártico.

En este ejemplo verificamos que por medios «homeopáticos» (música salvaje para curar ritmos interiores salvajes), el fervor religioso era curado a través de un efecto exterior

análogo. La cura se procesaba a través del estímulo. Como en la tragedia, la falla del personaje es inicialmente presentada como causa de su felicidad, la falla es estimulada.

Butcher agrega que, según Hipócrates, «catarsis» significaría remoción de un elemento doloroso o perturbador en el organismo, purificando así lo que permanece, finalmente, libre de la materia extraña eliminada. Concluye Butcher que, aplicándose la misma definición a la tragedia, se deberá llegar a la conclusión de que «la piedad y el terror» en la vida real contienen un elemento mórbido o perturbador. Durante el proceso de excitación trágica, este elemento, sea cual fuere, es eliminado. «Mientras avanza la acción trágica, el tumulto de la mente, inicialmente estimulado, empieza a ceder, y las formas más bajas de emoción se transforman gradualmente en las más altas y más refinadas».

Este razonamiento es correcto y podemos aceptarlo en su conjunto, excepto en su insistencia en querer atribuir impurezas a las emociones de piedad y terror. La impureza existe, no hay duda, y será ella precisamente el objeto de la purgación en la mente del personaje o, para decirlo como Aristóteles, en su «alma» misma. Aristóteles no afirma la existencia de piedad pura o impura, terror puro o impuro. La impureza es «necesariamente» distinta a las emociones que van a permanecer, una vez terminado el espectáculo de la tragedia. La impureza será eliminada; por lo tanto, es esencialmente distinta de las emociones que quedarán. Este cuerpo extraño solo podrá ser, entonces, «otra» emoción o pasión, y nunca la misma. Piedad y terror jamás fueron vicios o debilidades o errores y, por lo tanto, jamás necesitaron ser eliminados o purgados. En cambio, en la *Ética*, Aristóteles nos indica cantidades de vicios, errores y debilidades que sí merecen ser destruidos. La impureza que será purgada debe necesariamente estar entre ellos. Debe ser algo que amenaza al individuo en su equilibrio, y, por ende, a la sociedad. Algo que no es virtud, que no es la más grande virtud, la justicia, y todo lo injusto está previsto

en las leyes. La impureza que el proceso trágico va a destruir es, entonces, algo que «atenta contra las leyes».

Si volvemos un poco atrás, podremos comprender mejor ahora el funcionamiento de la tragedia. Nuestra última definición fue:

La tragedia imita las acciones del alma racional del hombre, sus pasiones tornadas en hábitos, en busca de la felicidad, que consiste en el comportamiento virtuoso, cuyo bien supremo es la justicia, cuya expresión máxima es la Constitución.

Vimos, también, que la naturaleza tiene ciertos fines en vista y, cuando la naturaleza falla, el arte y la ciencia intervienen para corregir la naturaleza.

Podemos concluir, por lo tanto, que cuando el hombre falla en sus acciones, en su comportamiento virtuoso en busca de la felicidad a través de la virtud máxima que es la obediencia a las leyes, el arte de la tragedia interviene para corregir esa falla.

¿Cómo? A través de la purificación, de la catarsis, de la purgación del elemento extraño, indeseable, que hace que el personaje no alcance sus objetivos. Este elemento extraño es contrario a la ley, es una falla social, una carencia política.

Finalmente, estamos listos para entender el funcionamiento del esquema trágico. Pero, antes hace falta un pequeño diccionario que simplifique ciertas palabras que representan los elementos que vamos a juntar ahora para establecer con claridad el sistema trágico de coerción.

PEQUEÑO DICCIONARIO DE PALABRAS SIMPLES

Héroe trágico: Como explica la literatura y Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*,¹³ en el comienzo, el

¹³ Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama.

teatro era el coro, la masa, el pueblo. Ese era el verdadero protagonista. Cuando Thespis «inventó» el protagonista, inmediatamente «aristocratizó» al teatro, que antes existía en sus formas populares de manifestaciones masivas, desfiles, fiestas, etcétera. El diálogo «protagonista-coro» era, claramente, el reflejo del diálogo «aristócrata-pueblo». El héroe trágico, que pasó después a dialogar no solo con el coro, sino también con sus semejantes (deuteragonista y tritagonista), era presentado siempre como un ejemplo que debía ser seguido en ciertas características, pero no en otras. El héroe trágico surge cuando el Estado empieza a utilizar el teatro para fines políticos de coerción al pueblo. No hay que olvidar que el Estado, directamente o a través de ciertos mecenas, pagaba las producciones.

