

APORTES DE LA ÉTICA AL ESTUDIO DE LA TRAGEDIA. APORTES DE LA TRAGEDIA AL ESTUDIO DE LA ÉTICA

AMALIA IRIARTE*

RESUMEN

En su obra *La Fragilidad Del Bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Martha Nussbaum estudia importantes contenidos éticos en la creación poética, y en la tragedia en particular. Partiendo de que existe una dimensión ética en todo hecho estético y una dimensión estética en el problema ético que Nussbaum considera central, la vulnerabilidad de la excelencia humana, la autora investiga la tragedia en el contexto de los grandes dilemas del pensamiento del siglo V a. C., ampliando así el campo de reflexión tanto para la ética, como para la comprensión del texto dramático. El objetivo del presente ensayo es mostrar cómo, a partir de textos de los tres grandes poetas trágicos de Atenas, Nussbaum sustenta su enfoque del conflicto trágico como dilema insoluble. Se señala, también, la importancia de su reinterpretación de la *katharsis* aristotélica como acto de conocimiento y no simplemente de purga y purificación. Además, se expone su análisis de la ley de venganza como respuesta a la vulnerabilidad de los acuerdos humanos. Finalmente, y ya que el teatro isabelino constituye una de las cumbres de lo trágico en Occidente, se intentan ejemplificar, a la luz de la visión de Nussbaum, las ideas de conflicto y venganza contenidas en algunas de las tragedias de Shakespeare, ideas que pueden contribuir tanto a la comprensión del teatro isabelino, como a la apertura de esta dramaturgia a la investigación ética.

* Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

CONTRIBUTIONS OF ETHICS TO THE STUDY OF TRAGEDY. CONTRIBUTIONS OF TRAGEDY TO THE STUDY OF ETHICS

AMALIA IRIARTE*

ABSTRACT

In *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Martha Nussbaum studies significant ethical contents in poetic creation, especially in tragedy. Since there is an ethical dimension in every aesthetic fact and an aesthetic dimension in the ethical problem that is central for Nussbaum, the vulnerability of human excellence, she studies tragedy in the context of the great dilemmas of the fifth century b. C. By these means she enlarges the range of reflection both of ethics as of the understanding of the dramatic text. The purpose of these paper is to show how, taking the texts of the three great tragic poets of ancient Greece as starting point, Nussbaum defends her idea that the tragic conflict is an insoluble dilemma. It also points out the importance of her reinterpretation of aristotelian *katharsis* as an act of knowledge and not only of purification, and her analysis of the law of revenge as an answer to the vulnerability of human agreements. Finally, since Elizabethan tragedy constitutes one of the peak moments of the tragic in the Western world, this paper seeks to exemplify, following Nussbaum, the ideas of conflict and revenge in some of Shakespeare's tragedies, ideas that may contribute both to the understanding of Elizabethan theatre as to opening this theatre to ethical research.

* Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

1. INTRODUCCIÓN

AL ABORDAR EL teatro trágico griego en *La fragilidad del bien*, Marta Nussbaum señala en la creación poética, y en la tragedia en particular, contenidos éticos cuya importancia y significado hacen de su estudio una tarea insoslayable. En efecto, existe una dimensión ética en todo hecho estético y una dimensión estética en el problema ético central: la vulnerabilidad de la excelencia humana.

Al investigar la tragedia en el contexto de los grandes dilemas del pensamiento de su época, y al traspasar la frontera entre filosofía y literatura, Nussbaum amplía el campo de reflexión tanto para la ética, como para la comprensión del texto dramático. Son significativas contribuciones su enfoque del dilema trágico, su reinterpretación de la *katharsis*, uno de los conceptos más polémicos de la *Poética* de Aristóteles, y su análisis de la ley de venganza.

2. DOS APROXIMACIONES A LA TRAGEDIA

EL GÉNERO TRÁGICO se estructura alrededor de la idea de destino, expresamente formulada en la mayoría de las obras conservadas: "Lo dispuesto por el destino es una terrible fuerza. Ni la felicidad, ni Ares, ni las fortalezas, ni las negras naves azotadas por el mar podrían rehuirla"¹.

A pesar de que los trágicos definieron reiteradamente el destino como terrible fuerza ineludible, desde el Renacimiento hay intérpretes del teatro antiguo, tales como J. C. Scalígero (1561), que sostienen lo contrario: en el conflicto trágico existe la posibilidad de una solución benéfica. Por oposición a estos, Antonio Sebastiano Minturno (1563) ve en la inseguridad del ser humano, en el fallo de sus armas intelectuales ante la prepotencia de fuerzas adversas la fuente del acontecer trágico; la tragedia sería "la perspectiva del fondo oscuro de la vida, de la constante amenaza

1. SÓFOCLES, "Antígona", en *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1986, vv. 950-955.

que se cierne sobre todo lo que es elevado y feliz y la posibilidad del error, que incluso a los grandes precipita en la desgracia"².

La tragedia como imagen de lo endeble e inseguro de la existencia humana no tuvo resonancia en la Ilustración. Serán los románticos alemanes del *Sturm und Drang*, Schiller, A.W. Schlegel, Goethe, los llamados a recuperar el teatro trágico como conflicto insoluble. En 1824 declaraba Goethe: "Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma"³.

