

## TRAGEDIA Y HEROE TRAGICO: LA SUPREMA *COMPLICACION*

Tan contradictorios e inestables son los múltiples conceptos que desde Aristóteles se han formulado sobre la tragedia, como la tragedia misma. Las disputas en torno a los conceptos aritotélicos han hecho correr ya tanta tinta que con frecuencia es más oscuridad que luz lo que con sutilezas descriptivas se ha logrado proyectar sobre ese extraño fenómeno que llamamos tragedia. No hay sino constatar lo caótico y arbitrario de las clasificaciones que ha sufrido la obra dramática de Shakespeare, por ejemplo, para darnos cuenta de esa inestabilidad conceptual. Una obra como *Ricardo III*, que difícilmente consideramos como trágica hoy en día, se registra desde su primera publicación,<sup>1</sup> el 20 de octubre de 1597, como "*The Tragedie of King Richard III, with the Death of the Duke of Clarence*"; apelativo que mantiene en las subsecuentes ediciones de los llamados "quartos" (1598,1602,1605,1616, 1622). Pero ya en la edición de 1623, la del llamado "First Folio",<sup>2</sup> *Ricardo III* deja de llamarse tragedia, cambiando además de filiación genérica; ahora aparece dentro de las obras clasificadas como "Histories", con el nombre de "The Life and Death of Richard III".

En el apartado "Tragedies" del primer Folio, aparecen once: "The Tragedie of Coriolanus, Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Timon of Athens, The Life and Death of Julius Caesar, The tragedie of Macbeth, The Tragedie of Hamlet, King Lear, Othello, the Moore of Venice, Anthony and Cleopatra, Cymbeline, King of Britaine". Muy diferentes son las cuentas en nuestros tiempos, aunque igualmente inestables: A. C. Bradley en su Shakespearean Tragedy,<sup>3</sup> no considera más que cuatro como estrictamente trágicas: Hamlet, Othello, El Rey Lear y Macbeth; I.A. Richards,<sup>4</sup> por su parte, habla de seis y descarta las demás como pseudo-tragedias. Antologías de crítica shakespeariana, como la

---

<sup>1</sup> Shakesperae, Major Plays and the Sonnets (ed.) G.B. Harrison. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1948. p.105.

<sup>2</sup> The Norton Facsimile. The First Folio of Shakespeare. (prepared by Charlton Henman). New York: Norton,1968. p.13.

<sup>3</sup> New York: MacMillan, 1949.

<sup>4</sup> Principles of Literary Criticism. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1950. p.247.

editada por Laurence Lerner,<sup>5</sup> elevan una vez más el conteo sin por ello alcanzar o recuperar las once del Primer Folio.

Intentar pasar revista a todas las disputas, a todas las contraformulaciones, pasadas y presentes, queda desde luego fuera del alcance e intención de este ensayo, a más de ser en sí tarea de utilidad bastante cuestionable. No nos queda sino añadir, con la ayuda de algunos críticos importantes, unas cuantas gotas más al ya abundante surtidor. Como todos lo han hecho, volveremos, inexorablemente, a la fuente misma: Aristóteles; porque como bien lo apunta F.L. Lucas,<sup>6</sup> si Aristóteles no nos da las respuestas correctas, por lo menos tiene el don infalible de formular las preguntas correctas.

Desde el capítulo VI de la Poética, Aristóteles marca una dicotomía importante entre la trama y los personajes:

Una tragedia es la imitación de una acción seria y de una cierta magnitud, completa en sí misma; (...) La tragedia es esencialmente la imitación no de personas sino de acción y de vida, de felicidad y miseria. Toda la felicidad y la miseria humana toma la forma de acción; la finalidad para la cual vivimos es una cierta clase de actividad, no una cualidad. Los personajes dan cualidades, pero es en nuestras acciones -- aquello que hacemos-- que somos felices o el reverso. En una obra de teatro, por lo tanto, no actúan para retratar a los personajes; incluyen a los personajes en aras de la acción. Así que es la acción en ella, por ejemplo la fábula o la trama, lo que es el fin y el propósito de la tragedia.

Sostenemos, por lo tanto, que lo más esencial, la vida y el alma, por así decirlo, de la tragedia es la trama; y que los personajes vienen en segundo lugar (...).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Shakespeare's Tragedies. An Anthology of Modern Criticism (ed.) L.Lerner. Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1963.

<sup>6</sup> Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics. London: The Hogarth Press, 1949. p.10.