Ethos: El personaje actúa y su actuación presenta dos aspectos: *ethos* y *dianoia*. Los dos juntos constituyen la acción desarrollada por el personaje. Son inseparables. Pero, para fines didácticos, se podría decir que el *ethos* es la acción misma y la *dianoia* es la justificación de esa acción, el discurso. El *ethos* sería el acto mismo y la *dianoia* el pensamiento que determina el acto. Conviene que quede claro que el discurso es igualmente acción y que no puede haber acción, por más física y restringida que sea, que no suponga una razón.

Podemos definir el *ethos* como el conjunto de facultades, pasiones y hábitos.

En el *ethos* del protagonista trágico todas las tendencias deben ser buenas. Menos una. Todas las pasiones, todos los hábitos del personaje deben ser buenos, menos uno. ¿Según qué criterios? Según los criterios constitucionales, que son los que sistematizan las leyes, es decir, según los criterios políticos, pues la política es el arte soberano. Tan solo una tendencia deberá ser mala; solo una pasión, un hábito, podrá estar en contra de la ley. Esta mala característica se llama *harmatia*.

Harmatia: Es también conocida como falla trágica. Es la única impureza que existe en el personaje. La *harmatia* es

la única cosa que puede y debe ser destruida para que la totalidad del *ethos* del personaje se conforme con la totalidad del *ethos* de la sociedad. En esta confrontación de tendencias, de *ethos*, la *harmatia* causa el conflicto: es la única tendencia que no armoniza con la sociedad, con lo que quiere la sociedad.

Empatía: Cuando empieza el espectáculo se establece una relación entre el personaje, especialmente el personaje protagónico, y el espectador. Esta relación tiene características bien definidas: el espectador asume una actitud pasiva y delega los poderes de acción en el personaje. Como este se parece a nosotros (como indica Aristóteles), nosotros vivimos, «vicariamente», todo lo que vive al personaje. Sin actuar, sentimos que estamos actuando; sin vivirlo, sentimos que lo estamos viviendo. Amamos y odiamos cuando ama y odia el personaje.

La empatía no ocurre solo con los héroes trágicos: basta con ver a los chicos, excitadísimos, mirando una serie del *Far-West* por la televisión, o las miradas románticas del público mientras en la tele se besan el héroe y la heroína. Se trata de pura empatía. Esta nos hace sentir lo que les pasa a los otros como si nos estuviera sucediendo a nosotros mismos.

La empatía es una relación emocional entre personaje y espectador. Una relación que puede ser, en lo básico, como sugiere Aristóteles, de piedad y terror, pero que puede incluir igualmente otras emociones: amor, ternura, deseo (en el caso de muchos artistas de cine y sus *fan-clubs*), etcétera.

La empatía se procesa en especial en relación a lo que hace el personaje, es decir, a su *ethos*. Pero existe igualmente una relación empática *dianoia* (del personaje)-*razón* (del espectador), que equivale a *ethos-emoción*. El *ethos* estimula la emoción, la *dianoia* estimula la razón.

Dejemos claro que las emociones empáticas básicas de piedad y terror se establecen a partir de un *ethos* que revela tendencias buenas (piedad por su destrucción) y una tendencia mala, una *harmatia* (terror porque también nosotros la poseemos).

Ahora estamos listos para volver al funcionamiento del esquema trágico.

CÓMO FUNCIONA EL SISTEMA TRÁGICO COERCITIVO DE ARISTÓTELES

Empieza el espectáculo. Se presenta el héroe trágico. El público establece con él una forma de empatía.

Empieza la acción. Sorprendentemente, el héroe revela una falla en su comportamiento, una *barmatia*, y más sorprendentemente se revela que, por virtud de esa *barmatia*, el héroe llegó a la felicidad que ahora ostenta.

A través de la empatía, la misma *barmatia* que puede poseer el espectador es estimulada, desarrollada, activada.