En la segunda mitad del siglo XX, aunque todavía hay ecos de la idea de lo trágico como conflicto en vía de solución, se tiende a concebir la tragedia como dilema irresoluble, interrogación sin respuesta:

Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestra vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o de la justicia. Peor aún: hay en torno nuestro energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen, o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos⁴.

Señala George Steiner en *La Muerte De La Tragedia*. La tragedia es, pues, irreparable. El teatro trágico surge de la idea de que la necesidad es ciega. En esta misma línea de pensamiento, A. J. Festugière explica la tragedia como el sentimiento de que lo catastrófico se debe a

potencias sobrenaturales que se esconden en el misterio, cuyas decisiones nos son ininteligibles, hasta el punto de que el miserable insecto humano se siente aplastado bajo el peso de una Fatalidad despiadada de la que intenta en vano alcanzar el sentido⁵

2. Citado en LESKY, ALBIN, *La tragedia griega*, Labor, Barcelona, 1966, p. 21.

3. *Ibidem*.

4. Cfr. STEINER, GEORGE, *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 9.

5. FESTUGIÈRE, A.J., *La esencia de la tragedia*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 15.

Para J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, la tragedia no llega jamás a una solución que elimine los conflictos, por conciliación o superación de los contrarios. Es más:

Esta tensión, nunca aceptada por completo ni enteramente suprimida, hace de la tragedia una interrogación que no comporta respuesta. En la perspectiva trágica, el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían definirse o describirse, sino como problemas. Se presentan como enigmas cuyo doble sentido no puede nunca fijarse ni agotarse⁶.

Marta Nussbaum comparte esta noción de tragedia como género centrado en el conflicto, idea que devuelve a este teatro una de sus facetas más inquietantes: la visión del hombre como problema.

3. PRESENCIA DE LO TRÁGICO EN UN TRATADO DE ÉTICA

NUSSBAUM BASA SU estudio de los contenidos éticos del mundo trágico en dramas de los tres grandes dramaturgos de Atenas, obras que se propone analizar como totalidad, así como en su dimensión poética, pues todo estilo expresa una concepción del mundo⁷. Tiene presente, además, que el texto trágico está destinado a la escena, y sólo en ella cobra pleno sentido. Y dado que el escenario teatral es y ha sido un espacio para el debate de principios éticos fundamentales, sitúa el teatro trágico tanto dentro del conjunto del saber común de su tiempo, como en pie de igualdad con los clásicos de la filosofía.

Los argumentos que justifican la presencia de reflexiones tradicionalmente reservadas a los estudios literarios y teatrales en un tratado de ética son: el hecho de que la poesía no es éticamente neutral; la convicción de que la ética no debe dialogar sólo con el intelecto, sino con la dimensión emocional presente en el lenguaje

6. VERNANT, J. P., VIDAL-NAQUET, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 32-33.

7. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *La fragilidad del bien*, Visor, Madrid, 1995, p. 42. (*The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (1986), Cambridge University Press, 1991).

poético; el que la tragedia muestre la lucha entre la ambición de trascender lo humano y la pérdida que implicaría esta ambición; el que el poema trágico sea un espacio privilegiado para explorar ciertos problemas del destino humano, puesto que evidencia la vulnerabilidad humana frente a la fortuna, lo mudable de nuestras circunstancias y pasiones, y la existencia de conflictos entre nuestros compromisos; el que un drama trágico, al rastrear el proceso de una deliberación, saque a la luz la dificultad de la deliberación humana. En fin, el que la interpretación de un texto teatral sea un asunto siempre inconcluso, abierto, ineterminado.

4. EL CONFLICTO TRÁGICO

NUSSBAUM PREGUNTA POR "el papel de la fortuna en el ámbito de la excelencia humana"⁸, teniendo en cuenta que la peculiar belleza de esta excelencia "reside justamente en su vulnerabilidad"⁹ Un texto de Heráclito, "armonía de una tensión en direcciones opuestas, como la del arco y la lira", indica la dirección en que Nussbaum orienta su visión del conflicto trágico: hacia la índole, y no las soluciones, de estos dilemas.

El acontecer trágico suele girar alrededor de una decisión, los conflictos que ella genera, y la manera como los protagonistas los asumen. El más intenso de ellos es el que implica la realización de un acto reprobable con plena conciencia, sin coerción física, por alguien cuyo carácter lo impulsaría normalmente a rechazarlo, y en circunstancias que impiden la satisfacción de dos exigencias igualmente válidas. El protagonista es obligado a hacer una cosa u otra, pero tiene alguna razón para hacerlas ambas. Sabe que lamentará su decisión, sea cual sea. Si las opciones pesan lo mismo, la decisión será más ardua. Si una parece mejor, lamentará, sin embargo, haber eliminado la otra.

Sería erróneo definir qué factores permiten juzgar al personaje, pues no hay reglas que dictaminen cuándo es o no correcta la censura. Por ello Nussbaum evita aplicar la distinción entre lo moral y

8. *Ibidem*, p. 33.

9. *Ibidem*, p. 29.

lo no moral al estudio de un pensamiento ético como el griego, que no diferencia lo moral de otros valores¹⁰, ya que todos –y no un grupo de valores supremos– son constitutivos de la vida buena. La distinción entre moral y no moral implicaría que toda acción cae en una u otra de las categorías, claramente delimitadas y opuestas.

