

EL CINE (DE TERROR) COMO FORMA TRÁGICA POR EXCELENCIA

por Rafael Carrión Arias

Toda forma de expresión implica un tráfico reflexivo continuo con aquello que expresa y que a su vez la expresa. Es decir, expresar es siempre consecuencia de un determinado estado de cosas, pero también la causa que lo determina.

En el caso de una sociedad, esto no es menos cierto. La forma trágica, propia del mundo griego de los siglos VI-V a.C., era por un lado la forma de expresión de dicha sociedad; de sus miedos y sus ilusiones, de sus miserias y sus ganancias. Pero por el otro, además, esa forma de expresión era la manera en la que dicha sociedad, al expresarse tal y como era, se configuraba a sí misma. La forma de expresión es un reflejo de aquel que la profiere; pero más allá, el reflejante se torna producto de su propio reflejo. En la forma que una sociedad tiene de expresarse a sí misma hay siempre un carácter social implícito y una práctica social determinada. Descubrirlo nos puede decir entonces sobre esa sociedad mucho más de lo que en un primer nivel ella misma crea expresar.

El Cine ha sido para occidente la forma de expresión por antonomasia a lo largo de la mayor parte del pasado siglo XX. La Tragedia, la forma de expresión del mundo antiguo. Entre esos dos mundos median más de dos mil años. Y, sin embargo, están más cerca de lo que parece. Este artículo intenta trazar un puente entre

esos dos mundos a partir de sus formas de expresión más propias, intentando demostrar la siguiente tesis: que el Cine (-de Terror) es la más trágica de las formas trágicas del S. XX. Las consecuencias de esto, las abriremos a la reflexión.

*Quem Deus perdere vult,
dementat prius.*

Occidente es Grecia. Tiene de ella mucho más que lo que podamos creer. No es sólo su racionalidad, su alfabeto o su democracia. Es, más allá de todo eso, la configuración trágica del mundo. Nosotros, ciudadanos de occidente, a siglo XXI seguimos hechos con la carne del *pathos* situado entre el cielo y la tierra. Con el aliento de aquel que, por destino, levanta su voz contra él. Descubrir la tragedia, entender su secreto, es por tanto descubrirnos a nosotros mismos. Confesar su destino, es confesar el nuestro propio.

¿Qué fue de la Tragedia en el Siglo XX? No sólo Sófocles, Esquilo o Eurípides fueron autores trágicos. La forma trágica sobrevive al colapso de la civilización helénica, su aliento recorre la historia de occidente: William Shakespeare, Christopher Marlowe, Calderón de la Barca... La configuración trágica del mundo acompaña el alma de occidente a lo largo de los siglos. Su fantasma se transforma en Opera. Y al final, explota en guerra... Pero después... ¿qué pasó? ¿Dónde quedó la Tragedia? Entender esta cuestión es fundamental si queremos entendernos como sociedad o cuerpo político. Si bien explicar los límites de la configuración trágica es algo que en principio excedería los límites de este artículo, reencontrar la tragedia para el s. XX sí exige sin embargo atender brevemente a su propia constitución.

La Tragedia

Este artículo está construido esencialmente sobre la teoría aristotélica de la tragedia tal y como leemos en la *Poética*. Según Aristóteles, el primero y quizás el más grande de aquellos que alguna vez hayan teorizado sobre ella, la Tragedia es...



la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonomiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato.¹

En otras palabras, la Tragedia es una representación pública de una historia (*mithos*). Esa historia es una composición de personajes y acciones, donde se da el caso de que por lo menos uno de ellos (el protagonista) experimenta un cambio en el decurso de los acontecimientos (*metabola* o *metastasis*) que le lleva de la felicidad a la desgracia. Su objeto último: ofrecer una experiencia agradable para el que la contempla.

Esto puede parecer una contradicción, ya que: ¿cómo va a ser posible que nos proporcione placer el hecho de contemplar cómo el protagonista pasa de la dicha a la desdicha? Esta pregunta ha de ser, por esencia, la pregunta fundamental para entender la Tragedia, y en última instancia, para entender su razón social y su destino a lo largo de la historia. Veamos cómo se articula.