Súbitamente, algo ocurre que lo cambia todo (Edipo, por ejemplo, es informado por Tiresias de que el asesino que busca es él mismo). El personaje, que por su *barmatia* había subido tan alto, corre el riesgo de caer de esas alturas. Esto es lo que la *Poética* califica de peripecia: un cambio radical en el destino del personaje. El espectador que hasta entonces tuvo estimulada su propia *barmatia* empieza a sentir crecer su terror. El personaje inicia su camino hacia la desgracia. Creón es informado de la muerte de su hijo y de su mujer; Hipólito no consigue convencer a su padre de su inocencia y este lo impulsa, sin querer, a la muerte.

La peripecia es importante porque hace que sea más largo el camino de la felicidad a la desgracia. Cuanto más alta la palmera, mayor es la caída, dice una canción popular brasileña. Más impacto se crea por esa vía.

La peripecia que sufre el personaje se reproduce igualmente en el espectador. Pero, podría ocurrir que el espectador siga al personaje empáticamente hasta la peripecia y se desligue del mismo a partir de ahí. Para evitar eso, el personaje trágico debe pasar igualmente por lo que Aristóteles llama *anagnórisis*,

es decir, por la explicación, a través del discurso, de su falla y del reconocimiento de esa falla como tal. El héroe acepta su error, esperando que, empáticamente, el espectador acepte también como mala su propia *harmatia*. Pero el espectador tiene la gran ventaja de que cometió el error solo vicariamente: no tiene que pagar por él.

Por último, para que el espectador tenga presentes las terribles consecuencias de cometer el error, no solo vicaria sino realmente, Aristóteles exige que la tragedia tenga un final terrible, al que llama catástrofe. No se permite el *happy-end*, aunque no sea necesaria la destrucción física del personaje. Algunos mueren, pero otros ven morir a sus seres queridos. De cualquier forma se trata siempre de una catástrofe en que no morir es peor que hacerlo.

Estos tres elementos interdependientes tienen por finalidad última provocar en el espectador (tanto o más que en el personaje) la catarsis, es decir, la purificación de la *harmatia*, a través de tres etapas bien determinadas y claras:

- *Primera etapa:* Estímulo de la *harmatia*: el personaje sigue un camino ascendente hacia la felicidad, acompañado empáticamente por el espectador.

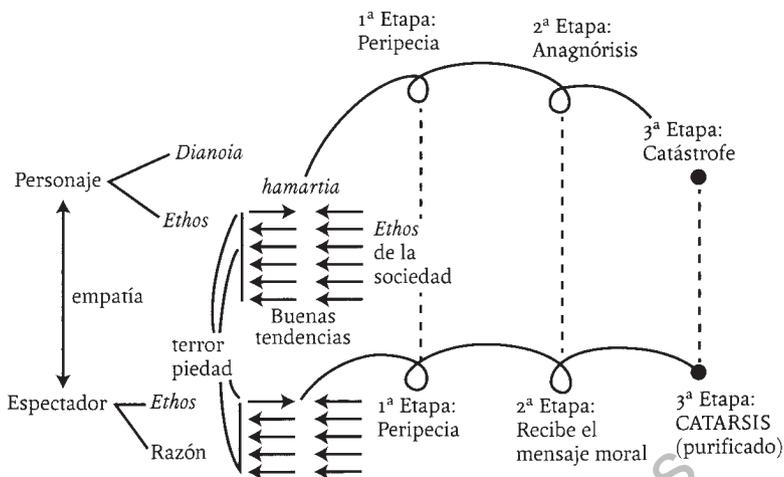
Surge un punto de reversión: el personaje y el espectador inician el recorrido inverso de la felicidad hacia el infortunio; caída del héroe.

- *Segunda etapa:* El personaje reconoce su error: *anagnórisis*. A través de la relación empática *dianoia-razón* el espectador reconoce su propio error, su propia *harmatia*, su propia falla anticonstitucional.

- *Tercera etapa:* *Catástrofe*. El personaje sufre las consecuencias de su error, de forma violenta, con su propia muerte o con la muerte de seres que le son queridos.

Catarsis: El espectador, aterrorizado por el espectáculo de la *catástrofe*, se purifica de su *harmatia*.

El sistema coercitivo aristotélico puede ser mostrado gráficamente.



Se atribuye a Aristóteles la frase: «*amicus Plato, sed magis amica veritas*» («soy amigo de Platón, pero más amigo soy de la verdad»). En esto estamos totalmente de acuerdo con Aristóteles: somos sus amigos, pero mucho más lo somos de la verdad. Él afirma que la poesía, la tragedia, el teatro, no tienen nada que ver con la política. Pero la realidad nos dice otra cosa. Su propia *Poética* nos dice otra cosa. Tenemos que ser mucho más amigos de la realidad: todas las actividades del hombre, incluyendo, por supuesto, todas las artes, especialmente el teatro, son políticas. ¡Y el teatro es la forma artística más perfecta de coerción! Que lo diga Aristóteles...