Si la vida es "una compleja variedad de situaciones" imbricadas, inclasificables de manera dicotómica¹¹; si en ella no vemos un nítido contraste entre obligaciones absolutas y eludibles, sino un entramado de exigencias con diverso grado de fuerza, es preferible –piensa Nussbaum– trabajar con "una red de distinciones concretas e informales" y no con el enfoque teórico de la distinción moral-no moral. Además, lo moral, entendido como noción de deber y obligación, es una visión estrecha de lo ético, categoría amplia, inclusiva y sin límites rígidos. La pregunta griega *¿cómo se debe vivir?* da una perspectiva más apropiada para el estudio de la tragedia, pues no clasifica las obligaciones, ni privilegia las morales.

5. SOLUCIONES FILOSÓFICAS AL CONFLICTO

DESDE SUS ORÍGENES, la filosofía moral ha tachado la tragedia de moralmente primitiva, a causa de sus dilemas¹². Para Sócrates, obras que presentan choques entre obligaciones opuestas repugnan a la razón¹³. Desde entonces subsiste una idea de la tragedia que insiste en su incoherencia lógica, y la considera expresión de un pensamiento prerracional¹⁴. Al enfrentar héroe con exigencias contrarias, los trágicos habrían incurrido en un error lógico que invalidaría el aporte del teatro antiguo a nuestra concepción ética, supuestamente sistemática.

Con el fin de poner en evidencia cómo el enfoque poético estructura nuestras intuiciones prácticas más acertadamente que las

10. Cfr. *Ibidem*, p. 32.

11. Cfr. *Ibidem*, p. 59.

12. Cfr. *Ibidem*, p. 54.

13. Cfr. PLATÓN, *Eutifrón*, 8a.

14. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, pp. 54-55.

soluciones teóricas, Nussbaum contrasta sus tesis con algunas de las teorías éticas modernas que niegan validez al conflicto trágico o han obstaculizado su valoración, y han conducido a subestimar la tragedia y considerar primitiva su visión del conflicto.

Siguiendo la enseñanza socrática, algunos filósofos ven en todo conflicto de deseos o valores una sola opción correcta; cualquier dilema cesa una vez hecha la elección; si persiste, debe considerárselo irracional. Para Sartre, al ser los principios éticos sistemáticos una guía inadecuada para la acción, es mejor rechazarlos e improvisar libremente nuestra elección¹⁵. Para R. M. Hare, los principios que se contraponen son inconsistentes y lógicamente inaceptables. Deben, por lo tanto, modificarse según la situación, para obtener un conjunto consistente, que contemple el caso en cuestión sin conflictos. Así, una revisión de las formas ordinarias de pensar elimina el dilema.

Para Kant, la noción de principio moral implica que una norma no puede entrar en conflicto con otra: dos reglas opuestas no pueden ser igualmente necesarias. Si se actúa de acuerdo con una, es contrario al deber actuar según la otra. La exigencia de que las normas sean coherentes predomina sobre la opinión de que existe un conflicto de deberes, pues los conceptos de deber y ley práctica excluyen la incoherencia. Sólo una de las obligaciones puede ser un auténtico deber, y resulta intolerable aceptar que un hecho contingente pueda forzarnos a faltar al deber.

Pero en las "ilógicas" tragedias griegas el héroe no está resolviendo acertijos, ni juega a descubrir la respuesta correcta: enfrenta un grave dilema ético, una posibilidad de ruptura con valiosos compromisos, y es mucho lo que arriesga si modifica sus intuiciones para ajustarse a soluciones filosóficas.

6. DOS CASOS DE CONFLICTO TRÁGICO

EN *AGAMENÓN*, EL coro de los ancianos de Argos rememora el sacrificio de Ifigenia, que sabe inevitable, pero censura la actitud

15. Cfr. *Ibidem*, p. 62.

de Agamenón, quien mató a su hija "como si se tratara de una res"¹⁶. Nussbaum examina la naturaleza de las obligaciones del personaje, así como lo que el Coro encuentra culpable en su conducta.

El cruce de exigencias de dos divinidades, no una falta personal, coloca al rey en el dilema: Zeus ordenó la expedición a Troya para vengar un delito contra la hospitalidad. Artemisa frenó los vientos y exige, para que pueda zarpar la flota, el sacrificio de Ifigenia. Si incumple la exigencia de la diosa, todos morirán de hambre en Aulis. Si renuncia a la expedición, quebranta el mandato de Zeus. El sacrificio parece ineludible y Agamenón "choca contra un escollo que no se veía"¹⁷. Ninguna de sus opciones es inofensiva; queda atrapado entre la necesidad y la culpa, frente a un dilema sin solución no punible, entre fuerza externa y elección personal, como sucede en cualquier situación de escogencia.

Ante estas opciones igualmente nocivas, Agamenón reacciona "sin poder contener el llanto"¹⁸, pero se decide por el sacrificio de su hija. Esperábamos una pugna angustiosa entre amor filial y obligación piadosa, y nos sorprende que ceda "a los vientos de la suerte que lo azotan"¹⁹ y adecúe sus sentimientos a la fortuna. Toma la decisión y, de inmediato, se transforma en víctima complaciente. En vez de calificar de horrible el mandato de la diosa y realizarlo con repugnancia, dice que es "lícito y santo desear con apasionada pasión el sacrificio"²⁰. Pasa de reconocer en las dos alternativas una mala acción, a un extraño optimismo, como si su elección hubiera resuelto el conflicto, y justificara su acción y sus emociones. Asume que si una de las obligaciones es válida, la otra podrá ser rechazada sin problema. Deduce de la necesidad la licitud de su acción y de ésta la legitimidad de sus sentimientos. El

16. Esquilo, "Agamenón", en *Tragedias*, Editorial Gredos, Madrid, 1986, vv. 1415-7.

17. *Ibidem*, vv.1005-7.

