

Tragedia y filosofía ¿Existe la tragedia en el teatro contemporáneo? Caso: Maracaibo

Tragedy and Philosophy. Does Tragedy Exist
in Contemporary Theater? Case Study: Maracaibo

Yajaira Machado

*Universidad Nacional Experimental "Rafael María Baralt"
Maracaibo - Venezuela*

Resumen

En este trabajo se hace un recorrido histórico del teatro venezolano y el origen de la tragedia; en primer lugar, se intenta establecer la relación entre filosofía y tragedia en Aristóteles y Steiner. Se estudia, también, brevemente a uno de los autores más representativos del teatro contemporáneo marabino, el dramaturgo Henry Semprún, a fin de determinar si en él o en sus obras se cumple la tesis de George Steiner: la inexistencia de la tragedia en el teatro contemporáneo. El análisis de la obra *Perpetum* permite concluir que sí existen elementos trágicos en el teatro marabino contemporáneo.

Palabras clave: Tragedia, filosofía, teatro marabino contemporáneo, Henry Semprún.

Abstract

This article takes a historical tour through Venezuelan theater and the origin of tragedy. First, it tries to establish the relationship between philosophy and tragedy in the works of Aristotle and Steiner. It also studies briefly one of the most representative authors of contemporary Maracaibo theater, the dramatist Henry Semprún, in order to determine if Steiner's thesis about the non-existence of tragedy in contemporary theater is fulfilled in his plays. Analysis of

the play *Perpetum* makes it possible to conclude that tragic elements do exist in contemporary Maracaibo theater.

Key words: Tragedy, philosophy, contemporary Maracaibo theater, Henry Semprún.

Introducción

La reflexión filosófica no puede constituir sólo en el dominio de los conceptos, temas o autores de su historia. Su estudio debe permitirnos poder utilizarla como herramienta para el análisis de diferentes manifestaciones culturales, para poder reflexionar sobre temas que habitualmente no se consideran filosóficos: el arte, la literatura, las ciencias humanas o, inclusive la vida cotidiana.

Para cualquier estudioso de la filosofía y del arte en general, continúa siendo obligante e indispensable el conocimiento de la cultura griega. El pensamiento filosófico, la estética y la poesía siempre han tenido en las obras clásicas, verdaderas fuentes de inspiración. Entre las manifestaciones de la cultura griega, la tragedia ha motivado la reflexión de los filósofos desde la antigüedad hasta nuestros días. Los nombres de Aristóteles, Hegel, Nietzsche, Steiner, entre otros, son buena prueba de ello. Es sus obras, la tragedia no es una mera referencia literaria, sino que se ubica en el centro de su reflexión filosófica.

Hay quienes¹ afirman que la tragedia como género literario y dentro del teatro no tiene vigencia en nuestros días. La razón de ello, es la falta de un verdadero héroe trágico, la desaparición del coro, o la falta de imaginación en el momento de crear mitos que llenen las expectativas del espectador.

I

La realización de este trabajo parte del hecho de la existencia de una corriente en el teatro contemporáneo marabino que, a través de la creación de personajes locales y representando su identidad y particular realidad humana, expresan sus alegrías y tristezas, recuerdos y emociones, y expone a

1 Cfr. STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Monte Ávila. Barcelona.

los personajes tanto a una permanente lucha interior como a una inútil confrontación con su destino. Todo ello nos ha llevado a plantear la pregunta: ¿Existe lo trágico en el teatro marabino?

Haciendo un breve recorrido por el teatro venezolano, se puede observar que el mismo tiene profundas raíces en la historia.² Sin desprenderse de lo religioso, este teatro se proyectó y tuvo manifestaciones hasta mediados del siglo XIX en dos formas típicas, nacimiento y jersalenes o entrada a Jerusalén, y que no son otra cosa que autos sacramentales simplificados y aclimatados a una realidad específica como fue la sociedad colonial. Este teatro de carácter popular, hecho por el pueblo y disfrutado por el mismo, alcanzó gran popularidad y difusión; la Iglesia prohibió a sus fieles asistir a estas representaciones, ya que eran consideradas como actos impuros. De estas manifestaciones no quedan textos completos. Concluido el siglo XIX, la escena nacional contaba con un número de piezas superior a las trescientas que cubren todos los temas, las corrientes y los géneros.