DISTINTOS TIPOS DE CONFLICTO, *HAMARTIA* Y *ETHOS* SOCIAL

Como veremos, en el sistema trágico coercitivo de Aristóteles es fundamental que:

- a) se establezca un conflicto, algo que no marcha, entre el *ethos* del personaje y el *ethos* de la sociedad en la cual vive aquel;
- b) se establezca una relación, llamada empatía, que consiste en permitir al espectador que el personaje lo conduzca a través

de sus experiencias: el espectador siente como si estuviese actuando él mismo, goza los placeres y sufre los dolores del personaje, al extremo de pensar sus pensamientos;

c) el espectador sufre tres accidentes de naturaleza violenta: peripetia, *anagnórisis* y catarsis; «sufre un golpe» en su destino (la acción de la obra); «reconoce el error» vicariamente cometido y «se purifica de la característica antisocial» que reconoce poseer.

Esta es la esencia del sistema trágico coercitivo. En el teatro griego el sistema funciona como lo muestra la gráfica de la página 152; pero, en su esencia, el sistema continuó y continúa siendo utilizado, hasta nuestros días, con varias modificaciones determinadas por nuevas sociedades.

Analicemos algunas de estas modificaciones:

• **Primer tipo.** *Harmatia* versus *ethos* social perfecto (tipo clásico)

Es el caso más clásico estudiado por Aristóteles. Sigamos con el ejemplo de Edipo. El perfecto *ethos* social es presentado a través del «coro» o de Tiresias en su largo discurso. La colisión es frontal. Aún después de que Tiresias ha informado que el criminal es el propio Edipo, este no lo acepta y sigue por sí mismo la investigación. Edipo, el hombre perfecto, hijo obediente, marido amantísimo, padre ejemplar, estadista sin igual, inteligente, bello y sensible, posee, sin embargo, una falla trágica: su soberbia. Por ella sube a la cumbre de su gloria y por ella es destruido. El equilibrio se restablece con la catástrofe, con la visión aterradora de su madre-esposa ahorcada y sus ojos desgarrados.

• **Segundo tipo.** *Harmatia* versus *harmatia* versus *ethos* social perfecto

La tragedia presenta a dos personajes que se encuentran, dos héroes trágicos, cada uno con su falla, que se destruyen mutuamente, delante de una sociedad éticamente perfecta. Es el caso típico de Antígona y Creón, ambos excelentes personas en todo y por todo, menos en sus respectivas fallas. En estos casos, el espectador debe necesariamente «empatizar

con ambos personajes», y no solo con uno, ya que el proceso trágico debe purificarlo de ambas *harmatias*. Un espectador que empatice tan solo con Antígona podrá ser llevado a pensar que Creón posee la verdad, y viceversa. El espectador debe purificarse del «exceso», sea cual sea la dirección: exceso de amor al bien del Estado en detrimento de la familia, o exceso de amor a la familia en detrimento del bien del Estado.

Muchas veces, cuando la *anagnórisis* del personaje no sea suficiente, tal vez, para convencer al espectador, el autor trágico utilice directamente el razonar del coro, que es el portador del buen sentido, de la moderación y otras cualidades.

También en este caso la catástrofe es necesaria para producir, a través del terror, la catarsis, la purificación del mal.

• **Tercer tipo.** *Harmatia* negativa versus *ethos* social perfecto

Este tipo es completamente distinto de los dos vistos con anterioridad. Aquí el *ethos* del personaje se presenta en forma negativa; es decir: él tiene «todos» los defectos y solo una virtud, y no como preconizaba Aristóteles todas las virtudes y solo un defecto o falla, o error de juicio. Justamente por poseer esa pequeña y solitaria virtud, el héroe se salva y no se produce la catástrofe, sino que ocurre el *happy-end*.

Es importante notar que Aristóteles se pronunciaba claramente contra el final feliz pero debemos advertir, igualmente, que el carácter coercitivo de todo su sistema es la verdadera esencia de su poética política; por lo tanto, al cambiar una característica tan importante como la composición del *ethos* del personaje, es inevitable que cambie, igualmente, el mecanismo estructural del final de la obra, para que el efecto purgativo se mantenga inalterado.