18. *Ibidem*, vv. 203-13.

19. *Ibidem*, v. 186.

20. *Ibidem*, v. 215.

Coro no censura el acto, del cual los dioses son responsables, sino la mudanza emocional, de la cual Agamenón es responsable.

En su análisis de *Los siete contra Tebas*, Nussbaum también se concentra en la perspectiva del Coro, ese espectador comprometido y alerta, sobre el que recae la responsabilidad de valorar éticamente los acontecimientos, en este caso integrado por las aterrorizadas mujeres de una *polis* sitiada.

Eteocles defiende la ciudad del asedio de un ejército comandado por su hermano Polinices. Luego de seleccionar a los capitanes que lucharán con los siete caudillos adversarios descubre, con horror, que es su hermano el contrincante que a él le corresponde²¹. Pero endurece su actitud, anula la tensión entre deberes cívicos y fraternos y decide que él es el capitán idóneo para enfrentar a Polinice, "jefe contra jefe, hermano contra hermano, enemigo contra enemigo"²², equiparando a otras la categoría de hermano. Si la salvación de Tebas depende de su decisión, ésta es noble y nadie puede criticarla. Lo que el Coro le reprocha es su respuesta emocional, su menosprecio por el vínculo familiar²³, el paso del horror a la confianza, "puesto que la situación está manejada por un dios"²⁴.

Su dilema, como el de Agamenón, carece de salida inocente. Optó, quizás, por la mejor alternativa, pero el Coro capta la perversidad de su reacción emocional y le censura haber simplificado el conflicto, haber resuelto el dilema sin dolor y haber negado el vínculo familiar. En efecto, Eteocles sólo acata el deber de defender la *polis*. Se ve a sí mismo únicamente como timonel de la ciudad, borrando el papel de la mujer y la familia en la *polis*, pues el ciudadano es, ante todo, hijo de su tierra, y su única lealtad es con ella.

Al final de la obra, muertos Etéocles y Polinices, resurge el conflicto entre la familia y la ciudad: Antígona y Creonte se en-

21. ESQUILO, "Siete contra Tebas", en *Ibidem*, v. 655.

22. *Ibidem*, vv. 673-6.

23. *Ibidem*, vv. 681-3.

24. *Ibidem*, v. 689.

frentan por el entierro de los dos hermanos y el Coro se divide según las pretensiones de las dos partes. Al ser el Coro una unidad con un solo haz de sentimientos, su división expresa la compleja reacción ante un dilema que Eteocles omitió.

Es la respuesta emocional al conflicto lo que los coros evalúan en sus reyes; es lo que causa elogio o censura, no el elegir y actuar bajo presión; por ello, aún habiendo sido forzados por la necesidad, merecen castigo. Eteocles y Agamenón eludieron el dilema, repudiaron sus sentimientos iniciales y, una vez tomada la decisión, creyeron solucionado el problema y desecharon la opción contraria.

Agamenón no reflexiona sobre lo que implica obedecer a una pluralidad de deidades que ordenan actos incompatibles. No ve en su hija más que un animal sacrificial. Eteocles desecha todo lo que lo habría conducido a una indecisión agónica. No se muestra como atrapado en un conflicto ni oculta el entusiasmo por la opción elegida; no reconoce que ejecutará un acto que le repugna; que se ve forzado a actuar como un malvado, contrariando su naturaleza.

Es unilateral ver el dilema trágico como aquel en que un héroe se derrumba, víctima de las fuerzas incontrolables del destino. Nussbaum subraya el otro aspecto: la responsabilidad personal del héroe, su colaboración con la adversidad y su respuesta emocional.

Si se asume que las respuestas emocionales escapan al control de la razón y la voluntad, resulta extraño que se censure o elogie al héroe por ellas. Pero, según los coros, Eteocles y Agamenón fomentaron, modificaron e impulsaron sentimientos y pasiones para adaptarlos a su elección. La razón y el sentimiento actuaron juntos; hubo en ellos acción recíproca de emociones, pensamientos y deliberaciones.

El Coro reprocha a Agamenón por alentar pasiones voluntarias, lo que resulta incomprensible para quienes sólo la acción voluntaria, no la pasión, puede merecer elogio o censura. La idea de que la pasión es involuntaria, desconocida por los trágicos, distorsiona la lectura de estos pasajes. La idea de que sólo el intelecto y la voluntad son objeto de valoración ética resulta pobre ante

textos que, como la tragedia griega, muestran cómo las pasiones conducen hacia el conocimiento de lo humano, y señalan la responsabilidad ética de un ser que no es ni puro intelecto ni pura voluntad.

Los conflictos señalados siembran dudas en las soluciones puramente teóricas. Esquilo presenta el conflicto y reconoce que no hay salida. Demuestra que lo mejor que podría hacer el personaje sería afrontar el sufrimiento, expresión de su bondad de carácter, y no reprimirlo con erróneo optimismo. Lo mejor que el Coro puede hacer por él es respetar la gravedad de su dilema y sus reacciones bondadosas, y ver en su caso una posibilidad de la vida humana. Muestra que el dolor y el remordimiento se relacionan con el bien ético; que ignorar el poder de las circunstancias sobre el bien humano nos incapacita para preservarlo; que si nos disociamos de un compromiso porque choca con otro, si una crisis nos desvincula de un deber porque se opone a otro, seremos menos buenos.