Para Aristóteles, diremos, el objeto de la tragedia es el terror (*phobos*) y la piedad (*eleos*)². Es decir, el personaje protagonista se mueve por una historia de miedo y compasión³, que, a través de la “verosimilitud” (*eikos*), despierta a su vez el miedo y la compasión en el espectador. Esta verosimilitud, el reconocimiento de que la “situación trágica” es real –puede suceder, y de hecho sucede–, es una pieza clave en todo el proceso, ya que de no ser verosímil lo que se está representando, los sentimientos deseados no se despertarían. Estos sentimientos, además, exigen una condición más, a saber, la de que protagonista y espectador se identifiquen. Esto se produce a través del hecho de dibujar a un personaje protagonista con rasgos medios, de calidad moral usual⁴. El espectador, que se siente identificado con el protagonista, experimenta con él la compasión y el terror al percibirse envuelto en una situación que le viene grande, que él no ha elegido, y que, de ser por causa suya, no es sin embargo por su culpa (en el mundo griego no existe la culpa), sino por un error, acto involuntario (*akousion*) o circunstancia por su parte de la que ni siquiera se puede decir que sea responsable (error trágico o *hamartía*). Por decirlo con otras pala-



bras, el espectador siente el sufrimiento del personaje en su propia piel, cuando el destino decide por él y cuando le castiga no sólo *no obstante*, sino más bien *por* actuar virtuosamente⁵. Es lo que Paul Ricoeur denuncia como la maldad de los dioses que ciegan a los mortales y los conducen a su propia destrucción. La tragedia es la puesta en escena de ese dolor.

¿Cómo es posible que esto provoque el placer en el espectador? Para contestar a esta pregunta tenemos que introducir el concepto de catarsis (*katharsis*). Y es que, precisamente por el hecho de sentirnos identificados con el protagonista, vivimos lo que él vive, sentimos lo que él siente; le compadecemos o “sentimos con él” aquello que en el fondo no es más que nuestras propias pasiones sentadas ante nuestros ojos. Ello nos revuelve y nos conmueve; y a punto de caer en el abismo con él, sólo nos salva, en el último momento, la pequeña distancia que existe entre el espectador y el espectáculo, entre la tribuna y el escenario. Sintiendo nuestras pasiones en otro sujeto igual que nosotros pero que no es nosotros, nuestro propio dolor queda expurgado. En la experiencia trágica, sentimos lo que pudimos llegar a ser pero por fortuna nunca fuimos, y es ello lo que nos salva, lo que nos libera de nuestra carga cotidiana, a nosotros y al resto del auditorio. La experiencia trágica es un desahogo, una expulsión colectiva y compartida de nuestros malestares personales.

1.- Aristóteles, *Poética*, 1449b.

2.- *Ibid.*

3.- Por razones de unidad discursiva, ampliaremos la definición de estos conceptos en otro apartado.

4.- Presentar a un protagonista moralmente exquisito o extremadamente reprobable no provocaría en el paso de la desgracia a la felicidad otra cosa que incredulidad o regocijo respectivamente

5.- De ahí que, para el Romanticismo, si la ética es la ciencia de la felicidad mediante la virtud, la “justicia trágica” signifique la muerte de la ética.

La Tragedia en el s. XX

Se puede seguir de lo dicho que la configuración del espectáculo trágico es la relación entre espectador y espectáculo en una forma de identidad entre ambos. Un personaje, en pugna contra el destino, sufre por querer ser lo que no puede ser (o mejor, por no querer ser lo que ha de ser) y se dirige hacia dentro (de sí mismo y del escenario) arrastrando al espectador con él. La *polis* habla por medio de él, y abraza desde el escenario a la tribuna que lo observa, con fines a integrarlo en sí.

Esta configuración, decíamos, acompaña al arte de la representación a lo largo de la historia de occidente, desde la brutalidad del anfiteatro romano hasta la delicadeza del Fausto de Goethe, pasando por la pasión de Cristo tal y como la describen los Evangelios. Se podría decir, incluso, que dicho arte, tal y como occidente lo concibe, es por esencia un arte trágico: un evento social, de la *polis* entera, sin otra finalidad que la expurgación de las pasiones con fines a la salud colectiva.