Este tipo de catarsis producido por «*harmatia* negativa versus *ethos* social perfecto» fue muy usado principalmente en la Edad Media. Tal vez el drama medieval más conocido sea *Todomundo* (*Everyman*).

Cuenta la historia del personaje llamado Todomundo que, en la hora de su muerte, intenta salvarse, dialoga con la

Muerte y con ella analiza todas sus acciones pasadas; desfilan delante de ellos todos los personajes que acusan a Todomundo y revelan los pecados cometidos por él; los bienes materiales, los placeres, etcétera. Todomundo, finalmente, percibe todos los pecados que cometió, admite la ausencia absoluta de cualquier virtud en todas sus acciones, pero, al mismo tiempo, confía en el perdón divino. Esta confianza es su única virtud. Esta confianza y su arrepentimiento lo salvan, para mayor gloria de Dios...

La *anagnórisis* (reconocimiento de todos sus pecados) es prácticamente acompañada por el nacimiento de un nuevo personaje, y este se salva. En la tragedia, los actos del personaje son irremediables; en este tipo de drama, los actos del personaje pueden ser perdonados, desde que este se decide a cambiar completamente de vida y ser un «nuevo» personaje.

La idea de una vida nueva (y esta sí es la vida perdonada, ya que el personaje pecador deja de serlo) puede ser vista con mucha nitidez en *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. El héroe, Enrique, es todo lo que se pueda encontrar de malo en una persona: borracho, asesino, ladrón, rufián: ninguna falla, defecto, crimen o vicio le es ajeno. Peor que él, ni siquiera el diablo. Tiene el *ethos* más pervertido que haya inventado la dramaturgia universal. A su lado, Pablo, el puro, incapaz de cometer el pecadillo más perdonable, alma blanca, insípida, ingrátida, ¡la perfección!

Pero algo extraño sucede con esta pareja, que hará que sus destinos sean justamente lo opuesto de lo que podría uno pensar. Enrique, el malo, se sabe malo y pecador, y en ningún momento duda que la justicia divina lo hará arder en las llamas del lugar más profundo y oscuro del infierno. Y acepta la sabiduría divina y su justicia. En cambio, Pablo peca por querer mantenerse puro. A cada rato se pregunta si verdaderamente Dios se dará cuenta de su vida de sacrificios y carencias. Desea ardientemente morir y trasladarse de inmediato al cielo, para, posiblemente, empezar ahí una vida más placentera.

Los dos se mueren y para sorpresa de algunos, el dictado divino es el siguiente: Enrique, a pesar de todos los crímenes, robos, borracheras, traiciones, etcétera, va al cielo porque su seguridad en su castigo hacía gloria a Dios; Pablo, en cambio, no creía verdaderamente en Él, pues dudaba de su salvación; por lo tanto, se va al infierno con toda su virtud.

En líneas generales, así es la pieza. Observada desde el punto de vista de Enrique, se trata nítidamente de un *ethos* absolutamente malo, poseedor de una sola virtud. El efecto ejemplar se obtiene a través del final feliz y no a través de la catástrofe. Observada la obra desde el punto de vista de Pablo, se trata del esquema aristotélico convencional, clásico. Todo en él eran virtudes, menos su falla trágica: dudar de Dios. ¡Para él sí hay catástrofe!

• **Cuarto tipo.** *Harmatia* negativa versus *ethos* social negativo

La palabra «negativo» está empleada aquí en el sentido de que se trata de un modelo exactamente opuesto al modelo positivo original: no se refiere a ninguna cualidad moral. Como, por ejemplo, en una foto «negativa» todo lo que es blanco aparece negro y viceversa.

Este tipo de conflicto ético es la esencia del «drama romántico» y tiene en *La dama de las camelias* su mejor ejemplo. La *harmatia* del personaje protagónico, como en el caso anterior, presenta una colección impresionante de cualidades negativas, pecados, errores, etcétera. En cambio, el *ethos* social (es decir, las tendencias morales, la ética) de la sociedad, al contrario del ejemplo anterior (tercer tipo), es aquí enteramente acorde con el personaje. Es decir, todos sus vicios son perfectamente aceptables y el personaje nada sufrirá por poseerlos.