A pesar que las temáticas trágicas no eran muy frecuentes, hay que destacar un autor que se aproxima a este género: Manuel Antonio Marín (1846-1927), quien es uno de los dramaturgos fundamentales en la historia del teatro zuliano, escribió una veintena de obras, casi todas estrenadas y publicadas en su ciudad natal. Sus temas, en su mayoría, de carácter escabroso, son relacionados con el incesto, asesinatos, amores infelices, que terminan en tragedias. El autor era un trágico en su concepción del mundo.

Vemos que de todas las formas y géneros teatrales que la humanidad ha creado en la historia y que occidente ha desarrollado durante veinticinco siglos, la tragedia ha sido la de mayor importancia y la que ha gozado de mayor prestigio. Muchos de los géneros que han venido después de ella han querido imitarla y repetirla. “El drama shakesperiano, la forma teatral del clasicismo francés, el drama romántico y las formas derivadas del teatro burgués, han intentado repetir, en la medida de sus posibilidades, la experiencia trágica.”³

2 Cfr. HERNÁNDEZ, Luis Guillermo (1990): *Bibliografía general del teatro en el Zulia. Cuaderno Nro. 1*. Universidad del Zulia. Dirección de Cultura. S.D.M, Maracaibo, y ROJAS José (1986): *Historia y crítica del teatro venezolano del siglo XIX*. ULA. Dirección de Cultura. Mérida.

3 SALVAT, Ricardo (1974) “Tragedia ¿Son posibles las tragedias en la actualidad” en *El teatro de los años 70*. Barcelona, p.242.

En la actualidad existen muchos autores que afirman que es imposible representar la tragedia griega como se hizo en su génesis. Por ejemplo Artaud⁴, afirma que lo dicho una vez no puede ser repetido, y que una forma ya utilizada no sirve más, señala el propósito de inventar algo distinto, capaz de ir más allá de la estética y constituirse en un acontecimiento real. Artaud escribió (1964):

“Es una tontería reprocharle a la multitud que carezca sentido de lo sublime, si confundimos lo sublime con algunas de sus manifestaciones formales, que por otra parte son siempre manifestaciones muertas. Y si la multitud actual no comprende *Edipo Rey*, por ejemplo, me atreveré a decir que la culpa la tiene *Edipo Rey* y no la multitud.”⁵

Otros autores apuestan a la contemporaneidad del teatro griego: según Jan Kott se hace presente cuando se aplica un nuevo tratamiento a los autores antiguos, por ejemplo: “la reducción de los decorados, del coro y de lo no necesario”.⁶ Kott afirma que es necesario establecer un vínculo real con el gusto del espectador. Esta es una pista para quienes en América Latina aspiren a representar el teatro griego, ya que las categorías de la tragedia griega son diferentes a la dramaturgia de nuestro continente.

II

En la cultura accidental el teatro más antiguo que se conoce es el griego, que alcanza su plenitud en el siglo V a. c, en el gran período de Atenas. Es muy poco lo que se conoce de los orígenes del teatro griego, los críticos coinciden en la evolución que sufrieron los cantos ditirámicos. El ditirambo: es un canto litúrgico en honor a Dionisos, cantado por unos 50 hombres o niños; en este himno se invitaban generalmente a los dioses a que descendieran a la tierra para presenciar el canto del coro, en el que se va a agasajar muy particularmente a uno de esos dioses, Dionisos. Recordemos que Dionisos es el Dios griego de la vegetación y en particular de la vid y del vino,

4 Antoni Artaud (1896-1948), escritor francés, poeta, creador del teatro de la crueldad, actor de cine y teatro. Escribió: *El teatro y su doble*, 1964.