<sup>7</sup> A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; (...) Tragedy is essentially the imitation not of persons but of action and life, of happiness and misery. All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality. Character gives us quality, but it is in our actions --what we do-- that we are happy or the reverse. In a play, accordingly, they do not act in order to portray the Characters; they include the Characters for the sake of the action. So that it is the action in it, i.e. its Fable or Plot, that is the end and purpose of Tragedy (...)

We maintain, therefore, that the first essential, the life and soul, so to speak, of Tragedy is the Plot; and that the Characters come second (...).

Aristotle, "De Poetica", In The Basic Works of Aristotle (ed.) Richard McKeon. New York: Random House, 1941. p.1461.

De aquí en adelante se hará referencia a esta edición entre paréntesis, al final de la cita.

La primacía otorgada a la acción inicia un movimiento de péndulo que es característico de todas las apologías e invectivas. Nuestra época ha contemplado ya varias oscilaciones: desde la glorificación absoluta del héroe, herencia del Romanticismo más exacerbado, hasta la sistemática y razonada negación del personaje y su transformación en "actor" y en "actante", a raíz del Estructuralismo.

No obstante --y a pesar de lo atractivo que puedan resultar las posiciones radicales-- , lo interesante no es decidir cuál tiene superioridad sobre la otra, sino examinar la relación dinámica, la tensión creadora que resulta de la interdependencia de estos dos elementos. Porque si la unidad del personaje implica, necesariamente, la fragmentación y la dispersión de la acción, la unidad de la acción elimina todas las otras fases de la vida de un personaje que no estén directamente relacionadas con dicha acción en unidad. Pero si ambos, la unidad de la acción y la del personaje, se excluyen mutuamente en principio, ninguno de los dos sobrevive sin el otro.<sup>8</sup> Esta es la paradoja que encierra la relación, no de superioridad o de inferioridad, sino de absoluta interdependencia creada por los dos elementos en conflicto. Y es, en nuestra opinión, bajo el signo de la paradoja que la tragedia florece. La paradoja es evidente en el mismo Aristóteles, quien al describir, en el capítulo XIII, tres formas "inaceptables" de trama, lo hace, curiosamente y a pesar de la supuesta posición secundaria, en términos del personaje; declara que la compasión y el terror son las marcas distintivas de la *acción* trágica; no obstante, unas cuantas líneas más tarde, es, al parecer, el héroe trágico el recipiente de tal sentimiento. El héroe trágico, según Aristóteles es un hombre

no eminentemente virtuoso y justo, cuya desgracia, sin embargo, sobreviene, no debido al vicio y la depravación, sino por un error de juicio o una debilidad de aquellos que gozan de gran reputación y prosperidad (...) el cambio en la fortuna del

---

<sup>8</sup> The Unity of Plot does not consist, as some suppose in its having one man as its subject. An infinity of things befall one man, some of which it is impossible to reduce to unity; and in like manner there are many actions of one man which cannot be made to form one action. (cap.VIII, p.1463).

[La Unidad de la Trama no consiste, como algunos quieren, en tener a un hombre como su sujeto. Una infinidad de cosas le ocurren a un hombre, algunas de las cuales es imposible reducir a la unidad; del mismo modo, hay muchas acciones de un hombre que no pueden constituir en su conjunto una acción.]

héroe no debe ser de la miseria a la felicidad, sino al contrario, de la felicidad a la miseria; y la causa de esto no debe estar en alguna depravación sino en algún grave error de su parte. (p.1467)<sup>9</sup>

Aquí encontramos dibujados todos los atributos canónicos del héroe trágico; vemos entonces que son estos atributos específicos, aunados a una confrontación con el mundo y con la adversidad, lo que le da su peculiar e inestable identidad a la tragedia. El terror y la compasión constituyen una sola unidad psíquica de respuesta frente a la tragedia: la catarsis. Pero se trata de una unidad profundamente contradictoria, ya que la compasión tiene un movimiento psíquico que *atrae* hacia el objeto, mientras que el terror se mueve en sentido contrario; el objeto *repele*. Más aún, el terror y la compasión son provocados de maneras diferentes en la tragedia. Por una parte es un sentimiento complejo que despierta, de manera simultánea, el propio héroe trágico: **compasión** porque siempre las consecuencias del error trágico van mucho más allá de lo que puede preverse, y el castigo parece ser siempre mayor que el merecido -como diría Lear "I am a man more sinned against than sinning"; **terror** porque el héroe en un exceso de arrogancia desencadena fuerzas que van más allá de su control -no hay sino recordar a un Macbeth que, al invocarlas, vuelve contra sí mismo a las fuerzas del mal; o bien la terrible furia del Lear injusto que destierra tanto a Cordelia como a Kent Por otra parte, el terror y la compasión se separan en movimientos contrarios que solicitan nuestra alianza: nos identificamos en la compasión con el héroe y rechazamos al mundo hostil de la tragedia; nos inspira terror la adversidad a la que ha de enfrentarse. Así, fuerzas psíquicas de signo contrario, la compasión atrae, el terror repele; de la misma manera que la unidad del personaje y la unidad de la trama se excluyen mutuamente, y sin embargo, coexisten en la misma experiencia dramática. Un equilibrio, sí, pero un equilibrio precario: esta es la paradoja esencial de la tragedia.