Veamos *La dama de las camelias*: en una sociedad corrompida que acepta la prostitución, Margarita Gauthier es la mejor prostituta (el vicio individual es defendido y exaltado por la sociedad viciosa). Su profesión es perfectamente aceptable, su casa frecuentada por los mejores hombres de la sociedad (considerando que es una sociedad cuyo principal valor es

el dinero, su casa es frecuentada por financistas...). ¡La vida de Margarita está llena de felicidad! Pero, ¡pobre!, todas sus fallas son aceptadas, pero no su única virtud. Margarita se enamora. Es decir, ama verdaderamente. Ah, eso no, eso la sociedad no lo puede permitir, es una falla trágica, eso tiene que ser castigado.

Aquí, desde el punto de vista ético, se establece una especie de triángulo. Hasta ahora analizamos conflictos éticos en los cuales la «ética social» era la misma para los personajes y para los espectadores; ahora se presenta una dicotomía: el autor desea mostrar una ética social aceptada por sus integrantes, pero él mismo, el autor, no participa de esa ética, y propone otra. El universo de la obra es uno, y nuestro universo, o al menos nuestra posición momentánea durante el espectáculo, es otra. Alejandro Dumas dice: esta sociedad es así, y es mala, pero nosotros no somos así, o no lo somos en lo más íntimo de nuestro ser. Así, Margarita tiene todas las virtudes que la sociedad cree que son virtudes; una prostituta debe ejercer con dignidad y eficiencia su profesión. Pero Margarita tiene una falla que le impide hacerlo bien: se enamora. ¿Cómo puede una mujer enamorada de «un hombre» servir con igual fidelidad a «todos los hombres» (todos los que puedan pagar)? No es posible. Por lo tanto, amar es, en una prostituta, no una virtud, sino un vicio.

Pero nosotros, espectadores, que no pertenecemos al universo de la obra, podemos decir todo lo contrario: la sociedad que permite y estimula la prostitución es una sociedad que debe ser transformada, una sociedad llena de vicios. Así se establece el triángulo: amar para nosotros es virtud, pero para el universo de la obra es un vicio. Y Margarita Gauthier es destruida precisamente por ese vicio (virtud).

También, en este género de drama romántico, la catástrofe es inevitable. Y el autor romántico espera que el espectador sea purificado no de la falla trágica del héroe, sino más bien de todo el *ethos* de la sociedad.

Otro drama romántico, mucho más moderno, presenta el mismo esquema aristotélico modificado: *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen. También allí el doctor Stockman presenta un *ethos* perfectamente idéntico a la sociedad en la cual vive, sociedad basada en el lucro, en el dinero; pero presenta igualmente una falla: ¡es honesto! Esto la sociedad no lo soporta, ni lo puede tolerar. El tremendo impacto que esta obra suele tener se basa justamente en el hecho de que Ibsen muestra (deseándolo o no) la imposibilidad en que se encuentran las sociedades que se basan en el lucro de pregonar una moral «elevada». El capitalismo es esencialmente inmoral porque la búsqueda de la ganancia, que es su esencia, es incompatible con la moral que pregona, de valores superiores, de justicia, etcétera.

El doctor Stockman es destruido (es decir, pierde su puesto en la sociedad, y lo mismo pasa con su hija Petra, que pierde su integración en una sociedad competitiva) justamente por su virtud fundamental que es aquí considerada vicio, error o falla trágica.

• **Quinto tipo.** *Ethos* individual anacrónico versus *ethos* social contemporáneo

Es el caso típico de Don Quijote: su *ethos* social está perfectamente sincronizado con el *ethos* de una sociedad que ya no existe... Esta sociedad pasada, ya inexistente, entra en confrontación con la sociedad contemporánea y todos los conflictos son inevitables. El *ethos* anacrónico de Don Quijote, caballero andante, hidalgo español, señorial, no puede vivir pacíficamente en una época en que se desarrolla la burguesía que cambia todos los valores, la burguesía para quien todas las cosas se transforman en dinero y el dinero se transforma en todas las cosas.

Una variante del «*ethos* anacrónico» es la del «*ethos* diacrónico»: el personaje vive en un mundo moral, pregonado por una sociedad que, sin embargo, no acepta en la práctica los valores que afirma poseer. En *José, del parto a la sepultura*, el personaje, José Da Silva, encarna todos los valores que la

burguesía dice que son los suyos, y su desgracia proviene justamente de creer en esos valores y de regir su vida por ellos: el *self-made man*, el trabajar más de lo que uno tiene que trabajar, la dedicación a los patrones, no crear problemas de tipo laboral, etcétera. En resumen, un personaje que se rige por *Las leyes del triunfo*, de Napoleón Hill, o por el *Arte de hacer amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie. ¡Esa es tragedia! ¡Y vaya tragedia...!

CONCLUSIÓN

El sistema trágico coercitivo de Aristóteles sobrevive hasta hoy gracias a su inmensa eficacia. Es, efectivamente, un poderoso sistema intimidatorio. La estructura del sistema puede variar de mil formas, haciendo que sea a veces difícil descubrir todos los elementos de su estructura, pero el sistema estará ahí, realizando su tarea básica: la purgación de todos los elementos antisociales. Justamente por esa razón, el sistema no puede ser utilizado por grupos revolucionarios durante los períodos revolucionarios. Es decir, mientras el *ethos* social no está claramente definido no se puede usar el esquema trágico por la sencilla razón de que el *ethos* del personaje no encontrará un *ethos* social claro al cual enfrentarse.

El sistema trágico coercitivo puede ser usado antes o después de la revolución... pero no durante.

En verdad, solo sociedades más o menos estables, éticamente definidas, pueden presentar una tabla de valores que haga posible el funcionamiento del sistema. Durante una «revolución cultural» en la que todos los valores estén siendo formados o cuestionados, el sistema no se puede aplicar. Vale decir que el sistema, en tanto que estructura ciertos elementos que producen un determinado efecto, puede ser utilizado por cualquier sociedad siempre y cuando posea un *ethos* social definido; para su funcionamiento, técnicamente no importa

que la sociedad sea feudal, capitalista o socialista: importa que tenga un universo de valores definidos y aceptados.

Por otro lado, suele ocurrir que muchas veces se torna difícil comprender el funcionamiento del sistema debido a que uno se coloca en una perspectiva falsa. Por ejemplo: las historias de cine del género *Far-West* son perfectamente aristotélicas (todas las que yo he visto, por lo menos...). Pero para analizarlas hay que colocarse en la perspectiva del malo y no en la del bueno, en la del villano y no en la del héroe.

Veamos: una historia del *Far-West* empieza con la presentación de un bandido (villano, ladrón de caballos, asesino, o lo que sea) que, justamente por su vicio o falla trágica, es el jefe desmedido, el hombre más rico o más temido del barrio o de la ciudad. Hace todo el mal que puede y nosotros empatizamos con él y, vicariamente, hacemos el mismo mal: matamos, robamos caballos y gallinas, violamos jóvenes heroínas, etcétera. Hasta que, después de estimulada nuestra propia *barmatia*, viene la PERIPECIA: el héroe toma la delantera en la lucha corporal o, a través de interminables tiroteos, restablece el orden (*ethos* social), la moral y las relaciones comerciales honestas, después de destruir (CATÁSTROFE) al ciudadano malo. Aquí, lo que se deja de lado es la ANAGNÓRISIS, y al villano se le permite morir sin arrepentirse: total, lo acaban a tiros y lo entierran con grandes fiestas folclóricas de *square-dance*...

Nosotros recordamos siempre –¿no es verdad?– cuántas veces nuestra simpatía (empatía, de cierta forma) ha estado más con el malo que con el bueno. El *Far-West*, como los juegos infantiles, sirve aristotélicamente para purgar todas las tendencias agresivas del espectador.

Este sistema funciona para disminuir, aplacar, satisfacer, eliminar todo lo que pueda romper el equilibrio; todo, inclusive los impulsos revolucionarios, transformadores...

Que no quepa la menor duda: Aristóteles formuló un poderosísimo sistema purgatorio, cuya finalidad es eliminar todo lo que no sea comúnmente aceptado, incluso la revolu-

ción, antes de que se produzca. Su sistema aparece, disimulado, en la tele, en el cine, en los circos, en los teatros. Aparece en formas y medios múltiples y variados. Pero su esencia no cambia: se trata de frenar al individuo, de adaptarlo a lo que preexiste. Si es esto lo que queremos, este sistema sirve mejor que ningún otro; si, por el contrario, queremos estimular al espectador a transformar su sociedad, si lo queremos estimular a hacer la revolución, ¡en ese caso tendremos que buscar otra poética!

Fondo Editorial
Casa de las Américas