5 ARTAUD, Antoni (1964) *El teatro y su doble*, Paris, Gallimard-Folio essais, p. 35.

6 KOTT, Jan, (1969) *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral, p. 27.

hijo de Zeus y de Sémele, y que su culto contribuyó al desarrollo de la tragedia y del arte lírico, también la tragedia está asociada con Dionisos, por su condición contradictoria y fatal entre la vida y la muerte, la creación y la destrucción: *el sparagmós, la amofagia y la enzeóusis*.⁷

Aristóteles dirige su atención principalmente hacia la estructura y la característica de la obra poética, sobre todo de la tragedia, que define como:

“...Imitación (*mimesis*) de una acción (*Praxis*) elevada y perfecta de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, la purificación (*Catarsis*) de estas pasiones.”⁸

Posteriormente a Aristóteles, la tragedia vuelve una y otra vez a ocupar el interés de los filósofos. Así en el siglo XX, se convierte en el paradigma de la experiencia del arte (Gadamer)⁹ o permite encontrar un nexo entre tiempo vivido y tiempo narrado (Ricoeur).¹⁰ Por su parte Steiner ha colocado la discusión en otro ámbito y en éste, hay acuerdo en que la tragedia alcanzó en Grecia una altísima calidad estética, también lo hay en cuanto a que buena parte del drama posterior buscó imitarla o adaptarla. El desacuerdo está en que para unos este esfuerzo ha sido infructuoso mientras que, para otros, hay tragedia en el drama posterior a Grecia.

Steiner en su obra *La Muerte de la tragedia*, sostiene que aunque los seres humanos tengamos conciencia de la tragedia en la vida, es decir, del sufrimiento, el dolor y el temor al que en mayor o menor medida nos enfrentamos por el hecho mismo de estar vivos, la tragedia como forma teatral no es universal, sino occidental. Dice Steiner: “...Esa representación del su-

7 Cfr. NIETZSCHE, F. (1979): *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid.

8 ARISTOTELES (1990): *Poética*. Introducción, Traducción al griego y notas de Ángel Cappelletti, Monte Ávila, Caracas. 1449 b.

9 Cfr. GADAMER, Hans George (1977) *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, Trad.: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, y GADAMER, Hans George (1998) *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998. Trad.: José Francisco Zúñiga y Francisco Oncina.

10 Cfr. RICOEUR, Paul (1999) *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, México, y RICOEUR, Paul (2000), *Tiempo y Narración*, Siglo XXI Editores, México.

frimiento y el heroísmo personales a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental.”¹¹

La tesis del autor, señalada ya en el título de su obra, es que a partir del siglo XVII la tragedia se empaña o calla en el teatro. El objetivo del autor es explicar el por qué de la muerte de la tragedia, que define como: “Una narración que cuenta la vida de algún personaje antiguo o eminente que sufrió una mengua de fortuna para llegar a un fin desastroso. El movimiento propio de la tragedia es –dice Steiner- un constante descenso de la prosperidad al sufrimiento y al caos.”¹² El autor afirma que una de las causas de la muerte de la tragedia es la falta de sucesores. Asimismo, asegura que la inexistencia del teatro en determinada nación es “... Una señal de corrupción de las costumbres y una extinción de las energías que sustentan el alma de la vida social.”¹³

De igual modo, el desarrollo de otras tendencias, como la novela, es causa también de la decadencia del teatro trágico. Un hombre podía entretenerse con la lectura de una novela: “El espectador se había convertido en lector”. El teatro se alejaba cada vez más de la literatura y tendía al espectáculo. El actor se convirtió en el centro de la atracción, ya no era la poesía o el argumento lo que atraía al público, sino la representación actoral.