¿Cuál es, en el caso del s. XX, la *forma* que asume la forma trágica? El Cine. Anunciado poco antes de las dos guerras mundiales, y desarrollado especialmente tras ellas, el Cine es la forma de espectáculo que la *polis* asume como plataforma de expresión y configuración de sí misma⁶— y lo hace a partir del canon trágico.

Para empezar, no hay que ir muy lejos para constatarlo: espacialmente hablando, el cine, como fue el teatro o la Opera en su momento, toma la forma de un teatro clásico, con una tribuna encarada hacia un escenario donde se cuenta una historia, aunque sin posibilidad de participar en ella más allá de la mera expectación (es decir, la relación planteada es una mera relación de observador-observado). Por otro lado, además, si atendemos por un momento a las obras clásicas del género constataremos una arquitectura narrativa equiparable a la estructura clásica, con una atención esmerada a la unidad en la causalidad de la acción, una cierta complejidad de la técnica escénica, y una búsqueda del conflicto, de la catástrofe, y de su posible solución.

Pero, añadimos: ¿no es en el fondo el cine el espejo de nuestros miedos y nuestros deseos (a cada década los suyos), constituyendo héroes con los que tendemos a identificarnos, y creando universos colectivos de dis-

curso, compartidos más allá de cualquier limitación espacio-temporal? El Cine es para el siglo XX lo que la Tragedia era para la Grecia clásica. O, mejor aún, el Cine es la forma general que la Tragedia clásica asume para el S. XX.



El Cine (de terror) como Tragedia

Vamos a afinar un poco más: de entre todos los géneros cinematográficos, el cine de Terror es aquel que mejor encarna el Principio trágico⁷.

Como la tragedia más clásica, en el cine de Terror hay por lo menos un personaje, de calidad moral equiparable a la nuestra (verosímil), que se ve envuelto en una circunstancia no deseada por un error trágico (*hamartía*) del que no se le puede hacer especialmente responsable, entrando entonces en una espiral de violencia y demencia de la que, aunque lo intente, no podrá salir. En el cine de Terror no se contempla la linealidad (propia de otro tipo de relato) donde por una serie de acciones y reacciones se llega a una salida, sino que todo intento de salida lleva al vacío, y el personaje, si quiere la salvación, sólo la encontrará en un *Deus Ex machina*, es decir, en un elemento externo al relato. Como consecuencia no hay un desenlace claro, sino que la historia misma se torna una situación insostenible de la que no hay salida posible, una pesadilla sin despertar. En el cine de Terror, como en la Tragedia Griega, el

6.- ¿Es una casualidad que la primera película del cine moderno sea “*El Nacimiento de una Nación*” (D.W. Griffith, 1915)?

7.- En este apartado nos referiremos sobre todo a las obras maestras del género, y no a otros productos cuyo único fin es el del entretenimiento a base del susto rápido con sabor a palomitas.

personaje se encuentra al borde del abismo (si no acaso encima de él) en una situación en la que se enfrenta a su propia oscuridad, a su propia esencia originaria. De ese enfrentamiento con las fuerzas irracionales del destino surge la locura que gobierna.