Podría existir, sin embargo, la opción de organizar la vida de tal manera que estemos a salvo de conflictos. En su análisis de *Antígona*, Nussbaum muestra dos diferentes y enfrentados intentos de eliminar el conflicto y la tensión entre sus deberes cívicos y familiares. Antígona y Creonte escogen una misma vía para lograrlo: simplificar la estructura de sus compromisos, negando unos u otros, y evitando atarse a aquellos que generan conflicto²⁵. La obra deja abierta la duda sobre este tipo de estrategias.

Sería simplista ver en la tragedia el rechazo a toda solución teórica; esto teatro expone la fuerza de los motivos para evitar riesgos de culpa y remordimiento. En él está presente el impulso hacia la solución como posibilidad humana, mostrando la visión trágica y su negación, aspectos que se iluminan mutuamente.

25. Cfr. SÓFOCLES, "Antígona", vv. 90-91.

7. LA KATHARSIS

LA TRADUCCIÓN HABITUAL de este término reduce su sentido al de purificación o purga de malos humores empleado en medicina, y ha determinado las interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles desde el siglo XVI. Nussbaum propone rescatar su significado primario, *limpieza, clarificación*, en el que también está contenido el que adoptó la medicina, pero que es mucho más amplio y, sobre todo, tiene implicaciones cognoscitivas²⁶.

Traducir *katharsis* como purga y purificación, ha empobrecido el enfoque aristotélico de la tragedia como consta, por ejemplo, en las críticas que Brecht y los brechtianos hacen a lo que ellos llaman *teatro aristotélico*. Según dicha traducción, el efecto del teatro trágico en el espectador se agotaría en un liberarse de, en un eliminar, en una evasión que impide el acto de comprender. Por el contrario, en la traducción propuesta por Nussbaum "la tragedia contribuye al conocimiento de uno mismo precisamente explorando lo temible y lo que mueve a piedad"²⁷; es, pues, un acto de conocimiento, una "clarificación" que no es meramente intelectual²⁸, sino que se produce mediante respuestas emocionales, pues las pasiones "también pueden conducirnos a un plano más profundo y verdadero de nosotros mismos"²⁹. Esta interpretación de la *katharsis* justifica la inclusión de la tragedia en un tratado de ética.

"Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiere la sabiduría con el sufrimiento"³⁰, canta el Coro en *Agamenón*. Si Esquilo concibe el conflicto y la reacción pasional como una vía de aprendizaje que excede las posibilidades del intelecto y el saber contemplativo, el estudio de sus obras es una tarea central, no una opción, para la investigación ética.

26. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, pp. 480-83.

27. *Ibidem*, p. 482.

28. *Ibidem*, p. 483.

29. *Ibidem*.

30. ESQUILO, "Agamenón", vv. 176-180.

8. UNA TRAGEDIA DE VENGANZA

LA *HÉCUBA* DE Eurípides pone en escena el cambio de fortuna que corrompe y destruye las excelencias morales de la protagonista, y señala la vulnerabilidad de un buen carácter³¹. La obra comienza con la aparición de un niño, Polidoro, hijo de Príamo y Hécuba, que narra cómo fue asesinado por Poliméstor, un amigo de sus padres, a quien lo confiaron en tiempos de guerra. La noticia de la muerte de esta criatura erosiona la confianza en lo humano: mientras Troya estuvo en pie, el niño dependía del cuidado y la buena fe de otros³²; su proceso podía ser alentado pero también truncado desde fuera, como efectivamente lo fue, no bien cayó Troya.

En cuanto ignora este crimen, Hécuba mantiene su fe en la firmeza del buen carácter, producto del cuidado y la educación³³. Al final de la obra se verá la transformación bestial de quien tanto defendió esa firmeza³⁴, metamorfosis que probará la fragilidad de la condición humana. Dante vio en Hécuba el ejemplo de la degradación del carácter, causada por la desdicha: "tanto il dolor le fe'la mente tòrta"³⁵. El siglo XIX, coincidiendo con el predominio de una filosofía moral que defiende la incorruptibilidad de la buena voluntad, que distingue con nitidez la esfera del acontecer contingente y el dominio seguro de la personalidad ética, calificó de destestables los acontecimientos de esta obra³⁶.

Hécuba es infeliz, pero fiel a su buen carácter; la pérdida de su hija Políxena la hace más infeliz aún, pero reafirma su confianza en que la bondad puede sobrevivir a la desgracia³⁷. Su concepto de excelencia, sin embargo, contiene semillas de vulnerabilidad: la naturaleza de los valores es social y relacional; normas y compromisos éticos son cosa humana y no están garantizados por algo

31. EURÍPIDES, "Hécuba", en *Tragedias I*, Editorial Gredos, Madrid, 1983, vv. 491-5.

32. *Ibidem*, v. 20.

33. Cfr. *Ibidem*, vv. 590-604.

34. Cfr. *Ibidem*, vv. 493.

35. DANTE, *Divina Comedia*, Infierno XXX, 21.

36. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, p. 494.