La categoría de *tragedia* tiene entonces para Steiner unos límites tan estrechos que sólo permiten acoger en ellos a la tragedia griega. Incluso la forma de crear las mitologías en nuestra época, no se puede comparar a lo expuesto en la tragedia griega, que se desplegó contra un fondo mitológico explícito y rico. Sin embargo, este autor nos quiere dejar en claro que este hecho tan sencillo es decisivo para la comprensión de la crisis de la tragedia. Las mitologías que han centrado las costumbres y las prácticas imaginativas de la civilización occidental, no fueron producto del talento individual, “Los grandes mitos se elaboraron con tanta lentitud como el mismo lenguaje.”¹⁴

Es por esto que podemos ver cómo el teatro contemporáneo se vuelve hacia la mitología antigua, y cómo el dramaturgo contemporáneo se con-

11 STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Ob. Cit. p. 9.

12 STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Ob. Cit. p. 82.

13 STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Ob. Cit. p. 83.

14 STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Ob. Cit. p. 236.

vierte en traductor de textos griegos. La mitología en el teatro griego era la imagen tradicional de la vida para los antiguos. Esta conciencia es la que hace falta en el teatro contemporáneo. El poeta y el espectador podían alcanzar los mismos niveles de excitación o deleite, ya que ambos compartían los mismos hábitos de creencia y cuando éstos ya no tienen vigencia, la correspondiente mitología muere. Steiner asegura que: “La tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios. Ahora está muerta porque su sombra ya no cae sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía.”¹⁵

III

A continuación tratemos de demostrar que sí existen elementos trágicos en el teatro marabino contemporáneo. Haciendo un breve recorrido por nuestros escritores contemporáneos debemos mencionar a Nelly Oliver.¹⁶ En *Cerco*, Oliver nos presenta unos personajes que están gobernados por la ambición, la amargura y la resignación. El tema central de la pieza es la agonía de sentirse sumergidos en un callejón sin salida, los personajes están cercados por la pobreza, viven sin ilusión. El elemento trágico lo percibimos en cada uno de los personajes, cuando uno de ellos logra salir del cerco, por ejemplo, Tamara, cumple su sueño de ser bailarina, Dumbi, su eterno enamorado, siente miedo de perderla, saca una navaja y la mata. La obra no deja ningún indicio de esperanza, el final es la resignación de vivir lo que les ha tocado, los personajes no logran comprender las acciones del destino. Recordemos los héroes de las tragedias griegas: ellos asumen su destino de una forma ciega, se aproximan a él sin darse cuenta, “el hombre no puede ni quiere oponerse.”¹⁷ De una forma inconsciente hay una aceptación de este destino “la fe en el destino trágico cierra la puerta a la esperanza.”¹⁸

Para Lilia Boscán, en *Cerco* “hay amor, celos, violencia y muerte como en las tragedias griegas y como en las tragedias humanas cotidianas

15 STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Ob. Cit. p. 256

16 Nelly Oliver nació en Maracaibo, 1973, es autora de varias piezas: *Cruce de Aros*, 1993; *Olas de Fuego*, 1997; *Cerco*, 1990. Esta última dirigida por Enrique León.

17 OLIVER, Nelly. (1990) *Cerco*. Cuadernos 2, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. p. 12.

18 OLIVER, Nelly. (1990) *Cerco*. Ob. Cit. p. 14.

reseñadas en las últimas páginas de los diarios. Cuando no hay compensación a la injusticia y entran en conflicto las pasiones, se desencadena la tragedia.”¹⁹

De esta forma empezamos a descubrir aquellos elementos que nos muestran la contemporaneidad de la tragedia griega en nuestros días: en *Cerco* no hay héroes, pero sí un destino irremediable, no vemos dioses ni símbolos divinos, pero sí personajes que nos muestran un drama social, que en muchos casos terminan en tragedia.

Otro autor que debemos mencionar es Henry Javier Semprún,²⁰ quien asume la escritura dramática como una forma poética inmersa en la historia cercana, que intenta reafirmar desde su espacio y entorno marabino. Su obra *Perpetum*, fue escrita en 1996. La pieza está estructurada en cuatro escenas, cada una transcurre en cuatro días de la semana que van de martes a viernes. La misma se desarrolla en los años 60 del siglo XX después de la dictadura de Pérez Jiménez, en un pueblo llamado Tugurio, un pueblo que se resiste al progreso y cuyo nombre ya indica la miseria en la que se encuentran cada uno de los personajes. Su tema se centra en tres mujeres que viven en un pueblo perdido, bajo la sombra del desamor, ya que todas han sido abandonadas por aquellos a quienes han amado. A Tula la abandona Melquíades Moncada, el payaso del circo. El sastre abandona a Carlota y, por último, el Flaco traiciona a Mel. Sin embargo, cada una de ellas está sostenida por una esperanza: esperan la llegada de alguien que cambie su destino, se refugian en una espera paciente, que se hace eterna. Al final nadie llega, se quedan solas, sólo les queda vivir de sus recuerdos.²¹

19 BOSCÁN de LOMBARDI, Lilia (1993): *Sobre Arte y Literatura*. Universidad del Zulia. Dirección de Cultura, Maracaibo. p. 168.

