



## La dialéctica del amo y el esclavo en el teatro de la resistencia\*

**Helena Modzelewski**

Dep. Historia y Filosofía de la Educación – UdelaR

[hmodzele@adinet.com.uy](mailto:hmodzele@adinet.com.uy)

### Introducción

En la *Poética*, Aristóteles sostiene que las representaciones miméticas, predominantemente la tragedia, “purifican” el alma humana a través de la catarsis. Freud, por su parte, en *Tótem y Tabú* afirma que algunos de los deseos reprimidos del espectador que no puede satisfacer en su realidad cotidiana, sea porque son riesgosos para su integridad física y/o moral o porque transgreden normas sociales, pueden ser vividos impunemente a través del teatro.

Ambas perspectivas conducen a reforzar la idea de que el teatro, si bien siempre ha jugado un rol destacado en la construcción de la conciencia cívica, ocupa un lugar central en la vida social en épocas en que regímenes políticos tiránicos suspenden las garantías individuales y se ve afectada sobre todo la libertad de expresión. A través de una obra de teatro, además de “purificar” su alma, el espectador puede hacer suyos riesgos que más allá del espacio dramático sería imposible asumir.

Sin embargo, en el microsistema teatral emergente en el Uruguay de la dictadura se da una modificación importante en la concepción del héroe: aparece un héroe degradado, un personaje sometido a la violencia, a abusos ante los cuales no reacciona, y que es sacrificado al final. La pregunta que surge es cómo el receptor lograba su catarsis al observar a un anti-héroe que no llevaba adelante sus deseos reprimidos de rebelión, sino que en definitiva perpetuaba la realidad opresiva. La respuesta, un poco más compleja que la sola apelación a la catarsis aristotélica, se encuentra en Hegel y su dialéctica del amo y el esclavo.

### La dictadura uruguaya y la censura

En la dictadura cívico-militar de los 70 y 80 en el Uruguay, la práctica de la censura en los medios de información colectiva y los modos de expresión artística determinó un cambio radical en el comportamiento ciudadano.

---

\* Este artículo apareció publicado en R. Mirza (ed.), *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*, Montevideo, FHCE – UdelaR, 2007, pp. 303-308.

El advenimiento de la dictadura constituyó una situación traumática para el país que, para peor, no podía denunciarse, ya que en primer lugar, como es evidente, no había autoridades ante quienes denunciarlo, y también porque a través de leyes, decretos, resoluciones y otras medidas se echaron las bases “legales” para intervenir medios de información, bibliotecas, teatros, cine, la enseñanza, organizaciones obreras y estudiantiles, institutos culturales, teléfonos, correspondencia, etc. Y además porque de acuerdo a la manipulación de la opinión pública que el régimen pretendía hacer, no se podría haber denunciado lo que “no existía”, ya que había una serie de palabras prohibidas como “tiranía”, “dictadura”, “tortura” entre otras. Al anularse el lenguaje a través del cual expresar los abusos, dejaba de ser posible hablar de ello a nivel oficial, por lo cual, administrativamente, nada de eso existía.

Esta imposibilidad de recurrir a la justicia, esta condena a tener que presenciar la infamia sin poder hacer o decir nada, es lo que Maren y Marcelo Viñar llaman el “terror no metabolizado” (1993, 13-14), y no se necesita mayor explicación para saber de la presión psicológica de los ciudadanos concientes que atravesaron esa época, y de la necesidad de alguna válvula de escape para canalizar el dolor y la indignación.

Aquí es donde entra en juego el teatro, que se convirtió en un espacio de comunicación alternativa (junto con el canto popular) frente al discurso ideológico dominante. A través de la ficción, que utilizaba alusiones y metáforas ante la imposibilidad de la denuncia abierta, el público encontraba la catarsis, concepto introducido por primera vez en el ámbito del drama por Aristóteles.

### **La catarsis aristotélica**

En sus escritos de historia natural, Aristóteles utilizó el término en su significado médico de purificación y purga. Pero también lo amplió y lo aplicó a un fenómeno estético, es decir, a una especie de liberación o sosiego que el hombre siente a través del arte. Esa depuración se da a través de la alienación de los propios impulsos del espectador, que a través de la observación de los actos desmesurados del héroe de la tragedia alcanza una liberación de sus propios deseos de actuar de esa manera y obtiene, inocuamente, protegido por su propio papel de espectador, una evidencia de las posibles consecuencias; de allí la otra concepción de catarsis como “aclaración”. Puede decirse que para Aristóteles, entonces, la catarsis involucra cierta clase de aprendizaje intelectual y/o emocional.

Para propiciar la catarsis junto con el mencionado aprendizaje, la tragedia debe de tener una serie de características. En primer lugar, para que una acción sea trágica, debe incorporar rasgos capaces de provocar piedad y temor para que la audiencia realice la catarsis. Estos dos sentimientos llaman a un reconocimiento de algún tipo de afinidad entre la audiencia y los personajes

que sufren porque la audiencia debe suponer que ellos también son vulnerables al destino. En segundo lugar, en el capítulo 14 de la *Poética* Aristóteles puntualiza qué tipos de intriga suscitan piedad y temor. Allí introduce la idea del error o “hamartia” del personaje trágico como forma de explicar su caída en el infortunio (1453b). Las mejores intrigas o argumentos, dice, muestran un daño que les ocurre o está por ocurrir a los seres queridos (“philia”) del personaje principal, debido a su ignorancia de lo que está haciendo. Sin embargo la responsabilidad del héroe es, de acuerdo a las características del hamartia, excusable, ya que no hay en él malas intenciones.

Siguiendo estos rasgos de la catarsis y de una tragedia propiamente dicha, llegaremos a la conclusión de que muchas obras suscitadas durante la dictadura en el Uruguay tienen ciertas características que comparten con la tragedia, ya que provocan temor y piedad en el espectador por esos personajes que son comunes y corrientes como el receptor, que debido a su error o hamartia no son completamente responsables del mal que los aqueja y que, varias veces, llega a afectar a sus seres queridos o philia. Cumplidos estos requisitos, entonces, sería de esperar que la catarsis deba darse. Mucho más si además tomamos a Freud, quien retomando a Aristóteles observa que a través de la identificación con el héroe, el espectador efectúa sus sueños de trasvasar sus límites sin tener que pagar las consecuencias, y señala también que el espectador a través del drama realiza algunos de sus deseos reprimidos que no puede satisfacer en su vida cotidiana debido a normas sociales, religiosas, o políticas (Freud, 1978a, 177 y ss). Es el héroe el que lleva a cabo la burla a estas normas que el espectador no se atreve a romper, y es el héroe también quien paga la culpa por estos actos (Freud, 1978b, 156 y ss.), por lo tanto lo reprimido del espectador puede ser liberado inofensivamente por la representación en escena.

En el caso particular del período del gobierno de facto en el Uruguay era esperable la ocurrencia de catarsis. Sin embargo, y aquí está nuestro principal problema, el protagonista de la mayor parte de las obras uruguayas del microsistema es un anti-héroe.

### **El héroe degradado**

El repertorio teatral de la época está poblado de anti-héroes: personajes sometidos a la violencia, a abusos ante los cuales no reaccionan, sacrificados al final. Ejemplos son el héroe humillado y su progresivo sometimiento en la lucha por la posesión de un constreñido espacio en la obra *La relación* de Alfredo de la Peña (El Tinglado, 1978), la derrota e inmolación del héroe en los espacios herméticos de *Pater Noster* de Jacobo Langsner (Teatro Alianza, 1979) o *El Huésped Vacío* de Ricardo Prieto (Alianza Francesa, 1980), y la

disolución del sujeto y con él de su lenguaje en el siniestro espacio de *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980).

Las características que comparten son la humillación, la derrota ante un poder ilegítimo e irracional, y también el manejo del espacio en escena, que toma un fuerte valor simbólico, alusivo, como el tema de la casa ocupada, invadida, convertida en prisión, cuando la casa como símbolo universal representa un espacio de protección y seguridad, transmitiendo así subliminalmente la sensación de la penetración del peligro hasta en los espacios más íntimos, la contaminación del universo completo (Mirza, 1995, 256).

Estos héroes son personajes que no se rebelan como sería de esperar ante el invasor, y la pregunta que evidentemente surge es cómo el receptor haría una catarsis al observar a un anti-héroe que no llevaba a cabo sus deseos reprimidos, sino que perpetuaba la realidad opresora.

La respuesta se encuentra en Hegel y su dialéctica del amo y el esclavo.

En la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel pretende explicar el desarrollo de la humanidad. Este proceso tiene lugar aproximadamente de la siguiente manera: en sus primeros estadios, lo verdadero es para la conciencia que lo aprehende algo distinto de ella misma. En esa forma de conocimiento, el objeto pasa a formar parte de la conciencia que lo conoce, que se impregna a él no permitiéndole quedar intacto, sino modificándolo por medio de los diferentes filtros por los que pasa antes de llegar a convertirse en conocimiento: los sentidos, su clasificación en conceptos, los posibles prejuicios.

El impulso de la conciencia de salir de sí misma y aprehender otros objetos por medio del conocimiento es lo que se llama "apetencia". La apetencia no es en realidad un impulso elevado, integrador del espíritu, sino que es el deseo macrófago de anular la independencia de objetos fuera de ella. De esta manera, el conocimiento se convierte en algo de lo que se ha adueñado, que se aniquila como independiente para pasar a formar parte de la conciencia. El problema de la apetencia cuando la conciencia busca conocerse a sí misma está en que si conocer es anular el objeto, la autoconciencia estaría buscando aniquilarse a sí misma. Por eso dice Hegel "la autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia" (1987, 112). La autoconciencia necesita otra autoconciencia ante la cual verse como objeto. Es a través de la forma en que otra autoconciencia la ve, que una autoconciencia adquiere el conocimiento de sí misma.

Aquí es donde entra en juego la necesidad de reconocimiento. La autoconciencia es tal cuando se la reconoce, cuando hay otra autoconciencia conociéndola. Por eso es que un ser racional, autoconsciente, no se complace con la satisfacción de sus apetitos biológicos. Para satisfacerse debe ser reconocido por otros seres de su misma especie, ya que debe ver confirmado

el sentido de su propio valor por medio del comportamiento de los otros seres hacia él. Como no puede autoconocerse por sí mismo, necesita a otros seres humanos a través de los cuales verse, como en un espejo. Por lo tanto, el hombre necesita obtener lo que se le debe como ser humano para ser tal, y se siente rebajado ante sus propios ojos si no lo consigue. Ante sus propios ojos, se convierte en una persona en la medida que ve el reconocimiento en otras personas.

Es por eso que se da la “*lucha de las autoconciencias contrapuestas*” (Hegel, 1987, 115); ambas autoconciencias buscan anularse una a la otra, porque ésa es la manera de incorporar el conocimiento de sí mismas, en forma especular. Sin embargo, si bien la lucha de las autoconciencias es esencial, éstas no deben efectivamente anularse, ya que al desaparecer uno de los extremos del vínculo de reconocimiento, el reconocimiento desaparece también: se convierten uno o ambos extremos en cosas “en sí”, en objetos, y de esta manera dejan de reflejarse. Al ser una o ambas autoconciencias anuladas, desaparece el juego, y mantener vivo este juego sin la anulación de ninguno de los extremos es parte de la esencia de la autoconciencia.

Refiriéndonos al tema de este trabajo, la dialéctica del amo y el esclavo, podría decirse que lo que hace quien cumple el papel de amo es buscar ser reconocido por la otra conciencia, el siervo, sin brindarle a su vez su debido reconocimiento. El esclavo sólo se presta para servirle de espejo al amo, sin exigir su propio reconocimiento.

La autocontradicción de esto está en que para tener la certeza de sí mismo, el amo necesita otra autoconciencia independiente y el devenir a través de la lucha de las autoconciencias. Al no tratar al esclavo como una autoconciencia sino como una cosa, el amo no logra la certeza de sí mismo porque obtiene el reconocimiento de alguien que no está preparado para devolverle la imagen especular que espera, ya que no es tratado como un par. En consecuencia, la esencia del amo termina siendo lo inverso de aquello que quiere ser porque al negar la humanidad del esclavo, el amo niega su propia humanidad.

¿Cómo se aplica esta dialéctica a nuestra hipótesis acerca de la realización de la catarsis en el teatro uruguayo durante la dictadura? El héroe degradado es invariablemente cosificado por el victimario, que intenta obtener el reconocimiento de quien pretende dominar. Sin embargo, al ser nuestro anti-héroe privado de su propio reconocimiento, el espectador, aunque ajeno a estos conceptos filosóficos, intuye que el reconocimiento que busca el que quiere convertirse en amo no es logrado. Por ejemplo, en *El Huésped Vacío* el reconocimiento aparentemente se da, pero el padre de familia es tan abyecto, que se convierte en un espejo que no es digno de la imagen que el victimario desea de sí mismo. Por otra parte, al haberles negado el reconocimiento, el protagonista de *Pater Noster* es asesinado, y con eso se da el fracaso

perpetuo de los opresores, quienes se quedan sin el espejo al que buscaban forzar a devolverles la imagen de personas morales que se empeñaban en exigir.

En definitiva, la catarsis no se da en los actos arrojados del héroe, como en la tragedia griega, pero sí en la frustración de las pretensiones del invasor.

## **Conclusión**

Según la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, un ser humano sólo se constituye como tal cuando es reconocido por otro ser humano libre e igualmente reconocido por él. En la cosificación del otro, en su esclavización, por lo tanto, está implícita la negación de la propia humanidad. Las obras de teatro de este microsistema, al mostrar un héroe que es privado de sus atributos de persona, están tácitamente despojando al opresor de su tan anhelado reconocimiento.

## **Bibliografía**

- Aristóteles. *Poética*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Freud Sigmund. "Personajes psicopáticos en el escenario", en *Obras Completas*, Vol. VII. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Tótem y Tabú" en *Obras Completas*, Vol. XIII. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1978.
- Gabay Marcos. *Política, Información y Sociedad. Represión en el Uruguay contra la libertad de información, de expresión y crítica*. Montevideo, Centro Uruguay Independiente, 1988.
- Hegel G.W.F.. *Fenomenología del Espíritu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Langsner Jacobo. *Pater Noster*. Manuscrito facilitado por el autor, inédito, estrenado en Montevideo, Teatro Alianza, 1979.
- Mirza Roger. "El espacio y el héroe en el teatro uruguayo bajo la dictadura en el Uruguay" en *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Osvaldo Pellettieri, editor. Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1995, pp. 255-264.
- \_\_\_\_\_. "Héroes y antihéroes: la problemática del sujeto en el teatro uruguayo bajo vigilancia" en *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Osvaldo Pellettieri, editor. Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1997, pp. 87-98.

Prieto Ricardo. "El Huésped Vacío" en *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*, Roger Mirza, coordinador. Madrid, Ministerio de Cultura-Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 941-1011.

Viñar Maren y Marcelo. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Trilce, Montevideo, 1993.