37. Cfr. EURÍPIDES, *Op. cit.*, vv. 594-604.

más firme³⁸; los valores relacionales, justicia, amor, amistad, que integran su idea del bien, se adquieren socialmente, mediante la educación en comunidad. Al realzar la función de la comunidad en la enseñanza de los valores y negar la existencia de un poder supremo que los sustente, Hécuba presagia su propia destrucción.

Por los años del estreno de *Hécuba* (424 a. C.), se da en Grecia una controversia entre dos tradiciones opuestas acerca del orden moral y el valor ético. Para la una, predominante en el período arcaico, los valores éticos existen por naturaleza; acuerdos y prácticas morales se basan en normas fijadas eternamente en la naturaleza de las cosas; su condición es extrahumana, lo que les da firmeza e inviolabilidad, y hace seguro y estable el universo ético.

Para la otra, el valor moral surge en la comunidad humana; es algo que fluye y se transforma³⁹; las prácticas éticas, de origen humano, existen por convención y no por naturaleza; son arbitrarias y reemplazables⁴⁰. Esta concepción antropocéntrica destaca que las excelencias relacionales nacen en la *polis* y viven en un mundo cambiante, en el que se es frágil y necesitado; la importancia de lo social evidencia la índole menesterosa de la persona buena, dependiente de lo comunitario. Es ésta la posición de Hécuba y la tradición más vigorosa a fines del siglo V.

La índole convencional de los valores éticos no implica tomarlos a la ligera, pues en ellos se nos educa y se estructura nuestro comportamiento; configuran nuestra naturaleza y nos otorgan estabilidad frente al acontecer. Pero las circunstancias pueden alterarlos y no hay ley eterna que los restaure. Se puede ser firme si el entorno social es confiable. Aceptarlo hace a Hécuba vulnerable⁴¹.

Si la ley es destruida, "ya nada queda igual en la vida humana"⁴², advierte Hécuba, y es en tiempos de deterioro social,

38. Cfr. *Ibidem*, vv. 799-805.

39. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, p. 498.

40. Cfr. *Ibidem*, p. 499.

41. Cfr. *Ibidem*, p. 500.

42. EURÍPIDES, *Op. cit.*, vv. 806.

como los que vive el personaje, cuando se mide el alcance de asignar carácter social y mundano al valor moral. Puesto que el estreno de la obra coincide con la sangrienta guerra civil que asoló Corcira, Eurípides toca un tema de actualidad. El testimonio de Tucídides sobre la degradación moral que provocó esta guerra es un signo de la fragilidad de los acuerdos sociales⁴³, y la lección de Corcira resulta amenazante, pues el carácter virtuoso se funda en la confianza en las convenciones vigentes; y si esta confianza es destruida por otros, la persona noble dejará de serlo⁴⁴.

Hécuba mantiene sus virtudes en la adversidad, pero el asesinato del niño provoca en ella un cambio radical. Poliméstor fue huésped de Hécuba y Príamo; la hospitalidad establece un vínculo sagrado e impone obligaciones inviolables, lo que hace horrendo el crimen de Poliméstor, más aún cuando se trata de un niño, imagen de indefensa confianza, de quien no ha culminado su proceso educativo, del único varón sobreviviente de su estirpe y última esperanza de Troya, y cuyo cadáver dejó insepulto el asesino. Esto explica la descomposición de Hécuba. Y si un carácter tan firme como el suyo se corrompe, lo mismo puede suceder a la excelencia humana en general, pues las circunstancias que vive Hécuba son extremas, pero no inverosímiles⁴⁵.

9. LA LEY DE VENGANZA

HÉCUBA PASA DE la confianza en los acuerdos a la búsqueda solitaria de la venganza. Su paso de la ignorancia al conocimiento (*anagnorisis*) al reconocer del cadáver del niño, enseña a Hécuba que lo que creía más fiable no merece confianza, que el compromiso más sagrado puede ser traicionado y nada es inmune a la descomposición; descubre el imperio de la fortuna (*tyche*), del desorden. Sucedió lo que ella misma había previsto: una ley fundamental fue destruida y, en consecuencia, ya nada podrá ser igual en la vida humana.

43. Cfr. TUCÍDIDES, *La guerra del Peloponeso*, III, 82-83.

44. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, p. 503.

45. *Ibidem*, pp. 505-506.

Víctima del deterioro que trae consigo la pérdida de la confianza, corroído y envenenado por la traición su buen carácter, la heroína llena con la venganza el vacío dejado por el orden destruido; es una nueva ley, un distinto modo de organizar el mundo, que no requiere confiar en nada; que es solitario e invulnerable. A Hécuba, ejemplo de excelencia, pero también de la debilidad social de la mujer, expuesta, por tanto, a los mayores riesgos, se le impone ser vengativa, desconfiar de todo y de todos. Así, refugiada en su mundo seguro, aislado, autosuficiente, Hécuba lleva a su víctima hacia un lugar oculto donde ejecutará la venganza⁴⁶.

Nussbaum señala dos componentes de la ley de venganza. Uno retributivo, que corrige el desequilibrio aplicando la ley del ojo por ojo: Poliméstor será cegado y perderá a sus hijos siendo huésped. Otro mimético, para lo cual la reina montará una parodia del antiguo orden, red que teje para atrapar al traidor⁴⁷: Poliméstor entra a escena confiado, pues nada parece haber cambiado.