20 Henry Semprum nació en Maracaibo, Estado Zulia; 1970. Artista escénico (actor teatral), escritor (dramaturgo) y artista visual (pintor) cuya producción es amplia pero desconocida fuera de la región marabina. Su acento en lo propio local zuliano y apoyaturas en el género trágico le ha permitido escribir más de una docena de piezas como, por ejemplo: *Sobreceñizas* homenaje a Felipe Pirela (1997); *Perpetum* (1997); *Consagrados*; *Crónicas de Vecindario*; *El Baño de Leticia*; *Por la Calle del Diablo* (inédita). Su iniciativa autoral ha sido escenificada por el Teatro Estable de la Universidad del Zulia. Es reconocido en el certamen Regional de Literatura “Jesús Enrique Losada”; galardón: escritores noveles con la orden Estímulo Literario “Andrés Mariño Palacios”, mención dramaturgia 2003.

21 Cfr. SEMPRÚM, Henry. (1996) *Perpetum*, Maracaibo.

En el título de este trabajo se plantea una pregunta: ¿Existe la tragedia en el teatro marabino contemporáneo? A continuación se presentan algunos argumentos orientados a responderla de forma afirmativa. Para ellos, debemos volver al planteamiento de Steiner. Para cuestionarlo, habría que comenzar por poner en tela de juicio su idea de que para que haya verdadera tragedia ésta no puede ser el producto de las pasiones individuales.

Este cuestionamiento surge también frente a la afirmación de Steiner de que Shakespeare es un trágico (el último de ellos). No creemos estar equivocados si afirmamos que en *Macbeth*, por ejemplo, las brujas no gobiernan el destino del protagonista convirtiéndolo en un elemento ciego; no habría tragedia sin la ambición de *Macbeth*, la cual es una pasión individual.

Más entendible parece ser la afirmación de Steiner en el sentido de que los grandes mitos nacen y perviven en las comunidades que participan de los mismos valores e ideales. Sin embargo, también podríamos plantearnos que esos grandes mitos, de los cuales provienen los personajes que Steiner acepta como trágico, siguen hoy formando parte de nuestra cultura.

Creemos que Steiner utiliza “tragedia” en dos sentidos diferentes, sentidos que no llega a distinguir. Uno de ellos es descriptivo y el otro es valorativo. Esta falta de distinción provoca su afirmación acerca de la muerte de la tragedia: se coloca a la tragedia griega en una especie de pedestal artístico (sentido valorativo) y luego toda obra que no responda a la cosmovisión de la tragedia (sentido descriptivo) es dejada de lado como mero melodrama.

Otro elemento presente en la obra de Steiner, relacionado con el sentido valorativo de tragedia, es lo que podríamos llamar su singularismo cultural o su etnocentrismo. Esto explicaría sus afirmaciones acerca de que sólo Shakespeare es un trágico en igualdad con los trágicos griegos.

Nuestra visión, en cambio, comienza por admitir la diversidad cultural y por reconocer al mismo tiempo que -al menos en nuestro caso- las diferentes culturas no son mundos cerrados. Por ello, una obra como Edipo puede y debe ser representada de forma tal que el público de nuestra ciudad la sienta como cercana, como algo que puede compartir, y por lo cual puede conmoverse.