Si hay algo que por esencia caracteriza a una película de terror, es, como la tragedia, ser un mercado de emociones, construido a partir de dos elementos principales: el miedo o terror (*phobos*) y la compasión (*eleos*). Cuando hablamos de miedo, nos referimos a un miedo irracional, entendiendo como tal tanto el terror como la angustia⁸. El miedo creado en una película de terror “auténtica” es un miedo *envolvente*, enraizado en los miedos más fundamentales del ser humano: el miedo a lo desconocido, el miedo a las posibilidades. El miedo, impalpable estado de ánimo en el que uno se encuentra cuando todos los sentidos están puestos en suspensión (en suspense) es, como diría Sartre “la captación reflexiva de la libertad por ella misma”. No es sólo que a través del miedo el hombre se enfrenta con la muerte (como dice Heidegger, la más fundamental y extrema de todas las posibilidades) sino que a través de él el hombre se enfrenta a su condición de ser “posibilidad misma”, a su condición de ser-libre. En el ambiente agobiante, claustrofóbico, de un espacio cerrado tal y como el que dibuja el cine de Terror, el protagonista se encuentra a sí mismo como ser-en-situación, como ser arrojado (*geworfen*) a un conjunto de posibilidades no elegidas que le definen pero que le son desconocidas. En el oscuro rincón del desván, o al doblar la esquina de aquel pasillo desconocido, le espera al protagonista un ámbito de ser que le pertenece por derecho propio pero al que sin embargo es ajeno. Superada la “nausea”, la decisión de enfrentarse a ese ámbito es el enfrentamiento a su propia condición de ser-libre. El miedo infundido en una película de terror es el miedo a la libertad como tal. La oscuridad mórbida e infecta de la que se alimenta una película de terror, aquella por la que los sentidos están en suspense, es la posibilidad (infinita) de lo desconocido. En último término, la posibilidad de la muerte es la expresión de esta oscuridad, entendida así aquella como la posibilidad por excelencia, como la posibilidad límite, como el límite o la condición de posibilidad del resto de las posibilidades. No en vano, como decía Heidegger, somos un ser-para-la-muerte (*Sein zum Tod*). La tragedia es el siniestro relato donde el hombre se comprende como *morituri*, como ser abocado a la muerte, condenado a vivir y a



sufrir en soledad el ámbito de sus posibilidades. El universo onírico de amenaza y desesperación creado a partir de ahí es el universo cerrado de las limitadas indeterminaciones humanas, del ámbito de sus posibilidades. El miedo al poder-ser es la lucha interna de todo personaje trágico; y por ser algo que nos alcanza a todos, no existe nada que levante más compasión o piedad, y que por tanto, nos una más a él.

Tragedia y Oscuridad

Con todo, esa oscuridad de la que hablamos es algo más que un elemento del relato. En la configuración general del Cine como espectáculo se produce un desarrollo formal en los niveles de luminosidad que lo separa en mayor o menor medida del resto de sus antecesores (el teatro o la ópera), pero que, precisamente por ello, lo identifica con ellos y acaba por relacionarlos. La oscuridad es entendida así no ya de un modo meramente argumental (la oscuridad como expresión existencial es ciertamente parte esencial del relato trágico), sino que, más allá, es parte formal indispensable de todo relato trágico que quiera llevar a término la expugnación de las pasiones que Aristóteles mencionaba. ¿Por qué decimos esto? La oscuridad física de la sala del cine es elemento constituyente de la forma trágica, ya que sólo de esa manera, envuelto el espectador en la oscuridad de la sala, puede realizarse el acto de identificación entre protagonista y espectador. Este imperativo, que ya empezaba a vislumbrarse en la época dorada del

8.- Que no el susto fácil. El susto es un despertar, y nos lleva a otro apartado.

cine⁹, se ve con más claridad en lo que respecta a una película de terror, desde el momento en que su visualización integral deja de tener sentido en un ambiente que imposibilite la concentración, con “ruido” alrededor que interrumpa la comunicación entre emisor y receptor. La oscuridad (y el silencio) son así elementos imprescindibles para la comunicación trágica, porque sólo en plena concentración y involucramiento se puede vivir en su originalidad, en su “placer propio” (*oikeia hedone*), la compasión y el miedo. Las más modernas salas de proyección han comprendido este hecho, desde el momento en que han incluido el sonido también como forma de asimilación del espectador al relato¹⁰. Es en la oscuridad de la sala donde el espectador se encuentra “a solas” con el protagonista, en medio de su pasión, condición indispensable para identificarse con él.