---

<sup>9</sup> not pre-eminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgement or frailty, of the number of those in the enjoyment of great reputation and prosperity (...) the change in the hero's fortune must be not from misery to happiness, but on the contrary from happiness to misery; and the cause of this must lie not in any depravity but in some great error on his part (p.1467)

La Compasión, el impulso que aproxima, y el Terror, el impulso que aleja, encuentran una reconciliación en la Tragedia que no encuentran en ninguna otra parte, y con ellos quién sabe qué otros grupos aliados de impulsos igualmente discordantes. Su unión en una sola respuesta es la catarsis por la que se reconoce a la Tragedia (...) La alegría que de manera extraña constituye el corazón de la experiencia, no es una indicación de que "todo está bien en el mundo", o de que "en alguna parte, de algún modo, hay Justicia"; es una señal de que todo está bien aquí y ahora en el sistema nervioso.<sup>10</sup>

(el subrayado es nuestro)

Sin embargo, pensamos que ese goce trágico al que se refiere Richards es producto, no tanto de una reconciliación, sino de una tensión creadora que genera el conflicto, sin resolverlo, entre los contrarios; la tensión dinámica de una unidad en perpetua "oposición inestable", como diría Gilles Deleuze. Es en este sentido neoplatónico, siguiendo aún a Deleuze, que la tragedia es "complicada", siendo la *complicación* aquello que "envuelve a lo *uno* con lo múltiple y afirma la unidad de la multiplicidad (...) El *verbo*, omnia complicans, que contiene todas las esencias, se definía como la complicación suprema, la complicación de contrarios, la oposición inestable".<sup>11</sup> No es entonces en la reconciliación de ambos sentimientos que actúa la catarsis, ni como un índice de que "están bien las cosas aquí y ahora en el sistema nervioso", meras purgas psíquicas y biológicas. La esencia de la paradójica actuación conjunta de la compasión y del terror, no está en una purga o en una reconciliación, sino en una contemplación activa de fuerzas psíquicas contrarias que se oponen sin neutralizarse, reconciliarse, o resolverse, que al entrar en un conflicto irresuelto forman una unidad paradójica en la que personaje y trama se oponen, como el héroe trágico se opone al mundo, como la compasión se opone al terror, sin reconciliarse jamás, pero sin poder existir el uno sin el otro.

---

<sup>10</sup> Pity, the impulse to approach, and Terror, the impulse to retreat, are brought in Tragedy to a reconciliation which they find nowhere else, and with them who knows what other allied groups of equally discordant impulses. Their union in an ordered single response is the catharsis by which Tragedy is recognized (...) The joy which is so strangely the heart of the experience is not an indication that 'all's right with the world' or that 'somewhere, somehow, there is Justice'; it is an indication that all is right here and now in the nervous system. (el subrayado es nuestro)

I.A. Richards, op.cit., p.245.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, Proust and Signs (trans.) R. Howard. Braziller, New York, 1972. p.44 (pub. orig., 1964. Proust et les signes)

Sin embargo, ese paradójico equilibrio, esa suprema complicación que distinguió a la tragedia clásica se fue perdiendo poco a poco. Ya en Eurípides vemos el germen de esta visión. No es exclusivamente por debilidad o por error de juicio que actúa Medea, sino por maldad. Y es que, mutatis mutandis, en la idea misma de la bondad y de la virtud del héroe trágico, se observa un cambio que conlleva otro en la visión del mundo. Como bien lo observan Lucas y Bowra,<sup>12</sup> el concepto de la virtud en los griegos es muy diferente del cristiano. El sentido pagano de la virtud es la fuerza y la intensidad, no la humildad o la pureza espiritual. Para los griegos, cuatro eran las virtudes cardinales: valor, templanza (en el sentido de sobriedad y equilibrio), justicia (Dikê), y sabiduría. Era el ejercicio supremo de tales virtudes lo que constituía la bondad en el hombre.