En *Perpetum*, si bien en alguna medida el destino de los personajes está trazado por ellos mismos, también está presente la fatalidad que aquí adopta la forma de las circunstancias que -creemos- están como condensadas en el nombre del pueblo (Tugurio) en el que se desarrolla la obra. Aunque sus personajes no tengan nada de heroico, sus pasiones pueden adoptar

formas que los acerquen a cómo se conciben las pasiones en los mundos heroico y trágico

Además, desde el punto de vista estructural, la obra *Perpetum* presenta un elemento que es fundamental en la tragedia ática: el coro. Recordemos que el coro para los trágicos tienen una función primordial: es un personaje colectivo, advierte los acontecimientos, hace comentarios sobre lo que sucede o va a suceder, llama la atención del público y se interesa por la suerte de los personajes.

El coro de *Perpetum*, al igual que el antiguo, advierte de forma irónica lo que va a ocurrir en escena, siente el sufrimiento y la angustia de cada personaje. Este coro, de una forma muy particular, es la conciencia de Tula, de Mel y Carlota. Hay que hacer notar que en el texto original de la obra, el coro de payasos no dialoga ni con el público, ni con los personajes. Sin embargo, en la puesta en escena el coro cobra mayor fuerza y participación, convirtiéndose al mismo tiempo en un personaje más y en una representación del público mismo.

Pensamos que sostener la existencia de la tragedia en nuestro teatro regional no implica un irrespeto hacia la gran tragedia griega. Por el contrario, lo que estamos afirmando es que el género continúa vigente y que va transformándose de acuerdo a los cambios culturales.

A modo de conclusión

Al escuchar la palabra “tragedia”, viene a nuestra mente la noción de catástrofe, mala suerte y muerte. Todos estos elementos están presentes en la obra de los grandes trágicos. Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres grandes poetas trágicos del Ática, coinciden en que el destino de sus héroes trágicos es la muerte.

El estudio del fenómeno trágico ha sido motivo de reflexión constante en la historia de la filosofía. Aristóteles, quien definió la tragedia como imitación de una acción elevada, la convierte en el tema central de su *Poética*. Algunas de sus reflexiones resuenan en la filosofía contemporánea: hemos visto cómo Gadamer retoma las ideas aristotélicas sobre la participación del público (catarsis) para caracterizar a todo fenómeno artístico; también como Ricoeur retoma la citada definición de Aristóteles que pone el acento en la mimesis de la acción. En cuanto a Hegel, él pone el acento en la autoconciencia del héroe, quien expresa sus pasiones y sufrimientos. Para Nietzsche, la tra-

gedia es un contraste y antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco; la tragedia se resume en Dionisos y sus contradicciones, ella se sitúa antes de la perversión socrática de nuestra cultura occidental, que consiste en crear un mundo intelectual de puras abstracciones alejadas de lo instintivo.

Steiner, por su parte, afirma la muerte de la tragedia en la cultura occidental: Shakespeare es -según él- el último de los trágicos. La evolución propia de la sociedad occidental ha determinado la desaparición de la tragedia porque ésta no puede florecer donde el individuo va cobrando fuerzas a expensas de lo comunitario y donde la idea de destino es sustituida por las pasiones individuales. Contra la opinión de Steiner, hemos argumentado que sí existe la tragedia en el teatro marabino contemporáneo.

Los personajes de la obra *Perpetum* de Henry Semprún, no son héroes trágicos puesto que son personajes comunes, sometidos a circunstancias también ordinarias. Lo que se intenta demostrar, es que, en la medida en que la vida misma es trágica, algo en lo que todos parecemos acordar, el retrato de la vida cotidiana puede también ser trágico. En el caso de *Perpetum* hay inclusive elementos estructurales que la acercan a la tragedia clásica, como es la presencia del coro. También señalamos elementos que indican un gran peso del destino, concebido como las circunstancias en las que las vidas de los personajes se desenvuelven.

Concluimos que en este caso -como en otros de la historia de la cultura- es necesario denunciar las posiciones etnocéntricas. Pero, para ello, es preciso también no adoptar una posición -también etnocéntrica- que nos aisle de las tradiciones. Los mitos griegos pueden expresar nuestros problemas actuales, si sabemos hablar el lenguaje adecuado. Pero ellos no son los únicos mitos que nos expresan y nos conmueven.