La ley de la venganza invade todos los valores del personaje. Mantiene sus virtudes, pero invierte su naturaleza, convirtiéndolas en instrumento del nuevo objetivo de poder y seguridad. De madre amorosa, pasa a usar para sus fines a su única hija sobreviviente. Pone el coraje al servicio de metas solitarias y lo troca en temeridad; convierte la prudencia y moderación en astucia, la justicia en instrumento de castigo y la sabiduría en inteligencia para la conspiración. Queda, pues, apenas el cascarón de lo que fue un carácter noble.

Nussbaum señala, además, cómo las palabras "dejan de ser vínculos de confianza", cómo cambian de sentido, esconden veladas amenazas, se convierten en retórica persuasiva para someter al otro, en instrumento eficaz y mortífero de la venganza⁴⁸. Así, Hécuba echa mano de los más refinados recursos persuasivos de la retórica, a fin de ganar a Agamenón para su causa vengativa⁴⁹. Con estas

46. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, p. 512.

47. *Ibidem*, p. 509.

48. *Ibidem*, p. 514.

49. EURÍPIDES, *Op. cit.*, vv. 786-846.

palabras invita amigable y ambiguamente a Poliméstor a entrar en su guarida:

Entra en casa, que ahora los argivos desean soltar las velas de las naves que regresan de Troya hacia su patria, para que, cuando hayas hecho todo lo que debes, te retires con tus hijos al sitio donde has instalado a mi niño⁵⁰.

Eurípides muestra que la condición humana, situada entre la bestia y el dios, se define por su vulnerabilidad frente a los dioses auto-suficientes⁵¹. Lo humano dejará de ser lo que es si pretende elevarse hacia lo divino o precipitarse hacia la bestia; los dos casos implican renunciar a aspectos humanos fundamentales.

Los hechos enseñan a Hécuba que el valor ético, que debía ser fuente de estabilidad, es humano y contingente y sí se puede destruir⁵². Su confianza fue engañada y ésto no dejó nada igual en su vida. Al final del texto Poliméstor, ciego y semidesnudo, arrastrándose en escena como una bestia, predice que Hécuba se convertirá en perra, animal innoble y temible para los griegos por el enardecimiento con que persigue su presa, la tenacidad con que se defiende y la fiereza con que protege su territorio, porque devora cadáveres humanos y desdeña cualquier vínculo relacional.

Recuerda Nussbaum⁵³ que en la *Genealogía de la moral*, Nietzsche señaló en la venganza los mismos rasgos que se evidencian en los actos de Hécuba, tales como la capacidad de estructurar un mundo alterando todos los valores; su deseo de seguridad y poder; el disfrazar el odio de amor y justicia. Nietzsche ve en la venganza un acto propio de seres mezquinos, reflejo de bajeza y debilidad. Pero Hécuba prueba que es un noble carácter el que está más expuesto a la corrupción y la venganza pues, a diferencia del vil, lo ha apostado todo a la fe en los otros. Son sus virtudes, no su bajeza, las que precipitan su degradación.

50. *Ibidem*, vv. 1018-23.

51. Cfr. NUSSBAUM, MARTHA, *Op. cit.*, p. 515.

52. Cfr. *Ibidem*, p. 516.

53. *Ibidem*, pp. 516-517.

10. LAS MUJERES VENCIDAS

ENTRE LOS ASUNTOS del ciclo troyano que seleccionaron los trágicos, el amargo destino de las troyanas sobrevivientes tiene un eco especial en Eurípides, cuya marcada predilección por las heroínas vencidas fue ya destacada por sus contemporáneos e interpretada como misoginia.

Hécuba, como Electra, Medea y Fedra, es una de las mujeres que protagoniza una tragedia de venganza en Eurípides. Más expuesta al azar, a infortunios extremos, a la indefensión en la guerra, en la mujer se descubre una posibilidad que amenaza a toda existencia humana; de ahí la trascendencia de estas heroínas.

Hécuba, obra centrada en el proceso que sufre la infeliz reina de Troya, da una visión de la mujer como ser intensamente sometido a los avatares de la fortuna, golpeada por el destino a niveles inauditos, aferrada a su fe en la firmeza del buen carácter pero traicionada en los acuerdos más confiables, y por ello convertida en fiera implacable. Puesto que nada humano le merece ya confianza, Hécuba cede a la tentación de suprimir el riesgo y refugiarse en el mundo invulnerable de la venganza. Pero en lo inestable y azaroso había una belleza de la que carece su artificial modelo de seguridad, y su excelencia se desintegra al eludir el azar. Así, la vida que contiene compromisos riesgosos resulta más valiosa que aquella que se atrinchera en seguridades.

En la siempre amenazada vida social femenina vemos la insistente presencia del riesgo y lo transitorio, componentes esenciales de la vida buena. Hay peligros que no pueden eliminarse sin eliminar parte del valor humano. "Existimos suspendidos entre las bestias y los dioses y tenemos a nuestro alcance una belleza imposible para ellos"⁵⁴: la vulnerabilidad.

54. *Ibidem*, p. 520.