Tal vez, si Homero hubiese sido presionado sobre este punto, hubiera dicho que un hombre bueno es aquel que destaca en todas las cualidades que una época heroica exige a sus grandes hombres, y que de este tipo el ejemplo preeminente es Aquiles.<sup>13</sup>

(el subrayado es nuestro)

Si hay una noción de pecado entre los griegos, es ciertamente muy diferente de la concepción cristiana. Para los griegos, "pecado" --por no encontrar mejor palabra que traduzca hamartia--<sup>14</sup> era la ruptura del equilibrio ideal entre las cuatro virtudes cardinales. Pecado es la ausencia de alguna(s) de estas virtudes. Uno es el pecado capital ("hamartia") para los griegos: HYBRIS o arrogancia.

En general se creía que no sólo las virtudes individuales, sino su unión y equilibrio, se destruían por la hybris o arrogancia. Podía muy bien reflejar falta de valor personal; ciertamente significaba un reto al control de uno mismo y a la temperancia; condujo inevitablemente a la injusticia por su olvido de los derechos ajenos. A menudo terminaba en locura cuando su poseedor pensaba que podía

---

<sup>12</sup> C.M. Bowra, The Greek Experience. London, Weidenfeld & Nicolson, 1957.

Ver especialmente los capítulos "The Heroic Outlook" y "The Good Man and the Good Life".

F.Lucas, op.cit., p.106 ss.

<sup>13</sup> Perhaps, if Homer had been pressed on the point, he would have said that a good man is one who excels in all the qualities which a heroic age demands of its great men, and that of this type Achilles is a pre-eminent example.

(el subrayado es nuestro)

C.M. Bowra, op.cit., p.86.

<sup>14</sup> La raíz --hamar-- se traduce como "sin" en el O.D.E. (Oxford Dictionary of English). Significativamente, ya dentro de la tradición cristiana, existe una rama de la teología llamada "Hamartiology" y que el O.D.E. define como "the doctrine of sin; that part of theology which treats of sin".

conseguir lo imposible por medios injustos. Los griegos dieron esta eminencia vil a la arrogancia porque, más que cualquier otra cosa, contravenía su ideal de un ser armonioso y controlado, y su profundo recelo político de esto era tanto como su condena moral. Vieron que crecía al alimentarlo y que creaba otros males para él mismo.<sup>15</sup>

Es precisamente en las diferentes versiones del bien y del mal que radican las diversas concepciones de los atributos del héroe trágico. Ya desde Séneca,<sup>16</sup> y con el creciente énfasis en la paideia, es decir la función didáctica del arte, el héroe trágico ya no cae por debilidad o por juicio equivocado, sino por maldad.

Sin duda es curioso ver cómo bajo la influencia de Machiavello y de Séneca, los personajes de muchas obras isabelinas están tan lejos de ser "buenos" que el héroe y el villano son el mismo.<sup>17</sup>

Aunado a esta doble influencia que observa Lucas, está el elemento del pecado, especialmente del pecado "original", introducido por el cristianismo, muy diferente, como hemos visto, de la idea griega de pecado, y que acaba por desvirtuar totalmente el concepto clásico de "hamartia", o error trágico. "Hamartia" ya se traduce entonces simplemente como "pecado", pero el sentido ya no es el griego --el de ruptura de equilibrio, el de hybris-- sino el cristiano. La "hamartia" de los griegos se convierte en el sentido de vicio y depravación de los cristianos; con frecuencia, la caída del protagonista sirve para una ilustración de lo insensato que es sucumbir al vicio.

Sidney, en particular, ilustra esa actitud ambivalente respecto a la tragedia, en la que perviven elementos clásicos y didácticos en coexistencia con los cristianos.

"la gran y excelente tragedia, que abría las mayores heridas y mostraba las úlceras que cubrían la piel; que hace a los reyes temer ser tiranos; y a los tiranos manifestar

---

<sup>15</sup> In general it was thought that not only the individual virtues but their unity and balance were destroyed by hybris or arrogance. It might well reflect an inner lack of courage; it certainly meant a defiance of self-control and temperance; it led inevitably to injustice in its disregard for the rights of others; it often ended in folly when its possessor thought that he could by unjust methods secure the impossible. The Greek gave this vile eminence to arrogance because, more than anything else, it defied their ideal of a harmonious and restrained self, and their deep political distrust of it was equalled by their moral condemnation. They saw that it grows on feeding and creates other evils as great as itself.

C.M. Bowra, op.cit., p.89.

<sup>16</sup> Véase la entrada "Tragic Flaw" del Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (ed.) Alexander Preminger et al. Princeton University Press, Princeton N.J., 1974.