Es interesante por tanto este hecho: a lo largo de la Historia la representación trágica ha ido aumentando paulatinamente la oscuridad de la sala, de la mano que ha ido oscureciendo el relato mismo. Como decimos, ese desarrollo histórico no puede ser algo casual, sino que ha de estar intrincado en la esencia de la condición trágica como tal: su causa final (la expugnación de las pasiones o *katharsis*) es la que determina esta determinación formal misma. La condición social del relato trágico es por tanto la de un evento colectivo que, a través de la identificación individual, crea la expugnación individual de toda una comunidad. Es decir, el ciudadano se dirige al auditorio como un particular que, junto a otros ciudadanos que también se han dirigido allí como particulares, busca la limpieza de sus pasiones individuales para, una vez acabada la representación, esperar lo mismo de los demás asegurándose así que la *polis* siga siendo *polis*. En ese sentido, la reducción de la luminosidad, tanto material (del relato) como formal (de la escenificación), responde al deseo de la forma Trágica de expurgar cuanto más y con mayor efectividad las pasiones individuales de los ciudadanos a fin de mantener la ciudad tal y como ya es. Bajo este punto de vista, la Tragedia es una herramienta socialmente “conservadora”, condición de posibilidad para la perpetuación del sistema que la expresa. Cabe decir entonces que en nuestro tiempo no sólo no ha desaparecido, sino que más bien se ha instalado y perfeccionado hasta su grado más supremo.



Tragedia y “Ciudad”

El decurso de la Historia no nos ha llevado a una sociedad cada vez más libre y democrática sino, lamentablemente, a todo lo contrario. Es por ello interesante el hecho de que aquello que en principio nace en los orígenes de la Democracia haya acabado por transformarse en un arma de dominio de clase. No mantenemos con esto que esté en la naturaleza de la forma trágica erigirse como herramienta de control de la clase dominante (los responsables del cambio histórico apuntan por otros derroteros); sí mantenemos, no obstante, que se ha convertido en su medio de control más eficaz.

Como se ha visto, el principal problema de la forma trágica es su prescripción en busca de la identificación entre espectador y representado. La facultad de unir en cada momento y lugar una historia con el espectador que la contempla trae como consecuencia la *ahistorización* del relato, en el sentido de que, como venimos diciendo, universaliza las relaciones entre hombre y destino (quíerese ver también: entre hombre y sociedad) hasta el punto de impedir la visión de una posibilidad *política* alternativa. No se trata solamente de que el hombre desconozca las leyes que rigen su vida; se trata en realidad de que desconoce que desconoce las leyes que rigen su vida, representándose, por un lado, que lo que ve es lo que es, y por el otro, que ha sido siempre y siempre lo será. Y lo que es más importante:

9.- ¿Qué si no son, por ejemplo, las *Ouverturas* de películas como “Lawrence de Arabia” (D. Lean, 1962), “Doctor Zhivago” (D. Lean, 1965), “Lo que el viento se llevó” (V. Fleming, 1939)... sino formas iniciáticas de involucramiento en la pasión del relato?

10.- Nos referimos a las nuevas condiciones de *sonido envolvente* (*Dolby Surround*). Este fenómeno se ha extendido también al hogar, donde los nuevos sistemas de proyección “Home cinema” (el cine en casa) individualizan hasta el extremo el acto de expectación de lo trágico.

a través de la catarsis social producida a la salida de la unión entre tribuna y representación, se olvida y/o se rechaza la posibilidad de cambiar las relaciones sociales defectuosas, puesto que el descontento por ellas producido lo sosegará la próxima representación. En la forma trágica, el enfrentamiento del hombre con los dioses, que en definitiva no es otra cosa que el enfrentamiento del hombre con el *kosmos* o el orden de las cosas, tiene el sentido de pérdida para el hombre, de renuncia, de aceptación de dicho orden. Porque no hay más. Cualquier posibilidad de cambio queda asimilada dentro del orden social establecido.

Ante esa situación, se hace necesaria una nueva forma de representar capaz de hacer que en la batalla entre hombre y cosmos no suponga por esencia la pérdida para el hombre. Bertold Brecht (1898-1956) será el primero en formularlo explícitamente con el nombre de *Teatro Épico*, en oposición a la forma aristotélica que él designa como *dramática*¹¹. El Teatro Épico habrá de ser así un teatro *histórico* (en el sentido en que no pretende universalizar relaciones políticas que no son universales), *didáctico* (en el sentido en que pretende enseñar cuál es la naturaleza de esas relaciones), y *dialéctico-materialista* (en el sentido en que instaura una nueva instancia, el espectador, como sujeto de cambio político). Brecht trabajó prácticamente durante toda su vida, no sin dudas o modificaciones, en un teatro de esa naturaleza. Fue en su ensayo "*Kleines Organon für das Theater*" (1948) cuando le dio por fin una forma más o menos definitiva¹².