11. DILEMA Y VENGANZA EN LA TRAGEDIA ISABELINA

LUEGO DE CASI veinte siglos de ausencia, el teatro trágico revive en los escenarios del Londres de Isabel Tudor. Como en la tragedia antigua, el héroe isabelino se ve sometido a fuerzas cuyo control está fuera de su alcance, a energías que envenenan su voluntad; se encuentra "aplastado bajo el peso de una Fatalidad despiadada, de la que intenta en vano alcanzar el sentido"⁵⁵; atrapado en un conflicto que no llega jamás a una solución, en "una tensión nunca aceptada por completo ni enteramente suprimida". En esta tragedia, como en la antigua, el hombre y la acción humana "se perfilan como problemas"⁵⁶. Y como la antigua, esta nueva tragedia suele desembocar en la venganza.

Si los contenidos éticos que destaca Nussbaum en la tragedia antigua, tanto acerca del dilema como de la ley de la venganza, son válidas en el teatro isabelino, entonces sus análisis abren el campo de esta dramaturgia a la investigación ética lo que, a su vez, como valiosa herramienta para la comprensión del mundo trágico, amplía el aporte de la ética a la investigación teatral.

William Shakespeare, como la mayoría de los dramaturgos contemporáneos suyos, nos enfrenta a personajes que deben elegir. El fantasma de un deudo asesinado; un extraño y anónimo anuncio; la revelación de una afrenta; una ley, un deber ineludible, colocan al héroe ante la necesidad de actuar en este u otro sentido. Algunos se agotan, a lo largo de toda la obra y hasta último minuto, en la duda, para dejar, finalmente, que el azar decida, pues toda opción posible choca con su carácter. Hamlet debe actuar pero, sistemáticamente, su razón lo inhibe:

Así, la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así los primitivos matices de resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento⁵⁷.

55. FESTUGIÈRE, A.J., *Op. cit.*, p. 30.

56. VERNANT, J. P., VIDAL-NAQUET, P., *Op. cit.*, p. 33.

57. SHAKESPEARE, WILLIAM, "Hamlet", III, 1.

Hay personajes que eligen su camino, antes de que se les presente duda alguna; entonces se sienten seguros de su elección y, sobre todo, del poder de su voluntad. Así piensa Yago: "De nosotros mismos depende ser de una manera o de otra. Nuestros cuerpos son jardines en los que hacen de jardineros nuestras voluntades"⁵⁸. Y así Edmundo de Gloster, quien pone la voluntad por encima del azar:

He aquí la excelente estupidez del mundo: que cuando nos hallamos a mal con la Fortuna, lo cual acontece con frecuencia por nuestra propia falta, hacemos culpables de nuestras desgracias al sol, a la luna, a las estrellas⁵⁹.

Atrincherados en la fortaleza de sus proyectos, estos personajes actúan con firmeza, pero al final, después de haber desencadenado enormes males, caen a causa de una falla en la maquinaria que creían perfecta.

Macbeth, el rey Lear y el Fausto de Marlowe, aceptan un falso dilema; elijen con supuesta libertad, y al final, sólo al final, descubren que han caído en una trampa. Pero también existen aquellos héroes que son víctimas de la decisión de otros y que, por lo tanto, no tienen opción personal. Es lo que le sucede a Otelo quien, sin sospecharlo, actúa como un títere en manos de Yago.

A las diversas maneras de asumir el dilema la tragedia isabelina se suma, como uno de sus rasgos más inquietantes, la presencia de un vengador solitario, forzado a alcanzar un alto grado de crueldad, que llega a ser extremadamente dañino, obligado a desplegar una gran inteligencia y sagacidad, y una sorprendente capacidad de manipular a otros.

Se pueden señalar algunos tópicos que establecen un puente entre las vengadoras de Eurípides y sus homólogos en el teatro isabelino: el personaje se margina radicalmente de su colectividad; su soledad lo obliga a ser un permanente monologante. No puede ya, ni quiere, compartir los compromisos básicos de la convivencia,

58. SHAKESPEARE, WILLIAM, "Otelo", I, 3.

59. SHAKESPEARE, WILLIAM, "King Lear", I, 2.

que él traduce a su lenguaje personal como idiotez, ingenuidad, ignorancia y torpeza. Limita su actividad vital a la elaboración, evaluación y puesta en práctica de un plan destructor. Monta una sistemática parodia del mundo, que presenta e impone a su víctima como una realidad auténtica. Se atrinchera en su nuevo sistema de valores, construido íntegramente por él, y en el que se siente invulnerable.

Invulnerables pero a riesgo de perder su categoría humana: Yago, Macbeth, Ricardo III no se convertirán, como Hécuba, en fieras, pero como tales son vistos y nombrados por quienes los rodean. "Perro espartano" le dirán a Yago quienes, finalmente, descubren su macabra argucia. "Te colocaremos, como a los monstruos raros, ante una barraca", amenazan a Macbeth los sobrevivientes de su sangriento reinado. Como jabalí y "perro sanguinario" será designado Ricardo III por quienes logran derrotarlo.

Macbeth quiso ser "más que hombre"; al final de la obra, solitario y desesperado, resquebrajada ya su invulnerabilidad construida sobre falsas profecías, descubre que ha perdido "su mejor parte de hombre"; por ello define su paso por el mundo como el de "un pobre cómico que se pavonea y se agita una hora sobre el escenario y después no se lo oye más"; como "un cuento narrado por un loco, lleno de sonido y de furia y que nada significa".

Los héroes de Shakespeare también muestran cuán lejos está el conflicto trágico de toda síntesis, de toda solución, y cómo la tragedia isabelina también señala cuán problemático resulta ser todo lo humano.