<sup>17</sup> Indeed it is curious to notice how under the influence of Machiavelli and Seneca, the characters of many Elizabethan plays are so far from being "good", that the hero and the villain become one and the same. F.L. Lucas, op.cit., pp.108-109.

sus humores tiránicos; que, al excitar los afectos de admiración y conmiseración enseña la inseguridad de este mundo y los débiles fundamentos sobre los que se construyen dorados techos."

Aquí Sidney parece reconocer que el autor trágico se preocupa por destapar cosas desagradables, males e infortunios ocultos, la mutabilidad y la vanidad de la alcurnia. Sidney deja entrever que nuestra respuesta a la tragedia es una mezcla de 'admiración y conmiseración', un sentimiento de exaltación y orgullo de que los hombres puedan ser grandiosos y un sentimiento de infortunio compartido. No obstante, también sugiere que la tragedia puede reformar al mostrar que los perversos reciben su castigo: como dice más arriba, "si los malos entran en escena, siempre salen (como le dijo un escritor trágico al espectador que objetaba la presencia de tales personajes) tan cargados de cadenas que animan poco a la gente a seguir su ejemplo".<sup>18</sup>

Se comprende entonces por qué Ricardo III fue considerada, en su momento, como una tragedia. Héroe y villano se funden en uno y el mismo; "hamartia" y personaje devienen uno solo; no es en el error ni en la debilidad pasajera sino en el ser mismo que está la caída. El equilibrio entre terror y compasión se rompe; el terror lo inunda todo, neutralizando por completo el sentimiento de la compasión. Es el terror de la violencia desenfrenada que corre por toda la llamada "tragedia" isabelina.

Ahora bien, de la Edad Media heredan los isabelinos otra concepción de la tragedia, en la que el héroe trágico ya no cuenta y en la que prácticamente todos los elementos aristotélicos, descriptivos y definitorios, han desaparecido. Aristóteles es bastante explícito en cuanto a que la tragedia debe componerse en el modo dramático, y no en el narrativo. Sin embargo, ésta es una distinción que la Edad Media ignoró totalmente, y con ella se perdieron todas las sutilezas con respecto a la relación entre personaje y trama, respecto a las tramas complejas o simples, etc.

---

<sup>18</sup>"the high and excellent Tragedy that openeth the greatest wounds and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world and upon how weak foundations gilded roofs are builded."

Here Sidney seems to recognize that the tragic writer is concerned with the uncovering of uncomfortable things, hidden evils and sorrows, mutability and the vanity of great place; our response to tragedy, he seems to imply, is blended of 'admiration and commiseration', a feeling of exaltation and pride that men can be great and a sense of a shared wretchedness. He suggests also, however, that tragedy may be reformative in showing the villainous meeting their deserts: as he puts it earlier, "if evil men come to the stage, they ever go out (as the tragedy writer answered to one that disliked the show of such persons) so manacled as they little animate folks to follow them"



En la Edad Media, curiosamente, en vez de significar un drama, no necesariamente con un final triste, "tragedia" denotaba cualquier narración con un final triste, no necesariamente drama.<sup>19</sup>

En la Edad Media no hay ya conciencia, ni indicaciones respecto a cuál pueda ser la causa de la tragedia, si no es que yace ésta en la vaga concepción de la volubilidad de la fortuna ("fickle Fortune"). La vaguedad del concepto es quizá, como lo sugiere Leech, el resultado de una ruptura de continuidad entre el drama clásico y el de la iglesia medieval.

La definición de tragedia más famosa en la Edad Media la dio Chaucer en prólogo al Cuento del Monje:

"La tragedia es una cierta historia, como los viejos libros nos recuerdan, de aquel que gozó de gran prosperidad y cae de un alto rango a la miseria, y termina miserablemente."

Es evidente que para Chaucer no necesita una tragedia estar escrita en forma dramática. Esto surgió del rompimiento en la continuidad entre el drama de la antigüedad y el de la iglesia medieval, y en verdad, la mayor parte de las referencias medievales a la tragedia no mencionan una representación dramática.<sup>20</sup>

Lo único que permanece en medio de esta disolución es una vaga idea de que la tragedia es un canto a la prosperidad efímera que termina en la miseria y el sufrimiento. Ese cambio de fortuna de buena a mala es la única piedra que sobrevive al derrumbe de la tragedia en la Edad Media. No es de sorprender entonces, que una obra como Romeo y Julieta también haya sido considerada como tragedia, ya que, en efecto, Shakespeare ahí canta la desgracia de un par de enamorados, causada y presidida sólo por "fickle Fortune".

Podría decirse, en realidad, que en Shakespeare convergen todas las vertientes trágicas, las precisas y las imprecisas, las paganas y las cristianas, para darnos en la obra de

---

<sup>19</sup> In the Middle Ages, curiously enough, instead of meaning a drama, not necessarily with an unhappy ending, "tragedy" has come to denote any narrative with an unhappy ending, not necessarily drama.

F.Lucas, op.cit., p.14.

<sup>20</sup> The most famous definition of tragedy in medieval times is given by Chaucer in the Prologue to The Monk's Tale:

Tragedie is to seyn a certeyn storie,  
As olde bokes maken us memorie,  
Of him that stood in greet prosperitie  
And is y-fallen out of heigh degree  
Into miserie, and endeth wrechedly.

It is evident that in Chaucer's view, a tragedy need not be written in dramatic form. This arose out of the break in continuity between the drama of antiquity and the drama of the medieval church. And indeed most medieval references to tragedy similarly make no mention of dramatic representation.

C.Leech, op.cit., pp.3-4.

un solo hombre toda la contradictoria gama de la expresiión trágica de una época. Pero en las tragedias más logradas de Shakespeare, de Sófocles, o de Esquilo, se observan ciertas constantes y variantes en la concepción del héroe trágico que son las que tal vez han dado forma al concepto que sobre él tenemos hoy en día. Atributo esencial del héroe es la superioridad que lo distingue del común de los mortales. La naturaleza de la Tragedia, en contraposición a la de la Comedia, es la de representar al ser humano como mejor de lo que es (Poética, cap. II). Aunado al concepto de virtud como fuerza e intensidad, la tragedia pone en marcha un proceso de magnificación e intensificación que tiene importantes consecuencias. El proceso de magnificación se traduce, necesariamente, en la grandeza del héroe trágico, grandeza expresada tanto en el status social como en la dimensión espiritual. Todo en el héroe es de grandes dimensiones, no sólo la virtud y la posición social, sino la magnitud de sus transgresiones, lo estrepitoso de la caída y la enorme capacidad de resistencia y de sufrimiento. Pero en esa misma grandeza, como lo observa Gilbert Murray, está ya el germen de la tragedia, ya que la clara superioridad del héroe puede degenerar en arrogancia (hybris) o tiranía.

La tragedia griega trata del peligro de la grandeza y la envidia de los dioses. A veces los poetas tienen dificultad en explicar que no es la propia grandeza la que acarrea el desastre, sino que sólo el orgullo y la crueldad que a menudo se asocia con la grandeza.<sup>21</sup>

Es precisamente este germen del exceso en el seno mismo de la grandeza, el que puede desencadenar la tragedia: el orgullo casi sacrílego de un Agamemnon que olvida su mortalidad y su pasado culpable al sucumbir a la tentación de verse objeto de honores que sólo deben otorgarse a los dioses; la arrogancia de un Edipo que se jacta de poder ser, nuevamente, el salvador de Tebas, de ser él el único que puede impartir justicia. Es ese mismo exceso que en una visión cristiana de la tragedia nos da la imagen absoluta del mal en un Ricardo, y nos da el famoso "overreacher" ("el que se excede") de los isabelinos: un

---

<sup>21</sup> Greek tragedy dwells on the danger of greatness and the envy of the gods. Sometimes the poets are at pains to explain that it is not greatness in itself that brings on disaster, but only the pride or cruelty that is often associated with greatness.

Gilbert Murray, The Classical Tradition in Poetry. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1927. p.59.

Macbeth, un Fausto. En el drama isabelino, el exceso trasciende al héroe mismo y lo invade todo, en exceso de violencia y sangre.

En la tragedia griega, la grandeza externa e interna tienden a coincidir, al grado de que la caída en una dimensión implica y aun simboliza la caída en la otra. Edipo, en Edipo Rey, de Sófocles, pasa de ser el salvador a ser el azote de Tebas, pasa al mismo tiempo de la conciencia de su retitud a la conciencia del crimen y del incesto. En la tragedia shakespeariana, en cambio, no sólo no hay coincidencia, sino que muchas veces ambas dimensiones actúan en contrapunto, ofreciendo un doble movimiento dramático en los procesos internos y externos del héroe trágico: Macbeth muestra un claro proceso de degeneración moral conforme escala los peldaños hacia la cumbre de su posición social; ahí movimientos ascendente y descendente están marcados con signos contrarios. Algo semejante, sólo que a la inversa ocurre con Lear: a la gradual desposesión material, al descenso social de la majestad a la nada (comprendida en la palabra "nothing", con todas sus reverberaciones rítmicas y simbólicas), corresponde un claro proceso de elevación espiritual que va del egoísmo a la comprensión y a la contemplación de la esencia del ser humano, proceso que incluye el doloroso pero elevado conocimiento de sí mismo.

Los héroes de Esquilo y los de Sófocles son como torres, firmes, compactos, de una sola pieza; el héroe trágico en Shakespeare, como su época, es un ser dividido. Basta una breve comparación entre la Antígona, de Sófocles, y Hamlet para darnos cuenta de esta diferencia capital. Tanto Antígona como Hamlet tienen que enfrentar una situación política y social que rebasa sus fuerzas. Para la heroína griega, ese es el conflicto: oponerse, con todas sus fuerzas, a sabiendas de que ha de costarle la vida, a unas leyes humanas mezquinas que violan las divinas. Ese también es el conflicto para Hamlet: oponerse a la corrupción que cunde en todo y en todos; desenmascarar, purificar. Pero el conflicto con fuerzas exteriores a él, aunque de enorme importancia, no es EL conflicto para Hamlet.

"The time is out of joint. Oh, cursèd spite / That ever I was born to set it right":<sup>22</sup> el énfasis se ha desplazado, el conflicto principal es el interno, la lucha desigual consigo mismo, contra la parálisis interna y la ignorancia de las fuerzas que lo mueven internamente --"Am I a coward"; "I do not know / Why yet I live to say `This thing's to do'."<sup>23</sup>

La situación de Hamlet, la de la misma Antígona, nos lleva a considerar otro problema importante respecto a los atributos que configuran al héroe trágico. Se trata de aquello que lo hace caer, el llamado error trágico, "hamartia". El problema no sólo radica en la traducción del término griego como "pecado", con las connotaciones cristianas y no ya con las clásicas. El problema radica también en la precisión e imprecisión, contradictoriamente simultáneas, con las que Aristóteles define el "error trágico", o "hamartia": "un error de juicio o una debilidad", y es precisamente en esa vaga "debilidad" donde caben toda clase de interpretaciones y de transformaciones ideológicas. Lo cierto es que en muchas de las tragedias griegas, el héroe parece expiar más de una culpa, algunas de las cuales son de naturaleza tan incierta que bien se las puede interpretar más como una "debilidad" que como un error. ¿Dónde está el error trágico de Agamemnon, en la Orestíada de Esquilo, en la debilidad que lo hace sucumbir a la insidiosa trampa que le tiende Clitemnestra, o en esa culpa remota, que trasciende al universo dramático de la obra individual, y que es la de haber sacrificado a su hija Ifigenia? ¿Y no acaso ese mismo sacrificio le fue exigido para pagar la culpa de haber matado al ciervo predilecto de un dios? Y esto que ya es parte del mito, ¿es todavía Esquilo? ¿Dónde termina la cadena de culpas, dónde empieza?

De la misma manera, podría preguntarse cuál es, exactamente, la culpa que expía Edipo: ¿un error de juicio al creer que es él quien puede liberar, una vez más, a Tebas? ¿Hybris en el trato que da a Tiresias? o, más allá del inicio de la obra, ¿es "error trágico" el haber cumplido con un destino de antemano fijado? O, peor todavía, ¿es acaso la ignorancia

---

<sup>22</sup> El mundo está fuera de quicio. ¡Oh, suerte maldita, que haya nacido yo para ponerlo en orden! (I,v,189-190)

<sup>23</sup> ¿Soy un cobarde? (II,ii,598); No sé por qué aún vivo para decir: "Esto está por hacer" (IV,iv,43-44).

misma de los actos cometidos y sus consecuencias lo que Edipo debe finalmente expiar? Pensemos también en Lear. ¿Dónde está el error trágico, en la específica división del reino, o en la más difusa dimensión de la ignorancia? Porque así como Lear ignora su identidad profunda, ignora también la magnitud y el alcance de actos en apariencia tan bien intencionados como la división, y de actos en apariencia insignificantes como las repetidas invocaciones al mal y a la destrucción: "Strike her young bones, / You taking airs, with lameness!"; "Strike flat the thick rotundity o'th'world! / Crack Nature's moulds, all germens spill at once...".<sup>24</sup> En su infinita ignorancia, Lear despierta poderosas fuerzas del mal que con mucho rebasan la capacidad humana para frenarlas; una vez desencadenadas, todo lo arrasan y destruyen, tanto culpables como inocentes. La ignorancia de tales consecuencias no sólo no es un paliativo, sino que incluso parece ser la condición misma de la tragedia.

La justicia de los dioses, vista en la tragedia, es tan terrible como su indiferencia: de hecho no veremos acertadamente la tragedia si no reconocemos que la justicia divina reflejada en ella es una justicia indiferente, una justicia que no se preocupa nada por el individuo y no le interesa un equilibrio entre méritos y recompensas.

Esta justicia opera como una avalancha o un eco en un espacio cerrado. Si se comete un acto vil, no importa qué tan insignificante sea, traerá consecuencias que serán mucho más perjudiciales que el acto original (...)

El escritor trágico cree en la causalidad, en la doctrina de que los medios determinan los fines, y en la impotencia de la voluntad humana para interrumpir una cadena de desastres.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> ¡Vosotros, aires malignos [con poderes sobrenaturales], herid sus jóvenes huesos con la parálisis. (II,iv,164-165)

¡(...) aplasta la espesa redondez del mundo! Rompe los moldes de la Naturaleza y destruye en un instante todos los gérmenes (...) (III,ii,7-8)

Nótese, por cierto, la enorme afinidad, tanto en el contenido como en el ritmo que tienen estas invocaciones de Lear con otras similares de Macbeth y de Lady Macbeth:

LADY MACBETH: (...) Take my milk for gall, you murth'ring ministers. (I,v,48) [ (...) convertid mi leche en hiel, vosotros, agentes del crimen]

(cfr. LEAR: Strike her young bones, / You taking airs with lameness!")

MACBETH: (...) though the treasure of Nature's germens tumble all together, / Even till destruction sicken, answer me. (IV,i,58-60)

[(...) aunque ruede revuelto el tesoro de los gérmenes de la Naturaleza, hasta agotar la misma destrucción, respondedme a lo que os demando.)

(cfr. LEAR: Strike flat the thick rotundity o'th'world! / Crack Nature's moulds, all germens spill at once (...))

<sup>25</sup> The `justice' of the gods, as seen in tragedy, is as terrible as their indifference: in fact, we shall not see tragedy aright unless we recognize that the divine justice mirrored in it is an indifferent justice, a justice which cares not a whit for the individual and is not concerned with a nice balance of deserts and rewards.

Volviendo a Hamlet y a Antígona, ¿cuál es el "error trágico" de Antígona? ¿Oponerse a las leyes de Creón, leyes a todas luces injustas? ¿Es esto un "error"? Y en Hamlet ¿es acaso error la parálisis que lo ha contaminado? Es más la condición desventajosa del ser humano frente a un mundo hostil frente al que nada puede sin que por ello ceje en su lucha. ¿Condición o error trágicos? Hé aquí, nuevamente, el carácter paradójico de la tragedia: limitado por su condición humana, por el muy parcial conocimiento de sí mismo y del universo que lo rodea, el hombre, en efecto, yerra, sin saber que la consecuencia de sus actos será mayor que los actos mismos --"I am a man / More sinn'd against than sinning".<sup>26</sup> No obstante, si con frecuencia el castigo con mucho sobrepasa la magnitud de la culpa, la resistencia del héroe también, con frecuencia, rebasa las limitaciones de su propia condición.

\*\*\*\*\*

Si hoy en día consideramos algunas obras de Shakespeare como trágicas y otras no, eso no se debe a que esas obras --o aun las grandes tragedias griegas-- se conformen mejor al concepto que tenemos ahora de la tragedia, sino que, muy por el contrario, son ellas, las grandes tragedias, tanto isabelinas como griegas, las que han conformado nuestra concepción de la tragedia, que sin ser estrictamente aristotélica, dista mucho del carácter vago e informe de la noción medieval. En esta concepción moderna de la tragedia la esencia está, no en el hombre pecador que sucumbe al vicio o a la depravación, ni en el hombre como víctima de un destino, o de una fortuna, inexorable; para nosotros la esencia de la tragedia ha venido a radicar en una paradoja: en la grandeza de espíritu, en la enorme capacidad de lucha y resistencia que despliega el hombre frente a un mundo hostil e incierto. Las grandes tragedias son, así, la afirmación suprema de los valores

---

This justice operates like an avalanche or an echo in an enclosed space. If an evil act is committed, no matter how trifling, it will bring consequences which are far more evil than the original act (...)

The tragic writer believes in causation, in the doctrine that means determine ends, and in the powerlessness of the human will to interrupt a chain of disasters.

C. Leech, op.cit., pp.14-15.

<sup>26</sup> Soy un hombre contra el que pecaron más que él pecó.  
(III,ii,58-59).

específicamente humanos, aun a pesar de la derrota, a pesar de la misma muerte. Esta paradójica victoria en el seno mismo de la derrota; esta afirmación del espíritu humano que sobrevive a la misma muerte, esto es lo que da la marca distintiva a la tragedia. Esta es la imagen que las grandes tragedias --independientemente de la época y la cultura que las producen-- han logrado dibujar con trazos firmes, que expresan su extraordinaria complejidad, su esencial "complicación".