Por presentarlo de alguna manera, el Teatro Épico es un nuevo tipo de teatro en el que la praxis del espectador juega un papel determinante. Mientras que en el teatro clásico la expectación se refiere exclusivamente a la observación de la acción que tiene lugar sobre el escenario, en el Teatro Épico la acción queda directamente determinada por la expectación. Brecht, de posición marxista, pone así en juego un teatro materialista donde la verdad no es un discurso indiscutible y univer-

sal proferido por otros sino una determinación de la *praxis*. El esfuerzo de Brecht se centra en lograr un teatro capaz de ofrecer una imagen practicable del mundo, con vistas a transformarlo. Ello requiere la adopción de una actitud crítica frente a él y frente a las representaciones que tenemos de él, y es directamente incompatible con un teatro de la identificación, ya que cuanto más intensa sea la participación emocional del público en la representación, menos posibilidades tenemos de sumergirnos en la práctica social más allá de la sala del teatro. La nueva obra de arte ha de ser un arma para transformar el mundo, y ya no más un arma para legitimarlo.

Si cuanto más se logre que el público comparta la vivencia (se identifique con ella) menos posibilidades se le ofrecen para comprender el orden social en el que se haya inmerso, entonces el espectador ha de comprender de alguna manera que el teatro es mera mediación entre una verdad por construir y un sujeto que la construye; que el teatro ya no es la vida, sino que tan solo se limita a representarla. Para salir del sueño de la identificación, Brecht recurre al conocido *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento o extrañamiento), mediante el cual, a través de ciertas técnicas formales y argumentales, el espectador ha de poder despertar. Una determinada pero intencionada mala actuación; un determinado efecto de luz o de sonido; una apelación directa al auditorio; una forma en general de ruptura de la unidad del relato pueden ser la manera con la que el Teatro Épico opera su *distanciación*, consiguiendo así del espectador que salga de su alienación (*Entfremdung*) para encontrarse cara a cara con la verdad. El nuevo arte ya no puede ser una forma de abstracción del mundo real, sino el medio de transporte hacia él¹³.

El Teatro Épico rompe con los cánones de la forma trágica, por cuanto impide, en palabras del propio Brecht, "la propensión del espectador a identificarse y a abandonarse al espectáculo". En el Teatro Épico, miedo

11.- En un sentido estricto, "épico" es un término utilizado por Aristóteles para designar una forma de la narrativa que no está sujeta al tiempo, en tanto la tragedia estaría constreñida por las unidades de tiempo y lugar.

12.- El título *Kleines Organon für das Theater* (Pequeño Órgano para el Teatro) está inspirado en la obra de Francis Bacon *Novum Organum*, uno de los principales representantes del antiaristotelismo en la modernidad.

13.- Las formas del Teatro Épico no se han limitado a la dramaturgia. Por la misma razón que el Teatro abrió la puerta del "Teatro Épico", el Cine (especialmente en los años 60-70, donde la conciencia de clase todavía estaba despierta) ideó también sus propias formas de *distanciación* y de ruptura de la identidad. En la *nouvelle Vague* francesa, por ejemplo, Godard produce el deseado *Verfremdungseffekt* a través de *jump cuts* o a través de fallos en la sincronización entre sonido o imagen. En Alemania, R. W. Fassbinder utiliza sus propias maneras de provocar la alienación, cuando por ejemplo en "Katzelmacher" (1969) utiliza planos largos sobre un fondo negro para un diálogo sencillo. En Suecia, tenemos el ejemplo de Ingmar Bergman, cuando en "Persona" (1966) introduce trozos de celuloide entre escenas. En los años 90, el cine ha seguido experimentando con sus propias formas de extrañamiento. Un ejemplo significativo es Lars von Triers y su "cine dogma"; a su manera, también el cine de David Lynch a través de la ruptura de la unidad del relato y de las leyes de causalidad de la acción. Por otro lado, y volviendo al teatro, decir que no sólo Brecht ha intentado poner en práctica el "Teatro Épico". Ahí tenemos, entre otros muchos ejemplos, a T.S. Elliot, o al "Teatro del Absurdo" (Becket, Ionesco...).

y compasión, verosimilitud y *hamartía*, no juegan ya ningún papel, porque la emoción individual deja de ser la causa final. Allí donde antes había una distancia mínima entre escenario y tribuna (una identificación), ahora hay una ruptura infinita que sitúa a la escena lejos del alcance de los sentimientos y a la mano de la reflexión. Como dice Walter Benjamín, “la escena se ha vuelto podium”, y el ciudadano no está dentro de él. En oposición al ciudadano trágico, que llega a la sala desde la individualidad compartida, que experimenta en ella (por medio de la identidad) la colectividad, y que tras ello vuelve a marchar a la individualidad desde la que vino, el ciudadano “épico” es por contra un revolucio-



nario que llega a la sala desde la comunidad, que experimenta en ella (por medio de la ruptura de la identidad) la individualidad, y que vuelve a salir a la comunidad de la que vino- una comunidad que, tras esa experiencia, ya no es la misma. Según este interesante quiasmo, la tragedia, con el cine de terror como exponente máximo, lleva a la individualización por medio de la experiencia individual colectiva, mientras que el nuevo arte (el Teatro Épico) conduce a la vida en comunidad por medio de una experiencia colectiva individual. El nuevo “Yo”, será un Yo eternamente reconstruido, abierto.

Conclusión

Al renunciar a la cuarta pared de la representación, la Tragedia convertía a la verdad en algo bidimensional, perfectamente asimilable a un plano hacia el que todos estamos vueltos. Como los encadenados de la vieja alegoría platónica de la caverna, que por no haber mirado nunca atrás consideraban las sombras que contemplaban como la auténtica realidad, en la tragedia no había

lugar a la reflexión constituyente de la verdad. Su efectismo emocional -reforzado hoy día a base de imágenes y sonidos en perfecta calidad digital- es las cadenas que mantienen a toda una sociedad vuelta hacia el fondo de la caverna, desalentándola de salir a la calle, de ver el sol y de constituir una verdad propia sobre la que existir. La existencia del hombre moderno, que en definitiva es la del hombre trágico, es la de quien contempla “estéticamente” un hombre sufriente sometido a los dioses y disfruta con ello, pero no hace nada por cambiarlo.

En la antigua Grecia, la Tragedia era la belleza específica sobre la que se apoyaba la Democracia. Hoy, es la belleza específica que nos sitúa en el plano de la burguesía. Entre el mundo antiguo y el mundo contemporáneo han transcurrido más de dos mil años. Y, sin embargo, seguimos resignados a perder en la lucha contra el destino. “Tragedia”, que nunca significó la legitimación de un determinado *kosmos* u orden del mundo, sí puede significar, como hemos visto, la legitimación del orden del mundo como tal. “Tragedia” es la negación del carácter vivo de la verdad. “Tragedia” es la inestabilidad que fortifica la estabilidad. Ella es la ceguera de los mortales, cuando los dioses los conducen a su propia destrucción...

¿Qué significa auténticamente ser “ciudadano trágico”? ¿Estamos legitimados a vivir el mundo de forma trágica? A partir de Brecht, la nueva organización de las relaciones entre Sala y Escena anticipa la nueva relación entre ciudadano y sociedad, y responde, en definitiva, a una configuración dialéctica del mundo donde el sujeto tiene siempre algo que decir sobre el objeto. La verdad es tridimensional, y somos nosotros los que le damos forma. Es innegable el carácter político de la Tragedia (el Ágora es el lugar originario del teatro). Pero en un mundo que poco a poco se sume cada vez más en la barbarie y el vacío, quizás la tragedia haya de dejar de ser un punto de partida para convertirse en un punto de llegada. Si partiendo de ella ya sabemos hasta donde llegamos, posiblemente sea que empezando a entenderla exclusivamente como final conseguiremos pasar de espectadores a actores-directores de nuestra propia vida. Sólo así podremos hablar de un mundo en el que podamos sin avergonzarnos disfrutar del derecho a vivirlo de forma trágica.

Our wills and fates do so contrary run
That our devices still are overthrown;
Our thoughts are ours, their ends none of our own.

W. Shakespeare,
The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark.