



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉX

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ANÁLISIS DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES:
HACIA UNA CLARIFICACIÓN DE NUESTRAS PASIONES**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A :

ANA MARÍA GONZÁLEZ ALATORRE Y SALINAS

**ASESORA DE TESIS:
DRA. LETICIA FLORES FARFÁN**



MÉXICO D.F.,

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi pequeña *kátharsis*,
mi hija *Brisa*.

ÍNDICE

| | |
|-------------------|---|
| Introducción..... | 1 |
|-------------------|---|

Capítulo I. Teatro trágico y Paideia ciudadana

| | |
|---|----|
| 1.1 La palabra del poeta..... | 4 |
| 1.2 Nacimiento y sentido de la Tragedia griega..... | 14 |
| 1.3 Tragedia y Democracia..... | 25 |
| 1.4 La acción trágica como fuente de aprendizaje..... | 31 |

Capítulo II. Mímesis y Mythos

| | |
|---|----|
| 2.1 <i>Mímesis</i> , una configuración de la praxis humana..... | 40 |
| 2.2 Los elementos esenciales de la estructura del <i>mythos</i> | 66 |

Capítulo III. *Kátharsis*, la coronación final de la empresa trágica

| | |
|---|----|
| 3.1 <i>Eudaimonía</i> y fortuna..... | 71 |
| 3.2 Naturaleza y valor de las pasiones trágicas: compasión y temor..... | 78 |
| 3.3 <i>Kátharsis</i> , clarificación emocional de nuestros valores prácticos..... | 85 |

| | |
|-------------------|----|
| Conclusiones..... | 92 |
|-------------------|----|

| | |
|-------------------|----|
| Bibliografía..... | 95 |
|-------------------|----|

Introducción

La finalidad de este ensayo es explorar la postura filosófica de Aristóteles frente a la tragedia griega que plasma en la *Poética*, que estando en una postura opuesta a la de Platón, Aristóteles racionaliza la importancia de la acción trágica cuya función o *telos* ético es la *kátharsis*. Por eso es considerada la *Poética* como primera estética de la recepción al exponer como elementos de la representación trágica la ternaria básica: *mímesis*, *mythos* y *kátharsis*, y de los cuales se hará seguimiento en este trabajo. Sin embargo, al no abordar Aristóteles el sentido religioso del teatro trágico, será necesario también exponer su origen ritual y mítico siendo continuadora de la fiestas agrarias que se celebraban en honor a Dioniso; así también destacar la importancia a nivel social y político que llega a desempeñar como institución autónoma para el establecimiento del sistema democrático en Atenas, convirtiéndose en un espacio público que bajo la forma mítica ocupa un tercer foro donde se debaten los problemas sociales, políticos e individuales, junto al de la Asamblea y el del auditorio de sofistas y filósofos.

Para Aristóteles la tragedia es *teatro de la acción* al resaltar la actividad mimética y creativa del *mythos* trágico como configuración de la praxis humana o unidad compositiva de la acción, que al mostrar lo verosímil y lo necesario de la naturaleza humana declaran la universalidad de <<lo que es el hacer del hombre en el mundo>>; por lo cual dicha noción de *mímesis* se contrapone a la de Platón quien define a tal actividad como << copia servil que nos aleja de la contemplación real de las formas de la idea o de la verdad >>. Así pues, al ser para Aristóteles la tragedia *imitación de la acción* nos dice en *Poética*, que los caracteres de los personajes son secundarios siendo sólo el resultado de las acciones al percibirse a través de las elecciones y comportamientos que realizan los personajes; por otra parte Platón propone el *teatro de caracteres* en *República* al censurar la tragedia,

recomendando que se expusieran discursos que ensalcen la bondad de las personas buenas para no mostrar figuras heroicas o a personas buenas y justas en desgracia afectadas por la fortuna, lo cual corrompía a las almas de los jóvenes, pues para Platón la persona buena es por entero autosuficiente, al no necesitar de las cosas externas o del mundo para poseer la vida buena.

Martha Nussbaum siguiendo a Aristóteles interpreta la *kátharsis* como una <<clarificación emocional de nuestros valores prácticos>>, que nos muestra que somos lo que hacemos. Sin embargo, esta interpretación es opuesta a lo que dice Platón quien considera que la *kátharsis* es solamente una <<clarificación intelectual>> que lleva como finalidad la eliminación de nuestras emociones o pasiones para que el alma no sea entorpecida por obstáculos corporales, pues la *kátharsis* es la limpieza de la visión del alma mediante la supresión de estos obstáculos de las pasiones con el fin de que nuestra alma sea más invulnerable y autosuficiente. Mientras que para Aristóteles la *kátharsis* que conduce al espectador en el teatro trágico a través de las pasiones de compasión y temor no implica una destrucción de los afectos o de las emociones porque ellas permiten conocernos a nosotros mismos. Asimismo, no sólo respondemos de manera intelectual sino que también reaccionamos de manera pasional, pues, en acorde con Aristóteles la reacción pasional correcta es una parte valiosa del carácter como lo es una buena respuesta intelectual. De esta manera, se puede decir que la tragedia es fuente de sabiduría práctica, al ser la tragedia imitación de la acción o de un *mythos* que nos enseña la complejidad de la vida misma y a su vez de lo que significa la vida buena o *eudaimonía*.

Por eso a través de las pasiones trágicas que son la *compasión* y el *temor*, pueden conducirnos como espectadores de la tragedia, hacia una clarificación o reconocimiento de nosotros mismos al identificarnos con lo representado de la acción trágica. Pues al igual

que en la *Antígona*, Creonte aprende por medio de la aflicción que le causa el saber la muerte de su hijo. Es así que a menudo reaccionamos de manera pasional y no intelectual cuando vemos a un personaje trágico.

La tragedia según Aristóteles muestra <<la clase de cosas que podrían suceder>> al ser humano y que repercuten en su *eudaimonía* o en el bien vivir, ya que a través de las acciones del personaje nos damos cuenta de que su desgracia puede sobrevenirnos también a nosotros. Los sentimientos y experiencias provocadas por la *compasión* y el *temor* sirven de enseñanza en lo relativo a nuestra condición y a nuestros valores. Por lo tanto, Aristóteles afirma, según Martha Nussbaum <<que lo que compadecemos en otro es lo que tememos que podría ocurrirnos a nosotros mismos. [...] Y puesto que la compasión exige percibir la propia vulnerabilidad y la semejanza con el que sufre, *compasión* y *temor* se experimentan casi siempre juntos>>. ¹

A partir de experiencias dignas de *compasión* y *temor* que ayudan a producir en el espectador la *kátharsis* o clarificación de sus emociones para elegir sus valores prácticos, forjan a la vez la comprensión del sentido de la unidad de su propia trama de vida y prácticas de vida, ya que al metaforizarlas de manera estética, al ser la tragedia obra de arte, incita al espectador a que cada vez que asiste a la representación del teatro trágico, ésta le muestra algo más de su propia condición humana.

¹ Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995, p. 477.

Capítulo I. Teatro trágico y Paideia ciudadana

1.1 La palabra del poeta

En la Grecia arcaica antes de la razón, es decir, antes de que el pensamiento se convirtiera en una realidad autónoma o un problema de lenguaje elaborada por la filosofía y la sofística, la representación que se hace el hombre se funda en la Verdad o *Alétheia* en cuyo sistema de pensamiento se distinguen tres campos: poesía, mántica-advinatoria y justicia, que corresponden a la función social ejercida por el poeta, el advino y el rey, los cuales se afirman como <<Maestros de la palabra>> o <<Maestros de Verdad>>. Su actividad poética se desarrolla a partir de dos potencias religiosas que son complementarias y que dibujan la configuración general de la *Alétheia*: La Musa y la Memoria. La palabra cantada inspirada por la Musa es inseparable de la Memoria, la cual no responde a nuestro significado de reconstruir el pasado según una perspectiva temporal, sino que la memoria divinizada de los griegos es un privilegio de determinados grupos de hombres constituidos en hermandades, de carácter advinatorio que se define por la fórmula: <<lo que es, lo que será, lo que fue>>, confiriéndole al verbo poético el estatuto de palabra mágico-religiosa.

Asimismo *Alétheia* o Memoria no es el uso de principios lógicos, ni de ideas de demostración ni de verificación, ni se opone a la mentira, como lo delimita nuestra concepción tradicional, sino que está dentro de un sistema de representaciones religiosas, en la cual la <<Verdad>> al no ser un concepto es *liturgia*,¹ inscrita a la función de alabanza y sabiduría o a la función socio-religiosa; por eso la <<Verdad>> tiene relación con la <<Justicia>>, al definir las realidades y cualidades de determinados tipos de hombres a través de una palabra mágico-religiosa, que al ser *eficaz* no está sometida a la

¹ Cfr. Detienne, Marcel, *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*, trad. Juan José Herrera, España, Taurus, 1983, p. 59.

temporalidad y no hay distancia entre la palabra y el acto al no encontrarse separada del poder que la acciona, por lo que de entrada es realización. La palabra alada no permite ser “analizada”, es decir, seccionada, cortada, pues la emisión sonora no autoriza los cortes: cada sonido es único e inapresable; así pues, para mantener vivo en la memoria un acontecimiento, un relato primigenio, es necesario que se cuente una y otra vez, que se ritualice para que siga configurando al mundo, es decir, que el hombre se haga contemporáneo del tiempo fabuloso de los comienzos, de la atemporalidad en donde todo tiempo y toda significación se forja.²

Las Musas son veneradas en un santuario situado en el Helicón y cada una de ellas portaba el nombre de un aspecto esencial de la función poética. *Meleté*, designa la disciplina indispensable para el aprendizaje del méster de aedo: es la atención, la concentración, el ejercicio mental; *Mnemé*, es el nombre de la función psicológica que permite la recitación y la improvisación; *Aoidé* es el producto, el canto épico, el poema acabado, término último de la *Meleté* y de la *Mnemé*.³ La Musa es una potencia religiosa que sobrepasa al hombre <<en el mismo momento en que éste siente interiormente su presencia>>, la cual se vincula con los sentimientos, pasiones, actitudes mentales o cualidades intelectuales. En los banquetes los hombres se sentaban con postres y bebidas y escuchaban durante horas los recitados de una sola persona durante horas. El cantor de epopeyas acompañado con un instrumento de cuerda, anunciaba a su audiencia el tema del relato, rogando a la Musa que cante dirigiéndole después una pregunta precisa, mediante la cual se inicia la narración. Después de un fragmento, el cantor se interrumpía, quizás para

² Cfr. Leticia Flores Farfán, “El espacio ágrafo de la verdad”, en *Intersticios. Filosofía, Arte, Religión*, Publicación semestral de la Escuela de Filosofía de la Universidad Intercontinental. Año 4, núm. 9, 1998, pp. 91-92.

³ Detienne, Marcel, *op. cit.*, p. 24.

tomar algo de comer, y en la pausa los oyentes escanciaban el vino hablando con el cantor y entre sí; durante esa interrupción el cantor escuchaba palabras amables de gratitud y elogio o la promesa de un regalo junto con el ruego de continuar el canto, o bien los oyentes planteaban preguntas: <<Dinos, ¿cómo murió Agamenón?, ¿dónde estaba Menelao que no fue ayudarlo?>>. Al comienzo de un nuevo recital el cantor podía dirigirse a sí mismo tal tipo de preguntas, o bien podía dirigirse a la Musa, de quien según la tradición, recibía el conocimiento o la inspiración.⁴

Existe, pues, un elaborado arte del comienzo, o del comienzo después de una interrupción. Así el recitado de una tarde comienza después de una plegaria o himno con un proemio normalizado. En vano se busca una conclusión artísticamente satisfactoria al cabo de un amplio desarrollo en la epopeya o al final del conjunto. Por razones prácticas y también por voluntad deliberada de estilo, la forma artística está calculada para continuar, sin buscar una conclusión formal que detenga el movimiento. Mediante su memoria, el poeta accede directamente, a través de una visión personal, a los acontecimientos que evoca; tiene el privilegio de ponerse en contacto con el otro mundo; su memoria le permite <<descifrar lo invisible>>.⁵ La Memoria es soporte material de la palabra cantada, la función psicológica en que se apoya la técnica formularia y al ser potencia religiosa posee un doble valor: por un lado es el don de la videncia que permite al poeta decir una *palabra eficaz* al formular la palabra cantada y por otro, esta misma palabra cantada es una palabra que jamás deja de ser y se identifica con el Ser del hombre cantado. Las epopeyas proporcionaban sólo una unidad general, pues en ocasiones se superponían estratos de épocas distintas, con omisiones evidentes, pero el talento de los diversos individuos que

⁴ Cfr. Fränkel, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid-España, La balsa de la Medusa, Visor, 1993, pp. 30 – 32.

⁵ Detienne Marcel, *op. cit.*, p. 27

contribuyeron a la confección de la maravillosa obra se entrecruza; ni siquiera las tragedias clásicas griegas son uniformes, pese a que fueron escritas por un hombre en un corto espacio de tiempo. En toda composición poética, cada parte tiene sus experiencias: cada escena, cada motivo, cada carácter, asimismo una coherencia pedante que hubiera eliminado cuidadosamente los conflictos habría destruido o empobrecido el producto. Por eso las epopeyas no están exentas de contradicciones parciales o globales, pues lo importante es mostrar un pensamiento básico sencillo, una unidad aproximada de acción junto con una firme y tradicional forma artística manifiesta en el lenguaje, el verso y el estilo; en la cual se inculcaban los ideales de valor, conducta honorable, solidaridad familiar, patriotismo y el admitir la debilidad humana ante avatares imprevisibles enviados por los dioses.

Por lo tanto, los poetas mediante la inspiración de la Musa y de la Memoria como potencias religiosas van más lejos en sus explicaciones, en todo lo que concierne al *pathos* universal y esencial, el poder dinámico en la conducta y hechos humanos los atribuyen a los dioses y sus acciones, de modo que la actividad del hombre aparece, a la vez, como actos de los dioses, quienes ejecutan sus decisiones por medio de los seres humanos. Por eso las acciones de los hombres y los dioses constituyen los temas de los relatos épicos en la Grecia arcaica y sobre todo después de Homero, no habiendo mucha acción histórica, sino sólo existencia, ambiente y episodio en donde no hay que preocuparse por el cómo y el cuándo de cuanto se supone está determinado o de su regulación, y que se define como el <<orden>> o el <<hado>> que comprende aquello que gobierna las relaciones entre los hombres y que está en estrecha relación con los dioses: las normas y hechos del derecho, la

ética y las instituciones sociales e incluso el intercambio sexual.⁶ La experiencia de la vida, así como los hechos sociales e institucionales, se fundan para el poeta en las leyes permanentes que rigen el orden del mundo, enunciadas en forma religiosa y mítica. Los poetas fueron los educadores del pueblo y a su vez la poesía se enraizaba en el recuerdo de los mitos. El mito es el maestro de Grecia. Los mitos y las leyendas heroicas constituyen el tesoro inextinguible de ejemplos y modelos de la nación, de ellos saca su pensamiento, los ideales y normas para la vida; se halla en íntima conexión con el origen de la poesía en los cantos heroicos, con la idea de los cantos de alabanza y la imitación de los héroes, siendo el mito un elemento de idealidad para todos los géneros de la literatura griega: la lírica, la épica, y la tragedia. Por lo tanto, la ley no vale más allá de la alta poesía.

El mito es como un organismo: se desarrolla, cambia y se renueva incesantemente. El poeta realiza esta transformación. Pero no la realiza respondiendo simplemente a su arbitrio. El poeta estructura una nueva forma de vida para su tiempo e interpreta el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas. Sólo mediante la incesante metamorfosis de su idea se mantiene el mito vivo. Pero la nueva idea es acarreada por el seguro vehículo del mito.⁷

Por otra parte para que la palabra sea *eficaz* es inseparable de un gesto y de un comportamiento social. La palabra hablada es una voz viva que se juega en el discurso próximo, en la exposición pública, en un siempre presente ambiente real, en el que se encuentran también presentes y actuantes los gestos, las modulaciones vocales, la expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra hablada real.⁸ Cuando brota la voz obtiene su fuerza del comportamiento gestual, pues el lenguaje verbal se entrelaza con el lenguaje gestual en todo momento. Así por ejemplo,

⁶ Cfr. Fränkel, Hermann, *Poesía y Filosofía de ...*, pp. 65-66

⁷ Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 75.

⁸ Leticia Flores Farfán, "El espacio ágrafo de la verdad", en *Intersticios Filosofía, Arte, Religión*, Publicación semestral de la Escuela de Filosofía de la Universidad Intercontinental, Año 4, núm. 9, 1998, p. 93

cuando Altea maldice a su hijo, su maldición es palabra y postura: acurrucada sobre la tierra, <<golpea el suelo con fuerza para suscitar a la Erinia vengadora>>; es la actitud del cuerpo la que confiere su potencia a la palabra y cuya palabra se identifica con la oscura figura de la Erinia.⁹ Cuando el adivino, el poeta y el rey de justicia pronuncian una palabra, es el mismo tipo de palabra mágico-religiosa que proclama un vengador o las imprecaciones de un moribundo que dirige a sus asesinos; por lo tanto una vez articulada la palabra se convierte en potencia, fuerza y acción. La palabra es concebida verdaderamente como una realidad natural, como una parte de la *physis*; por lo que el *logos* de un hombre puede crecer tanto como decrecer, marchitarse; las Erinias se jactan, al igual que *Mómos*, de disminuir las glorias: <<las glorias humanas, incluso las más sagradas bajo la luz, se van fundiendo, disminuyendo, se pierden bajo la tierra, por los lances de nuestros negros velos y el efecto de nuestras maléficas danzas>>; las negras Erinias constituyen la cara opuesta de las blancas Cárites, potencias de fecundidad que dan al *logos* del poeta su luminoso resplandor. Asociada a las Erinias y a las Cárites, la palabra está siempre sometida a las leyes de la *physis*, a la fecundidad y la esterilidad de los seres vivos.¹⁰

Por eso la palabra poética está polarizada por dos potencias religiosas: la Desaprobación y la Alabanza, ya que el poeta griego, mediante el conocimiento más profundo de las conexiones del mundo y de la vida, quiere conducir al hombre errado por el camino justo, pues en el momento en que la palabra es elogio y desaprobación es capaz de engrandecer o disminuir al hombre, al decidir lo que vale el *logos* de un hombre o el valor de un guerrero por su hazaña que forma a la vez parte del favor de los dioses; es así que los Maestros de la

⁹ Detienne, Marcel, *op. cit.*, p. 60

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Alabanza conceden o niegan la Memoria siendo ésta un privilegio otorgada a los hombres vivos, una realidad religiosa que se encarna en el Elogio.

En una tradición poética en la que el <<rey de justicia>> sostiene la <<balanza>>, al ser dispensador de lo verdadero y lo falso, en este sentido el poeta de la Grecia arcaica es funcionario de la soberanía o elogiador de la nobleza guerrera, en donde su palabra es una verdad *asertórica* o de hecho¹¹, es decir, <<nadie la pone en duda, nadie la prueba>>. La única oposición significativa es la de *Alétheia* y *Lethé*, en cuyo nivel de pensamiento si el poeta está verdaderamente inspirado, si su verbo se funda sobre un don de videncia, su palabra tiende a identificarse con la <<Verdad>>, configurando con mayor precisión la significación de la *Alétheia* que se define mediante la tensión de potencias: Memoria y Olvido, Elogio y Desaprobación, Luz y Noche; por lo tanto, la negatividad no queda colocada aparte del Ser, constituye un pliegue de la verdad, su sombra *inseparable* y que a su vez define la ambivalencia mántica de la *palabra eficaz*.

Para los griegos la *palabra eficaz* del poeta posee la validez universal, la plenitud inmediata y vivaz que constituyen las condiciones más importantes de *la acción educadora*, al tener un poder ilimitado de conversión espiritual, los valores más altos adquieren generalmente mediante su expresión artística, el significado permanente y la fuerza emocional capaz de mover a los hombres, y es lo que los griegos denominaban *psicagogia*. La poesía ejerce *la acción educadora* al poner en vigor todas las fuerzas estéticas y éticas del hombre, ya que la forma normativa y la forma artística de la obra de arte se hallan en una acción recíproca y aun tienen, en lo más íntimo, una raíz común en la que la forma, el

¹¹ Asertórico: conocimiento de lo que es real o está sucediendo, en oposición al conocimiento de lo que podría o puede suceder, o de lo que debe suceder. Opuesto al conocimiento problemática, apodíctico o necesario. En Kant, juicio verdadero de hecho pero no necesario. Aserción, afirmación. Runes, Dagobert David, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Grijalbo, 1969; y Guerrero, Jiménez Fernando, *Léxico de Filosofía: los conceptos y los filósofos en sus citas*, Madrid, Akal, 1999.

estilo, la composición, en el sentido de su específica calidad estética, se halla condicionada e inspirada por la figura espiritual que encarna. Sólo puede ser propiamente educadora una poesía cuyas raíces penetren en las capas más profundas del ser humano y en la que aliente un *ethos*, un anhelo espiritual, una imagen de lo humano capaz de convertirse en una constrictión y en un deber; la poesía griega, en sus formas más altas, no nos ofrece simplemente un fragmento cualquiera de la realidad, sino un escorzo de la existencia elegido y considerado en relación con un ideal determinado.¹²

La función de Alabanza y Desaprobación en la poesía se mantiene hasta la época clásica, cuyo espacio principal se da en el banquete, la cual era una fiesta particular, institución minoritaria propia de los nobles, que se configura entre las clases sociales superiores floreciendo de modo dominante y exclusiva entre ellas; así pues se enseñaba la poesía tradicional la antigua épica griega y la lírica, teniendo como desventaja el que no era accesible a todo público y que no se refería a los problemas actuales y vivos de Atenas. El sistema de pensamiento que consagraba la primacía de la palabra cantada como potencia religiosa sufre un anacronismo al convertirse en fuerza de resistencia que refleja el obstinado poder de una determinada élite. Al reducirse la palabra poética al servicio de las vanalidades de una nobleza ávida de alabanzas, los poetas empiezan a aparecer como anticuados. Se empiezan a instituir debates y discusiones en la ciudad griega mediante la Asamblea, que al cuestionar los valores políticos de la nobleza se presenta en la ciudad clásica una ambigüedad de la acción ante el riesgo permanente que cada decisión colectiva presenta, por eso se establece el sistema de la democracia clásica y con ello se renueva el valor de la función poética a través del Teatro trágico, una nueva poesía y fiesta litúrgica

¹² Cfr. Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de...*, p. 49

donde se exponen los problemas actuales de la ciudad por medio del paradigma mítico y que junto con la Asamblea se dirige a la totalidad del pueblo.

[...] la ciudad elabora lentamente, progresivamente, una *palabra-diálogo*, diálogo de los grupos sociales que se enfrentan en el terreno político, diálogo de los oradores que proponen tal o cual decisión. La *palabra eficaz* perderá en los sucesivos su soberanía y el diálogo integrará incluso la ambivalencia de la mántica¹³

La tragedia es heredera de la épica por su espíritu, su material mítico y del cual también se deriva el héroe de la tragedia. Sin embargo, los dioses ya no serán cómplices del devenir humano, al no intervenir en las acciones de los hombres: en los pensamientos, afectos y decisiones. La configuración del mundo y sus legalidades ya no se encuentra engarzada con esa palabra divina del relato épico que le daba orientación y sentido, sino que ahora es vista como producto de un desgarramiento ontológico, de una herida constitutiva, de una fisura o separación originaria de la totalidad primigenia que, como apuesta de sentido, se trama en la articulación del vínculo simbólico entre aquellos fragmentos escindidos de la totalidad rota.¹⁴ Asimismo, ante la rotura del sistema aristocrático, al asimilar el nuevo régimen la presencia constante del debate en acorde a las exigencias de la ciudad, los poetas trágicos coinciden en unir la condición humana con política a través de la acción dramática en donde se configuran las diversas concepciones del poder político dentro de un sistema democrático, en un ambiente de rechazo a la tiranía con un ideal de un poder unido a normas de piedad y moderación, respetuoso a su vez del súbdito, sometiéndose a crítica el modo de vida de las familias aristocráticas, la conducta del héroe, las instituciones y los

¹³ Detienne, Marcel, *op. cit.*, p. 10

¹⁴ Leticia Flores Farfán, "Del desgarramiento originario o sobre la insoportable levedad del ser en la tragedia griega" en *Acta Poética*, Revista del Seminario de Poética. Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, núm. 23 2002, pp. 20 – 21.

ideales vigentes; con el objeto de establecer los límites del poder y en donde el héroe deja de ser un modelo convirtiéndose en un problema para él mismo y para los demás.

En consecuencia, al dar anuncio de la retirada de los dioses de la escena humana, adquiriendo fuerza la precariedad de la palabra humana con su carácter ambivalente, entre memoria y olvido, presencia y ausencia, definición y plegaria. El ciudadano experimenta una angustia e incertidumbre hacia la imposibilidad de dar respuesta a la pregunta ¿qué somos?, es decir, hacia el problema el destino humano, ya sea político, social, familiar o personal; y sobre todo ante la constatación de que el orden político y la justicia se levantan sobre una palabra humana cuya certeza precaria y vulnerable, es responsabilidad de los hombres; pero, para que dicha constatación no se olvide deberá ser expuesta a la vista de todos por medio de las instituciones de administración de gobierno y del teatro trágico.¹⁵ Por eso el poeta trágico para la conciliación de tensiones y enfrentamientos de la comunidad, hace que el ideal que se busca sea la *sophrosyne* o la moderación para que viva en un estado de felicidad, reconciliación y armonía, la cual implica que el hombre atraviese por el dolor y a veces llegue a encontrarse con la muerte, pues en el mundo trágico los valores de la acción son inseparables del abuso y el sufrimiento. Esquilo nos recuerda a través del coro en la *Trilogía de Orestes*: <<En el dolor está la escuela de la vida. Él nos hace sabios. Porque ¿qué hombre, qué ciudad puede caminar hacia la dicha, si la justicia es despreciada, si nadie la teme?>>¹⁶ Así, pues, los trágicos promueven, la doctrina de justicia

¹⁵Cfr. Flores, Farfán Leticia, *Atenas, Ciudad de Atenea. Mito y Política en la Democracia Ateniense Antigua*, México, Seminarios: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2006, p. 132-133.

¹⁶ Esquilo, “Trilogía de Orestes” en *Siete Tragedias*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1987, p. 179.

que se impone, del exceso que se paga, de la fortuna que puede derrocar al grande y de la necesaria *sophrosyne* o templanza.¹⁷

Por otra parte, el mundo trágico no es un mundo claro, moral y racional, excluye la jerarquía de los saberes y la unión del saber y del poder que el filósofo creará llevar a cabo, ya que el poeta trágico hace que poderes y saberes se enfrenten en esa opacidad que separa el mundo de los dioses del de los hombres; opacidad con respecto a la que es preciso elegir en todo momento, es así que el coro de la *Antígona* que glorifica al hombre le recuerda: <<Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, puede encaminarse unas veces hacia el mal, otras veces hacia el bien>> (364-366).¹⁸ Y sólo al final de la tragedia en la que el tiempo de los dioses y el de los hombres se reúnen es cuando se revela la verdad. *Edipo* puede afirmar tras haberse cegado: <<Es Apolo, amigos, Apolo quien cumple en mí estos tremendos, sí, tremendos infortunios míos. Pero nadie los hirió con su mano sino yo desventurado>> (1329-1333). Por eso en el escenario trágico es el lugar en el que los dos tiempos, distanciados en un principio se reúnen y por lo cual también el poeta trágico enseña de que hay que evitar la guerra y el castigo por la violación de la ley divina y humana.

1.2 Nacimiento y sentido de la Tragedia griega

La primera representación trágica nace en el 534 durante la tiranía de Pisístrato, en el contexto de las fiestas más importantes del dios Dioniso; ¹⁹ en cuya fecha Tespis fue vencedor del primer concurso trágico e <<inventor>> de la Tragedia. Tespis, conservando

¹⁷ Rodríguez, Adrados Francisco, *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Madrid-España, Alianza editorial, 1997, p. 74.

¹⁸ Cfr. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Vol. II, España, Paidós, 2002, p. 161.

¹⁹ Cfr. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia ...*, Vol. II, p. 21.

sus piezas mucho de ritual, rebasó al rito y creó un gran espectáculo, en el que el autor individual cambia el libreto o crea nuevos argumentos y en donde algunos miembros que participaban en los festivales con lírica de corales, con danza y con canto, se liberan del coro al convertirse en actores e incorporan a tal héroe, el cual ya tiene un nombre propio como Edipo o Antígona. La política de Pisístrato era atraerse al pueblo con estas celebraciones comunales y sobrepasar a los festivales de otras ciudades, pues cada ciudad de Grecia en cuanto tenía potencia económica y política, quería hacer unas fiestas mejores que todas las demás ciudades y Pisístrato logró todo esto. Pisístrato y Téspis quisieron crear para sus fiestas un género de lírica que superara a todos los demás, y lo lograron. Era un género que, suplementado por el posterior de la comedia, dio a Atenas, en el siglo V, el primado de la poesía.²⁰ Pisístrato que es el último tirano sienta las bases para la democracia al reducir el poder de los nobles, mejoró la economía convirtiendo a Atenas en una gran potencia y favoreció el culto de dioses populares como Dioniso y Deméter, por lo cual creó las grandes fiestas populares cuya intención era unir a todo el pueblo de Atenas en la casa común de la ciudad, lejos de las antiguas discriminaciones de los nobles.

El sentido total es la búsqueda de la salvación de la ciudad, conservando esquemas generales como el de la rotura del límite y el mundo al revés; y otros más concretos, como la unión de los motivos de la boda y la muerte o de la muerte y la resurrección, los *agones* y enfrentamientos. Héroes y dioses se reencuentran al cabo de los tiempos en Atenas, en las fiestas de Dioniso. La <<invención>> de Téspis es un retoque a una tradición ya existente, porque por debajo de las <<invenciones>> de Téspis hay condicionamientos de la Tragedia más profundos. La Tragedia y el Drama Satírico son representadas por los llamados *tragoidoí*, nombre del cual deriva el de la Tragedia. Estos *tragoidoí* se llamaban

²⁰ Rodríguez, Adrados Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, p.102

simplemente *tragoi* <<machos cabríos>> y con esa palabra se designaba a toda una serie de <<comunidades míticas>> cuyos miembros eran llamados otras veces sátiros. Ciertos danzarines -para llamarlos con su nombre griego *orkhestai*- se han especializado en representaciones heroicas, con o sin *tragoi*, pero toman el nombre de los *tragoi*, más pintorescos, más útiles para dar un nombre genérico a los danzarines: no hay ningún colectivo que abarque todos los coros de las tragedias. Pisístrato o Tespis han operado evidentemente con la existencia de esa tropa de danzarines que se habían especializado en danzas heroicas.

A Dioniso se le asignan las fiestas que se celebran a través de representaciones teatrales. Las fiestas a Dioniso eran celebradas al principio de la primavera, a finales de marzo, en el centro de la ciudad, en la Acrópolis, estableciéndose el Teatro Trágico en su dimensión religiosa; en que la vida se renovaba y se curaba la angustia con el triunfo de las nuevas fuerzas que venía unido a la derrota y muerte de las antiguas, personificadas en determinados dioses y héroes. Y es a la vez *cómico* y *trágico*, tanto él como su leyenda y su rito; en ambos aparece en contacto con colectividades como las bacantes y sátiros y con héroes de la leyenda. Dioniso, por antiguo que sea en Grecia, es un invasor, pues se han hallado en el Peloponeso y en Sicilia danzas y *agones* de tipo preteatral sin conexión con el culto de Dioniso, sólo con el de Ártemis o, simplemente, con el de colectividades miméticas teriomorfas o no. El culto de Dioniso fue estimulado por los tiranos: introducido en las Grandes Dionisias de Atenas por Pisístrato; este invasor no hay duda de que se apoderó de cultos preexistentes, se hallan varios lugares de sustitución del culto de Ártemis por el de Dioniso incluso en Atenas. Dioniso es el único dios que mantiene características miméticas, como el uso de la máscara es uno de los pocos que conserva en su rito y su mito el tema de la muerte; la máscara confería en Grecia esa identificación con lo extraño y

divino, ese don de <<ser otro>> y de poder alcanzar poderes sobrehumanos, es un aditamento útil para la *mímesis* al representar seres del más allá, dioses o muertos y de ahí el sentido sacral, terrorífico y lúdico. Dioniso, como dios loco es caracterizado ya por Homero y el rito y el mito nos hacen ver cómo contagia la *locura*; sus epítetos de *omestés* <<devorador de carne cruda>>, *anthroporaístes* <<machacador de hombres>> son bien explícitos; pero a la vez, según el mismo Homero (*Il.* XIV 325), Dioniso es *khárma brotoísi* <<alegría de los mortales>> y son también explícitos sus epítetos de *lyaíos, lýsios* <<liberador>>, *Sóter* <<salvador>>, *iatrós* <<médico>>, *polugethés* <<abundante en alegría>>, *plutodótes* <<dador de riqueza>>, *euergétes* <<bienhechor>>.²¹ No de otro modo las ninfas dan la locura o arrebatan a los jóvenes y, al tiempo, comunican la danza y la alegría; los panes, sátiros y silenos dan el terror o la sabiduría o la alegría desenfrenada; también las musas arrebatan a la locura y los coribantes comunican el frenesí de la danza y mediante ella curan.

Dioniso no encarna el autodomínio, la moderación o la conciencia de los propios límites, sino la búsqueda de una locura divina, de una posesión extática, la nostalgia de un más allá absoluto; no la estabilidad y el orden, sino el prestigio de una especie de magia, la evasión hacia un horizonte diferente; es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana, atrae a sus fieles hacia las rutas de la alteridad y les abre paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo, la del destierro radical de sí mismo. ²²

Manía, locura, es la palabra griega que expresa sus poderes, terribles e hilarantes al tiempo, cuyo rasgo principal es desdibujar las fronteras de lo ilusorio y lo real, en suscitar repentinamente el más allá en este mundo, lo que muestra <<una conciencia de la ficción>>, es decir, su posibilidad de existencia y su resultado, y que conlleva mayor

²¹ Rodríguez, Adrados Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 455.

²² Vernant, Jean- Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Vol. II, Barcelona-España, Paidós, 2002, p. 22

fundamento que la realidad misma. Hay que tener en cuenta que *mímesis* y *kátharsis* están en el origen en relación con la teoría del entusiasmo o la *manía*, y cuyos elementos forman parte de la fiesta y el teatro; cada género teatral viene de un género dionisiaco: ditirambo, danzas de sátiros, himnos fálicos y la tragedia es la culminación de las Grandes Dionisias o <<Dionisias de la ciudad>>.

La Fiesta Agraria es un lugar de enseñanza, de libertad y de creación donde se representan y narran los antiguos *mitos*, donde están operantes las fuerzas divinas en cuya eficacia se cree, pero que aparecen mucho más borrosas en la vida de todos los días. Se busca una pausa atemporal tras el curso cíclico del tiempo y en la que el hombre se pone en comunicación con lo divino, pausa que ha de lograr una renovación de la vida y una liberación de los elementos de impureza traídos por el curso de los días. Sólo en la Fiesta, ese momento de reflexión sobre la vida y la muerte, ese descanso en lo colectivo, esa superación de lo cotidiano, donde surge todo pensar humano que rebasa el automatismo de la costumbre. Todas las limitaciones del presente desaparecen: son libres el llanto y la risa, son diferentes y sin tasa las comidas, diferentes vestidos, quedan abolidos los tabúes sexuales y otros tipos de restricciones; el poder y la santidad pueden ser parodiados.²³ Es el lugar adecuado para el dolor y para la risa, que en definitiva se corresponden al depender de las insuficiencias de la vida, sanables mediante la ejemplificación que ofrece el Mito y mediante la abertura que, sobre su modelo, se permite a la fantasía.

El mito es una narración sagrada que ritualiza el tiempo fuerte, tiempo intenso que irrumpe modelando y resistiendo a la crónica. La emergencia de lo sagrado es telúrica y cobija la arquitectura

²³ Rodríguez, Adrados Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona - España, Editorial Planeta, 1972, p. 372.

del habitar humano: no hay espacio político, topología cotidiana, fiesta ritual, ceremonial fúnebre, amor o combate que no sea bendecido por los dioses, instituido con ellos.²⁴

Es la Fiesta Agraria el lugar original de los *ritos*, en el ritual agrario hay una lógica clara, algo muere para que algo nazca, y es justo que eso que muere sea becado y sea llorado al tiempo; en realidad lo que muere y lo que nace son lo mismo, lo cual se expresa diciendo que lo que ahora muere renacerá el próximo año. Además ya se presenta un conflicto o una ambigüedad, donde se define el *agón*. Este ritual del *agón* se celebra en las fiestas griegas con intervención siempre de un *como* humano, representante de la comunidad; pero los principios en que se encarnan las fuerzas naturales en conflicto, solamente en ocasiones son humanos: puede tratarse de plantas o animales u hombres enmascarados de animales. Es un ritual mágico que haciendo enfrentarse violentamente las fuerzas de dos partidos contrarios y triunfar a una de ellas, estimula el enfrentamiento de las fuerzas de la Naturaleza y el triunfo de una de ellas, dicho de otro modo, la venida del buen tiempo, el nacimiento y desarrollo de las plantas y animales útiles al hombre. En cambio, en el Teatro, se trata siempre de hombres, representando mediante el principio de la *mímesis* a héroes o dioses, desde este momento, el acento se desplaza, no es tanto la fecundidad y la cosecha lo que está en el centro del ritual, sino la Vida humana: el conflicto, la muerte y el triunfo, el eterno riesgo, la eterna ambivalencia de la grandeza; el *agón* es el núcleo del Teatro, el que confiere unidad a todo él. Éste presenta la característica de ser ambivalente: implica triunfo y derrota al tiempo y a veces en la victoria va implícita la muerte o la muerte es anuncio de triunfo. El *agón* es el centro en torno al cual rituales que sólo invocan la presencia de los dioses o consisten en su adoración o se convierten en puramente

²⁴ Flores, Farfán Leticia, *Atenas, Ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*, México, Seminarios: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2006, p. 66.

dramáticos. El Teatro asimila la metáfora de la Religión Agraria, la planta al animal y el animal al hombre, pero siempre viendo en esos prototipos de plantas, animales y hombres que mueren y renacen y se reproducen algo de divino; es decir del ritual mágico que expresa la vida de la naturaleza se perpetua en un teatro que es una filosofía sobre el hombre.

El *agón* es danza, en el sentido griego de *órkheis*, pues tiene esa función de imitación realizada antes de la acción y por lo cual estimula la acción: las danzas guerreras antes de la batalla, las obscenas antes del acto sexual, las de animales antes de la caza. Y dentro de la Fiesta sólo en la danza, se es capaz de dar forma a lo informe con el propio cuerpo, de incorporar al hombre a un yo colectivo o a un yo divino o heroico o demoniaco, liberado de las limitaciones del presente y de la individualidad. Danza que es al tiempo música y que puede ser también palabra. Que es la cuna común del Mito y del Rito y, concretamente, del Rito mimético, susceptible de cargarse de Mito y convertirse luego en Teatro. Una acción teatral, en sus fases arcaicas, griegas y no griegas, conserva de los conjuntos rituales la forma de una procesión o cortejo, una variante de la danza, interrumpida por danzas diferentes y por acciones entre personajes desgajados del coro; el todo vuelve a cerrarse, normalmente, con danza y procesión. La danza y el canto a ella unido es celebración de alguien que acaba por ser sentido como presente, a la vez que es acción; y no sólo en el sentido de invocar la presencia del dios o el héroe muerto, sino también en el de mimar momentos decisivos de su vida: lucha, muerte, boda.

Es en el *agón*, en el enfrentamiento de las fuerzas naturales para desplazarse alternativamente, donde han nacido lo *cómico* y lo *trágico*; la risa tiene igual fuente que el dolor: es la imperfección, la incoherencia del mundo y hasta la incoherencia del mundo ideal que el poeta propone en su lugar, lo que la provoca. Es el tiempo mítico, concebido a

la vez como caos y como felicidad, del cual emerge el otro, donde las fuerzas de la vida se abren paso abiertamente. El futuro es concebido como un pasado feliz, toda idea de reformismo, utopismo, rotura de límites, se abre paso. La *capacidad mitificadora* está abierta en la Fiesta: nuevos mitos se crean y representan en ella para satisfacer las apetencias y angustias del hombre, a la vez que hay *elementos rituales* menos decididamente enlazados con el Mito, que producen esa sensación de seguridad de lo que no cambia, de lo que es siempre de igual modo y, por tanto, escapa a la angustia de la carrera del tiempo. Asimismo la distinción y las relaciones que hay entre Mito y Rito es la siguiente:

El mundo del Mito es dramático, explica todo el devenir como acción de seres dotados de voluntad; y da de él una interpretación atemporal, es algo que se repite periódicamente. Pero si rompe el tiempo, el Mito rompe también otras barreras: hombres, animales, plantas están en estrecha conexión entre sí y con los fenómenos naturales. Conexión no tanto de razón como de poder y de capacidades y cualidades. Por otra parte, el Mito, igual que el Rito, es tradicional, aunque más sometido que éste a variaciones y alternativas, penetrando en un detalle que al Rito le es inaccesible. El Rito es más vago en su significación, a veces se considera que actúa mágicamente sobre la naturaleza; cuando se racionaliza y concreta es interpretado como realización de un mito –aunque a veces se vacile al determinar cuál es- o, al menos, como resultado de un acto fundacional de la edad mítica.²⁵

Hay ritos sin mito y mitos sin rito, pero lo que es claro es que en Grecia hay huellas de una mitologización progresiva del Rito. El proceso de la mitificación ha llenado de sentido el Rito y ha acabado de dramatizarlo, tendiendo a cargarlo de palabras, hasta verbalizarlo del todo estando al servicio de una *mímesis antropomórfica*, por lo cual se asciende del nivel mágico al mítico, del vegetal al animal y humano. El paso del Rito al Teatro es un proceso gradual que consiste en una selección dentro de los elementos del Rito que en gran medida son simbólicos. El proceso ha sido el de la adaptación del Rito al Mito,

²⁵ Rodríguez, Adrados Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia...*, p. 392.

en un aprovechamiento de aquellos elementos del Rito que más susceptibles eran de expresar un mito antropomórfico en forma *mimética y verbalizada*. En una segunda fase, el dominio del Mito, ya en plena época teatral, fue mayor todavía: para que los poetas pudieran lograr mayores posibilidades de representar toda clase de mitos con matices siempre cambiantes, las unidades rituales elementales fueron disolviéndose, haciéndose moldeables y capaces de utilizations cambiantes, confundiéndose unas con otras, dando derivados casi irreconocibles. La última fase, prácticamente postgriega, es la de la insuficiencia del Mito para expresar la vida humana en todos sus matices: lo que comportó una desritualización y una desformalización aún mayor. Porque la paradoja es ésta: el Teatro griego expresa la vida humana no directamente, sino a través del Mito y éste sólo a través del Rito puede primeramente ser expresado. Y de un Rito que inicialmente respondía a un significado mucho más amplio que lo puramente humano, en una cultura que unía en un todo superior y asimilaba lo humano, lo natural y lo divino. La mitificación del Rito es, pues, el primer paso para la creación del Teatro, sobre todo cuando va acompañada de un carácter mimético y verbalizado, con mínimo simbolismo y máxima coherencia en el contenido total.²⁶

La Tragedia ha partido del Rito en la medida en que es interpretado por el Mito en sentido antropomórfico, luego el Rito se ha plegado cada vez más al Mito, haciéndose totalmente mimético y verbalizado, tendiendo a una desformalización progresiva que acaba por ser una desritualización; lo que muestra que el Mito llega a ser insuficiente para exponer toda problemática del hombre. Es así que el origen del Teatro griego es religioso, ritual y mítico, puesto que los grandes temas de la vida y de las fiestas de primavera: enfrentamiento, sexo y renovación, muerte, pasaron de los rituales al Teatro y que

²⁶ *Ibid.*, p.367.

constituye el escalón entre el Rito y el Mito, de una parte, y la literatura dramática de otra; entre los temas religiosos y colectivos y los individuales; entre estructuras formales y tradicionales y estructuras libres o, al menos, propiamente literarias. La religión agraria griega, como todas las religiones primitivas, no aislaba el Bien y el Mal en dioses o héroes diferentes; ni tampoco la muerte y el triunfo, el dolor y el regocijo; la Tragedia sobre todo fue fiel casi siempre a la ambivalencia del Bien y el Mal y sólo a veces aísla, en sus momentos menos inspirados, personajes absolutamente buenos de los absolutamente malos, unos y otros secundarios.

[...] la religión griega se presenta como una vasta construcción simbólica, compleja y coherente, que cede un lugar al pensamiento y al sentimiento en todos los niveles y en todos los aspectos, comprendido el culto. [...] mito, ritual e imagen son los tres modos de expresión –verbal, gestual y gráfica- a través de los cuales se manifiesta la experiencia religiosa de los griegos.²⁷

La Tragedia se enfrenta con más profundos problemas del destino humano, por lo cual se acude a ideas generales sobre la conducta humana y sobre el comportamiento de la divinidad y sobre el destino del hombre; los temas del Teatro trágico del Salvador, el Rebelde, la paz y la felicidad, la *sophrosyne* y, al tiempo, la licencia y la rotura del límite, el imposible vencido y el Malvado expulsado o muerto o curado, la risa y el dolor, son característicos de la Fiesta Agraria en general.²⁸ La Fiesta Dionisiaca y la Fiesta Agraria es un estado de felicidad en el que el hombre se siente libre de todas sus ataduras donde explora y pinta su gusto el pasado mítico, hecho ahora presente, y el futuro, para poder vivir íntimamente, durante el tiempo limitado de la fiesta, las situaciones límite de la existencia humana, lo grotesco y terrorífico de lo que casi no vemos a fuerza de mirarlo en

²⁷ Vernant, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel 1991, p 24.

²⁸ Cfr. Rodríguez, Adrados Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia...*, p. 373.

la vida cotidiana con el objeto de experimentar sentimientos reprimidos y profundos. De aquí la risa y el llanto, que sólo se dan en esa exploración del límite y en esa crítica.²⁹

Es *cómico* o es *trágico* todo lo que está fuera del sistema de instituciones y creencias de una época dada, toda acción y todo pensamiento que prescinde de amoldarse a los cauces comunes, de regirse por lo que es previsible que suceda dentro de las experiencias de una sociedad dada o de las experiencias humanas en general. Esta acción puede estar al servicio del establecimiento de un nuevo sistema coherente algunos de cuyos elementos existen, como aspiraciones al menos, en la vida diaria; pero es un sistema que choca con duras realidades o con principios igualmente respetables. El que osa esta empresa es un héroe, es el representante del tipo superior de hombre, que el Teatro nos presenta; su acción, en cuanto provoca dolor en él y, por simpatía, en los demás hombres, es *trágica*; en cuanto es inocua: costumbres nuevas, comportamientos inesperados, deformaciones de palabras es *cómica*.

El poeta es el sabio que despliega ante la ciudad este panorama en donde el Teatro que continúa la antigua Fiesta Agraria es por excelencia un lugar de enseñanza de tipo religioso y el poder purificador de la fiesta, derivado de su recurso a la libertad de palabra, al éxtasis o vértigo que sumerge al hombre en la colectividad y en un mundo atemporal, están presentes todos en el Teatro. *Alexíkakos* y *kathartés*, esto es, alejador del mal y purificador en sentido religioso, se llama a sí mismo Aristófanes (*Avispas* 1043); la *kátharsis* o purificación conseguida por la tragedia tiene como punto de partida los efectos de curación físico-moral que se atribuían a determinados géneros musicales, que a través

²⁹ *Ibid.*, p. 100.

del *éxtasis* y la *mímesis* llevaban a la misma por vía homeopática, la curación de la pasión y el miedo.³⁰

1.3 Tragedia y Democracia

La experiencia trágica es experiencia de herida y tendencia a la reconciliación. Esta última no se puede obtener a través de las estrategias que gestionan el acaecer histórico: la revolución o el consenso, el trabajo o el concepto. Tal vez sean válidas frente a las disfunciones históricas; son, sin embargo, incapaces de implicar el silencio de los dioses o la palabra de los muertos. La reconciliación trágica es mítica y poética: exige que el verbo dialogue con lo desconocido, con lo inefable, con el *Enigma*.³¹

Se da paso al “hablar de lo profundo”, al Enigma, en donde la ambición, la pasión y el deseo, la inteligencia y el orgullo, los afectos y aflicciones son progresivamente humanos. Los dioses olímpicos devinieron invisibles, incógnitos, lejanos; su actuar ya no acompañaría más al de los débiles mortales, ya no lucharían con los hombres o contra ellos, ya no se involucrarían en los amores, las pasiones y los avatares humanos de manera directa e inmediata.³² Ante la retirada de los dioses, los hombres dirigen la interrogación del sentido de su existencia a los oráculos. En el oráculo trágico la pregunta que se formulan la mayoría de los héroes es sencilla ¿qué haré?, la cual permite todas las soluciones imaginables. El oráculo mismo no es ya una orden, sino una palabra particularmente solemne cuya ambigüedad es fundamental, porque “[...] TAL COMO EL SEÑOR, CUYO TEMPLO DIVINATORIO ESTÁ EN DELFOS, como nos lo hizo saber Heráclito, NI DICE NI OCULTA, SINO QUE DA SEÑAS”, es decir, el Oráculo oculta el código que

³⁰ *Ibid.*, p.372.

³¹ Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona-España, Anthropos, 1997, pp. 126-127.

³² Leticia Flores Farfán, “Nietzsche y la Experiencia Trágica” en *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, Paulina Rivero Weber y Greta Rivara Kamaji (comps.), México, Textos de Difusión Cultural Serie El Estudio, UNAM, 2003, p. 37.

regula el juego y según el cual actúan los jugadores.³³ Así, pues, el héroe al convertirse en un problema para sí mismo y para los demás, se separa de la ciudad que lo juzga y que a la vez por medio de los jueces es el que otorgará el premio de la mejor tragedia en el concurso trágico. Sin embargo, precisamente a través del teatro, Sófocles describe su retorno en *Edipo en Colono*, tragedia de la heroización en Atenas del anciano exiliado de Tebas, en donde se constata que era necesario que la separación haya tenido lugar: <<Cuando ya no soy nada, entonces resulta que me convierto realmente en un hombre>> (393).³⁴

Grecia es la primera sociedad del mundo que se interrogó explícitamente sobre la representación colectiva e instituida, al cuestionar qué es la justicia y qué significa que una ley sea buena o mala, teniendo como punto de partida la idea griega fundamental del *caos* y de la *nada*, de que el mundo surge del vacío más completo pues al principio reinaba el desorden, luego reinó el orden y se creó el cosmos; así también el filósofo Anaximandro dice que el elemento del ser es el *apeiron*, lo indeterminado, lo indefinido. Por eso si las leyes humanas estuvieran dictadas por Dios o por la naturaleza, la naturaleza de la sociedad o las leyes de la historia, no habría entonces ningún lugar para el pensamiento político, ni habría un campo abierto para la acción política. Asimismo si los seres humanos no pudieran crear algún orden por sí mismos estableciendo leyes, no habría posibilidad de acción política, de acción instituyente; y si fuera posible un conocimiento seguro y total (*episteme*) de la esfera humana, la democracia sería imposible, pues la democracia supone que todos los ciudadanos tienen la posibilidad de alcanzar una *doxa* correcta y que nadie posee una *episteme* de las cosas políticas. Por lo tanto un pensamiento político basado en un

³³Cfr. Flores, Farfán Leticia, *Atenas, Ciudad de Atena. Mito y Política en la Democracia Ateniense Antigua*, México, Seminarios: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad del Estado de Morelos, 2006, pp. 133-134

³⁴Cfr. Vernant, Jean Pierre y Vidal Naquet, Pierre, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, Vol. II, Barcelona-España, Paidós, 2002, p 149

orden total, “racional” y “lleno de sentido”, definiría al orden del mundo como una “ontología unitaria”, haciendo a un lado la cuestión de la responsabilidad humana y de la creación social. La “ontología unitaria”, cualquiera que sea su máscara, está socialmente ligada con la heteronomía; y en Grecia el surgimiento de la autonomía se debió a una visión no unitaria del mundo expresada desde los orígenes en los “mitos” griegos.³⁵

El conocimiento de los mitos equivale a un auténtico conocimiento de las cosas porque a la vez que le otorga al hombre un explicación de su presente a partir de su relación con el pasado originario, lo provee de un conocimiento experiencial que encuentra su *praxis* más significativa en el culto, en la fiesta sacrificial en donde los hombres renuevan constantemente su pacto de familiaridad con los dioses y reactualizan el sentido destinado *in illo tempore*.³⁶

El Estado ateniense velaba por el teatro como si éste fuera fundamento de la cultura y la sociabilidad, como algo fundamental en la *paideia* comunitaria, con el fin de cobrar conciencia del hecho de que la *polis* son los ciudadanos y que su destino depende también de su reflexión, su comportamiento y de sus decisiones, que conforman su participación en la vida política. Por eso el Teatro trágico, con el impulso de los primeros representantes que son los tiranos y con tendencia popular, la establecen como una institución social que renueva la realidad de las demás instituciones sociales a través de los concursos trágicos, que se someten a la autoridad del primer magistrado, el arconte y que obedecen a las normas que rigen las asambleas y los tribunales democráticos. Se puede decir que la ciudad se hace teatro y se representa a sí misma para cuestionar su realidad, problematizando sus valores fundamentales y temas que le interesaban: los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa del propio país, el de los límites del poder e involucrando las pasiones

³⁵ Castoriadis, Cornelius, *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa editorial, 1988, p. 116.

³⁶ Flores, Farfán Leticia, *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*, México, Seminarios: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2006, pp. 66 – 67.

individuales ante los problemas personales. El Estado proveía a todos los gastos de las representaciones teatrales, en el marco de la Fiesta dionisiaca, mediante el impuesto de las *coregías* que recaía sobre los ciudadanos más ricos cada año. De esta manera la tragedia es muestra de que el proceso democrático alcanzó su apogeo al desarrollarse a lo largo de un siglo como una autoinstitución democrática con la creencia de que todo puede ser reformado y siendo el punto de arranque de todo pensamiento crítico. La Tragedia es un género que bajo la forma mítica ocupa un tercer foro donde se debaten los problemas sociales, políticos e individuales, junto al de la Asamblea y el del auditorio de sofistas y filósofos.

Las instituciones se apoyan en los mitos; se recurre a ellos para tomar decisiones; se interpretan hechos de acuerdo con ellos. Los más viejos se los cuentan a los más jóvenes, y éstos se inician en los saberes tradicionales de su pueblo mediante los grandes relatos de los dioses y los héroes fundadores [...] Pero junto a esa circulación familiar y colectiva, en cada sociedad suele haber unos individuos especialmente dotados o privilegiados para asumir la tarea específica de referir esos relatos tradicionales. Son los sabios de la tribu, los más versados en el arte de narrar, los profesionales de la memoria o la escritura, quienes están designados habitualmente para tan ardua labor. Los mitos incorporan una ancestral experiencia y una explicación simbólica de los fundamentos de la vida social.³⁷

Asimismo, la “autonomía” es lo que define a una institución al darse la participación general activa de los ciudadanos en los asuntos públicos para establecer sus leyes y así crear los límites de la acción política y de la autonomía ciudadana a través de un *espacio público* o un dominio público que pertenezca a todos, por eso la educación (*paideia*) de los ciudadanos como tales puede dar un contenido verdadero y auténtico al *espacio público*, puesto que la “autonomía” sólo es posible si la sociedad se reconoce como la fuente de sus normas; todo esto define a la democracia como un régimen de la

³⁷ García, Gual Carlos, *La Mitología*, España, Montesinos, 1989, pp. 27-28

autolimitación y de la libertad. Por otra parte la creación de un *tiempo público*, surge de una dimensión en la que la colectividad puede contemplar su propio pasado como el resultado de sus propios actos y en la que se abre un futuro indeterminado como dominio de sus actividades, por lo cual se puede decir que la democracia es también un régimen trágico y en donde la tragedia es una institución de la autolimitación, en cuya presentación tiene como base ontológica la dimensión política de que el ser es *caos*.

El caos se presenta aquí primero como la ausencia de orden *para* el hombre, como la falta de correspondencia positiva entre las intenciones y las acciones humanas por un lado, y su resultado o realización, por el otro. Además, la tragedia muestra no sólo que no somos dueños de las consecuencias de nuestros actos sino que ni siquiera dominamos la *significación* de esos actos. El caos se presenta también *dentro* del hombre, es decir, como su *hybris*.³⁸

Los trágicos daban una lección al pueblo de Atenas en el teatro cuando presentaban por ejemplo las desgracias de Edipo o Creonte por haber seguido una determinada conducta, mostrando el dolor y la muerte como resultado de un castigo divino de la *hybris*: ignorancia, desmesura o de la pura ley cíclica de que el que está alto cae y sube el que está abajo o de la pura inconexión inexplicable de causa y efectos o, al contrario, de un orden misterioso que se nos escapa y que hay que aceptar simplemente; estaban invitando al pueblo de Atenas a que no incurrieran en esa misma conducta arrogante. En la Tragedia hay una enseñanza de tipo general, pero no hay un dogma o un credo en tales o cuales puntos, pues al ser un festín mítico, la Tragedia es un acto de culto de la ciudad, trata temas ciudadanos, enseña al pueblo ateniense maneras de pensar e ideas para reflexionar sobre el mundo, para explicarlo, para debatir dentro de un clima de libertad.

Es el ambiente democrático el que, a escala mítica, aquí se reproduce, pues es la Tragedia toda la que es un género democrático, siendo la manifestación máxima de una

³⁸ Castoriadis, Cornelius, *op. cit.*, p. 126.

ciudad, en el lugar de reflexión sobre los últimos problemas del hombre enfocados bajo una luz religiosa. Para los antiguos griegos la religión no está verdaderamente separada de lo político y de lo social, pues toda manifestación colectiva importante comprende un aspecto de Fiesta religiosa, como se da en el contexto de la ciudad y de la familia, de lo público y de lo privado, y con mayor motivo se da en el Teatro. La religiosidad en la Grecia antigua no se emplaza en una verdad revelada por algún libro sagrado, como otros pueblos han preservado literalmente de la sombría antigüedad libros sagrados porque creían que esos textos contenían una revelación que no debía ser alterada, o bien conservaron oraciones, fórmulas mágicas o legales en su formulación precisa porque creían que el cambio en tal forma rompería la magia o invalidaría la regla; sin embargo los griegos no tenían creencias, ritos ni jurisprudencia con un tenor literal, ya que siempre y en todos los campos buscaban la expresión apropiada y nueva, conservando el sentido deseado en búsqueda de un estilo fluido y con calidad de la obra ya sea literaria o teatral.³⁹ Por eso en los griegos no hay cabida para la creencia de una persona trascendente para la salvación de las almas, ni tienen la idea de un derecho absoluto fundado sobre principios y organizado en un sistema coherente, sino que para ellos había como grados dentro del derecho, haciendo hincapié sobre las nociones de intención y responsabilidad, al plantearse el problema de los grados de compromiso del agente en sus actos.

El Teatro es, hasta el triunfo de la filosofía, su rival, la principal fuerza educadora del pueblo, donde el poeta del teatro es un hombre sabio y sagrado, en estrecho contacto con la divinidad, ilustrador de su pueblo. Toda especulación griega sobre el hombre proviene del Teatro trágico o la comedia, pero llega el momento que en el marco del teatro, como antes el de la lírica, se hizo demasiado estrecho y la especulación continuó en la

³⁹ Cfr. Fränkel, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, España, Visor, 1993, p. 20

prosa de los filósofos. La Tragedia es el punto de arranque de un pensamiento crítico y en la que se cuestionan los límites de las instituciones y se confrontan los valores políticos y sociales, que en consecuencia profundizan y reflexionan sus temas los pensadores ilustrados del siglo V, sofistas y filósofos. Sólo que el Teatro era libertad restringida a un lugar y un día, una breve pausa que se sabía limitada. A partir de la lucha que se da entre la poesía y la filosofía por el alma de Atenas; y la creación de una Tragedia escapista, psicológica o religiosa, se deriva la decadencia de la Tragedia desde el final del siglo V y la decadencia, también, de la Comedia antigua, de tema político.

El fin de la democracia ateniense significó, así, el fin de la literatura democrática. No sólo del teatro a la antigua usanza, también de la sofística y de la oratoria; y de la historia a la manera de un Herodoto o un Tucídides. Una nueva era, monárquica y dogmática, comenzó a partir del 338. Y, de acuerdo con ella, una nueva literatura.⁴⁰

1.4 La acción trágica como fuente de aprendizaje

La Tragedia instaura en el sistema de las Fiestas públicas de la ciudad un nuevo tipo de espectáculo y traduce, como forma de expresión específica, aspectos hasta entonces poco apreciados de la experiencia humana al marcar una etapa en la formación del hombre interior, del sujeto responsable.⁴¹ En la Atenas del siglo V la intención del agente se reconoce como un elemento fundamental de responsabilidad, por su participación en la vida política a través de discusiones públicas de carácter profano sobre los asuntos del Estado y al tomar decisiones al término de un debate abierto; por eso el hombre comienza a experimentarse a sí mismo como agente más o menos autónomo respecto a las fuerzas religiosas que dominan el universo, teniendo más dominio de su destino político, social e

⁴⁰ Rodríguez, Adrados Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 108-109.

⁴¹ Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Vol. I, Barcelona, Piados 2002, p. 17

individual por su juicio y su prudencia, con el fin de orientar sus actos ante la incertidumbre de la fortuna o el azar. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando *la acción humana* deja paso al debate interior del sujeto, a la intención, a la premeditación.⁴²

La Tragedia griega aparece como un momento histórico en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura por el conflicto, por un lado del pensamiento jurídico y político y por el otro de las tradiciones míticas y heroicas, las cuales han dejado de ser un modelo y se comienzan a problematizar sus valores o su derecho. La tragedia es una *diké* en lucha contra otra *diké*, un derecho aún no fijo que se desplaza y se transforma en su contrario, con el objeto de que el hombre viva por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco.⁴³ El momento trágico proclama la necesidad de la acción, que presenta en escena en el plano de la existencia cotidiana, los momentos centrales y decisivos de la vida humana: el propio valor de la defensa de principios esenciales, de la rebelión, del sentido de la libertad, en los cuales hay riesgo, exceso y sufrimiento; mostrando así el brote del dolor ante el choque de coerciones, la solidaridad humana y que el hombre no puede renunciar a la acción, la cual puede significar su grandeza así como también su caída; obrar es sufrir y sin obrar no hay verdadera vida humana.⁴⁴

Hay, después de la Tragedia griega, muchas concepciones de lo trágico, y dentro de la misma Grecia hay concepciones muy diferentes. Sólo ese motivo del dolor humano, unido inseparablemente a la acción del hombre superior, que busca precisamente una salvación que sólo a ese precio se da o que, paradójicamente, consiste en la derrota del héroe, es constante. Y es constante también la

⁴² Cfr. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia...*, Vol. I, p. 42

⁴³ *Ibid.*, p. 20

⁴⁴ Cfr. Rodríguez Adrados, Francisco, *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Alianza Universidad, Madrid 1997, pp. 71-75

admiración, el aprecio del héroe pese a sus limitaciones y su dolor; en un cierto sentido es un modelo humano superior, pese a todo.⁴⁵

El mundo real es el mundo de la acción que los trágicos presentan a través de la vestidura del mito, ante el proyecto de una sociedad exenta de violencias, la liberación de la ciudad y llena de *sophrosyne*. Está en la Tragedia el tema del héroe y está el tema de la *sophrosyne*: se elogia al héroe y se recomienda *sophrosyne*, lo que establece una contradicción, pues una moral de pura *sophrosyne* aleja de la acción. La Tragedia admira la grandeza de héroe, ejemplar supremo de hombre embarcado en la acción, pues un Agamenón, un Edipo, una Antígona no serían tales, ya que en la verdadera tragedia hay una lucha entre la libertad y el heroísmo, de una parte, y las coerciones que envuelven al hombre de otra. La Tragedia admiraba y hacía admirar al héroe pero a la vez también le lloraba y aconsejaba *sophrosyne* o templanza que es lo que los héroes no tienen, para que tuviera reconocimiento de su error ante la descripción de su caída y derrota. Asimismo, la Tragedia propugna una sociedad más justa y más humana en la que prevalezca la *sophrosyne*. Por otra parte, los griegos no aceptaban la representación teatral de desgracias o derrotas que hayan recaído en su historia pasada o actual, y un ejemplo es *La toma de Mileto*, de Frínico, el cual llevó a escena el desastre que los persas habían provocado en la ciudad jónica de Mileto apenas dos años antes; Heródoto describe la actitud ciudadana ante este hecho: <<Los espectadores prorrumpieron en lágrimas; el poeta fue castigado con una multa de mil dracmas por haber recordado calamidades nacionales y se prohibió terminantemente que en lo sucesivo se representara dicha obra>>⁴⁶; por lo tanto no podían

⁴⁵ Rodríguez, Adrados Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 99.

⁴⁶Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y Tragedia...* Vol. II, p. 84.

verse como perdedores, aunque tampoco quisieron un teatro en el que sólo pudieran contemplar un reflejo encantador de sí mismos.

En el marco del juego trágico, el héroe debe enfrentar su destino en la acción, deja de ser un modelo, al convertirse en un problema, al confrontar los mitos y los valores heroicos con los modos de pensamiento nuevos que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad. Hay, pues, una urgente necesidad de actuar –una *anánke* de la *práxis* que constituye el drama- y esa actuación comporta una terrible experiencia, un *páthos*, que es <<sufrimiento, pasión, agonía >>; tal es el destino de los héroes, su *moira* según la visión trágica.⁴⁷ Esa es la lección de la tragedia que retoma los mitos ya cantados por la épica para subrayar ante el público ateniense la grandeza espléndida de los héroes no en el auge de sus aventuras guerreras, sino en el trance de su mayor desventura; los héroes, excesivos, acaban generalmente mal: Agamenón, Ajax, Edipo, Heracles, etcetera.⁴⁸

El héroe al hacer uso de su voluntad, al elegir, su elección le encamina a su destrucción o al sufrimiento, es un *daímon* que no puede evitarse, está inscrito en el propio carácter del sujeto, según como dice Heráclito: <<el carácter del hombre es su destino>>, cuya frase se puede interpretar en dos sentidos: << B. Snell ha insistido en la responsabilidad y libertad del héroe, y O. Regenbogen y F. Solmsen en los condicionamientos sobrenaturales que le obligan>>⁴⁹ Pero A. Lesky y J. P. Vernant han destacado la conjunción de ambos factores, designio divino y decisión humana, en un extraño acuerdo. A Lesky, lo expresa al decir: <<en un teatro donde existe una unión íntima entre la necesidad impuesta por los dioses y la decisión personal del hombre>>⁵⁰. J. P. Vernant

⁴⁷ García, Gual Carlos, *Figuras helénicas y géneros literarios*, España, Mondadori, 1991, p. 22

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 22-23

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25

afirma en ese sentido que en todo momento la vida del héroe se desarrollará como en dos planos: <<cada acción aparece en la línea y la lógica de un carácter, de un *éthos*, en el momento mismo en que revela la manifestación de un poder del más allá, de un *daímon*. *Éthos – daímon*: entre esa distancia se constituye el hombre trágico>>⁵¹ De otra manera se puede interpretar como dice S. Said: <<La voluntad del héroe no es otra cosa sino el movimiento interior que impulsa al héroe hacia el acto que requieren los dioses>>⁵²

Para que exista *conciencia trágica* el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades sino como enigmas que no pueden fijarse ni agotarse, así pues J. P. Vernant expresa:<<El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa>>⁵³ Por eso en el Teatro trágico ni el hombre, ni la vida interior del hombre ha adquirido suficiente autonomía y consistencia, como para tentar al destino y constituirse en centro de decisión del que emanaría sus actos, separado de sus raíces familiares, cívicas y religiosas. J. P. Vernant afirma al respecto: <<entre los trágicos, la acción humana no tiene en sí bastante fuerza para prescindir del poder de los dioses, ni suficiente autonomía para concebirse plenamente al margen de ellos. Sin su presencia y su apoyo, no es nada; aborta o lleva en sí frutos completamente distintos de aquellos con los que había contado. Es, por tanto, una especie de apuesta sobre el futuro, sobre el destino y sobre sí mismo; apuesta en última instancia sobre los dioses a los que uno espera de su parte. >>⁵⁴ Por lo tanto, ante la unión y

⁵¹ Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet Pierre, *Mito y tragedia....*, Vol. I, pp. 32-33

⁵² García, Gual Carlos, *Figuras helénicas y...*, p. 24.

⁵³ Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *op. cit.*, Vol. I , p. 21

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40

confrontación constantes, a lo largo de la intriga, del tiempo de los hombres y del de los dioses, el drama aporta la presencia de lo divino en el curso mismo de las acciones humanas. Asimismo expresa Carlos García Gual:

Ni fatal determinismo ni tampoco una total libertad. No hay una libertad absoluta en un mundo urdido por los dioses. Pero en el plan divino hay sitio para la actuación trágica, con su exceso, *hybris*, su error, *hamartía* y su peripecia catastrófica hacia *ate*, la destrucción.⁵⁵

La acción trágica está marcada por la tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, conflictos en el hombre, el mundo de los valores, el universo de los dioses, carácter ambiguo y equívoco de la lengua de acuerdo a condiciones sociales y psicológicas concretas; y en consecuencia para los antiguos griegos, dichas tensiones se definen en los grados de compromiso del hombre reflejado en sus actos, pero las nociones de responsabilidad, voluntad y elección libre que tenían los antiguos no son aplicables a nuestra mentalidad moderna. Carlos García Gual lo sintetiza así: “el derecho griego, la lengua y Aristóteles distinguen entre las acciones *hekoúsia*, <<hechas de grado>>, y las *akoúsia* <<forzadas y a pesar>>. Las primeras son intencionadas (*ek pronoías*), las otras producto de la fuerza o la necesidad (*bíaia, ex anánkes*). Pero cabe un tercer tipo intermedio, las cometidas por decisión propia, pero sin intención cabal, sin conciencia de su sentido, sin la elección racional que distingue la decisión auténtica, la *proáresis*.”⁵⁶

Para Aristóteles en la Tragedia nadie está forzado a una determinada actuación, pues significaría admitir la existencia de una fatalidad y la negación de la libertad humana, por lo cual Aristóteles defiende el libre albedrío. Y define las decisiones del héroe trágico a la categoría de *ouk hekoúsia*, en la que el héroe trágico elige sin la reflexión serena y la total libertad, en un relativo desconocimiento de la verdadera circunstancia; dicha acción puede

⁵⁵ García, Gual Carlos, *Figuras helénicas...*, p. 24

⁵⁶ *Ibid.*, p.27

ser objeto de recibir cierta recompensa o gloria, al soportar algo vergonzoso o penoso por causa grandes y nobles, y se le admira por su *páthos*, coraje y su dolor; o se puede ser objeto de un juicio moral, un castigo, al calificarla como miserable y mediocre por sufrir mayores vergüenzas sin un motivo noble. O puede ser causa de comprensión o perdón cuando uno hace lo que no debiera por motivos que sobrepasan la naturaleza humana y que nadie podría soportar. La grandeza patética del héroe –y del hombre- está en su necesaria libertad de decidir y de equivocarse, a riesgo personal, sin poder escaparse a ese riesgo, y en esto tenía razón Aristóteles.⁵⁷ Sin embargo, para comprender la sabiduría trágica es necesario admitir que detrás de las acciones humanas están los dioses con sus designios enigmáticos.

La Tragedia es un género ritual, político y estético que trata un universo humano de significados, con categorías de pensamiento, tipos de razonamiento, sistemas de representaciones, de creencias, valores, formas de sensibilidad, modalidad de la acción y del agente. El lenguaje se vuelve para el espectador transparente y el mensaje trágico, comunicable sólo en la medida en que llega a descubrir la ambigüedad de las palabras, de los valores, del hombre cuando reconoce el universo como conflictivo y cuando, abandonando sus certidumbres antiguas y abriéndose a una visión problemática del mundo se hace él mismo, a través del espectáculo: *conciencia trágica*. La *conciencia trágica* es *conciencia de destino*, entendiendo el destino como una fuerza viva que reclama sus derechos y no como determinación mecánica. Así pues, la *conciencia trágica* nace y se desarrolla también con la tragedia y que al expresarse en forma de género literario original se construyen el pensamiento, el mundo, el hombre trágico, de tal manera que cuestiona su

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30

realidad social y lo comunica a su público.⁵⁸ Patxi Lanceros, nos dice: <<Lo trágico excede a la tragedia; descansa en ella por un instante, se disfraza de Edipo o de Antígona, polemiza con la exaltación épica y con la gesta heroica, pero no se agota en el texto ni en la escena del teatro trágico griego.⁵⁹

La Tragedia forma la espina dorsal de nuestra cultura ya que la acción es necesaria, justa y motivo de orgullo a pesar de que conlleve el dolor inevitable, siendo contraria a las religiones que tratan de tranquilizarnos con dioses justos y paraísos aquí o en otro mundo, con reformas sociales y vida hedonística de placeres y lujo; y contraria a filosofías racionales de la sofística y la filosofía socrática-platónica que trataban de sentar normas generales, racionales, válidas para siempre, teniendo también como objetivo la moderación, la temperancia, la *sophrosyne*, y que tratan de alejar en la acción humana ese riesgo del dolor o de la caída, para llenar el hueco que dejaban los poetas trágicos, al intentar fundar una filosofía que creará una ciudad en que la justicia todo lo sanara y creará a la vez un equilibrio intangible. Así surge una filosofía ética y política que construye un nuevo ideal en la figura del sabio y que está acentuado por cínicos, estoicos y epicúreos, es decir, por pensadores postaristotélicos:

Dotado para la elección racional, la *proairesis* más exigente, el sabio, más apático que patético, es un modelo de libertad. No le asedian las pasiones, no le zarandean los dioses, no cede a las presiones externas. Sin graves ignorancias, avanza seguro hacia la felicidad. Su autonomía, su autosuficiencia, le deparan una estabilidad emocional sin riesgos. El filósofo, justo y feliz, es antitrágico por esencia.⁶⁰

Mientras que la Tragedia que era ajena al moralismo que divide a los hombres en buenos y malos, expone y reflexiona el sentido trágico de la vida humana: el de los límites

⁵⁸ Cfr. Vernant, Jean -Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *op. cit.*, Vol. I, pp. 25-39.

⁵⁹ Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona-España, Anthropos, 1997, pp. 106-107.

⁶⁰ García, Gual Carlos, *Figuras helénicas.....*, p. 31.

de poder o las pasiones del deseo y el abuso de poder, el del conflicto entre el poder político y la ley religiosa, la tensión entre el espíritu racional y religioso, temas eróticos, el amor como causa de desastre o las relaciones entre hombres y mujeres, nobles y pueblo.

Se analiza un nuevo aspecto de la condición humana, lejos de todo simplismo sobre la justicia e injusticia, la virtud y el vicio. Y se echa una mirada comprensiva en torno a la sociedad contemporánea, en que sólo el velo artificial del ideal de la *sophrosyne*, del autodomínio, ocultaba las profundidades del sentimiento y la pasión.⁶¹

La Tragedia no puede ni debe rehuir a la acción y es víctima de la misma, la domina y es ahí donde surge la oposición a otros modos de pensar y en donde los instintos de acción y de poder van unidos a los valores de creación. Los trágicos, siendo más modestos que los sofistas y los filósofos, se contentan con una pequeña terapéutica estética, al presentar el drama satírico de la Tragedia sin llevar a cabo cuestionamientos éticos, pero con la finalidad de conmover al espectador para que llegue a una propia deliberación a través de sus emociones. El mundo es doloroso y el arreglo del mismo es fantástico, dura sólo hasta que se acaba la función, y además es tan problemático y real como el mundo mismo. El poeta está ahí para celebrar el triunfo de la vida, la cara alegre que implica la victoria del bueno y la expulsión del malo que son, de todos modos, demasiado próximos el uno al otro. El Teatro trágico no se puede soslayar con la predicación de los indios, de la inacción, del yoga y del nirvana, como tampoco se puede coartar con los grandes idealismos y materialismos, en cuanto que el objetivo de la Tragedia es presentar en escena el paradigma de la vida humana que es el triunfo y el sufrimiento dados a través de las acciones y el dolor, producido por el choque de coerciones individuales, de la familia, de la política o de la religión que son condicionadas por un patrón mítico y cultural, y sobre todo ante la presencia y confrontación inevitable del azar o la fortuna de la vida.

⁶¹ Rodríguez, Adrados Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, p. 207.

Capítulo II. Mímesis y Mythos

2.1 Mímesis, una configuración de la praxis humana

Mímesis deriva de *mimos* y *mimeísthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal- o héroes de otros tiempos. *Mimeísthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno; asimismo funciona como sinónimo de *dran*, que se refiere a toda acción sacral y *orkheístai* <<andar con un cierto ritmo, danzar>>: los tres verbos se emplean, por ejemplo, para describir las representaciones teatrales o las de los misterios; pero el *mimeísthai* puede decirse también de la música que, según la teoría griega a partir de Damón y los pitagóricos, da expresión a los hábitos y pasiones de los que la componen y ejecutan y los comunican igualmente a los oyentes, y es que precisamente de la teoría musical griega, fundada como Damón y los pitagóricos y conocida a través de Platón (*República*), Aristóteles (*Política*), Aristóxeno y Arístides Quintiliano, nació la teoría de la *mímesis*.¹ La música será para Aristóteles la más imitativa de las artes, porque traduce mejor los estados permanentes y transitorios del alma: su carácter y sus afectos, virtudes y pasiones:

[...] es preciso no sólo participar del placer común que de ella se obtiene, que todos perciben –ya que la música ofrece un placer natural y por eso su uso es agradable a gente de todas las edades y caracteres-, sino ver si también contribuye de algún modo a la formación del carácter y del alma [...] Y que somos afectados por ella está claro en muchos otros campos, y de un modo muy notable con las melodías del Olimpo. Porque, según el consenso general, éstas producen entusiasmo en los espíritus, y el entusiasmo es una afección del carácter del alma[...] Como resulta que la música es una de las cosas placenteras, y que la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada hay que aprender y practicar tanto como el juzgar con rectitud y el gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones hermosas. Y en los ritmos y las melodías se dan muy especialmente imitaciones conforme a su propio natural de la ira y de la mansedumbre, y también del

¹ Cfr., Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1972, p. 52.

valor y la templanza, así como de sus contrarios y de las demás disposiciones morales [...] en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter.² (*Política*, Libro VIII, cap. 5, 1340a).

En *Política* Aristóteles considera a la música el campo de la imitación, al afirmar que ofrece un placer natural a gente de todas las edades y caracteres; y que a su vez da conocimiento de nuestra vida interior y humana, ya que los tonos musicales contienen en sí mismos las imitaciones de las modalidades anímicas y morales. Asimismo, la música es de gran estímulo al producir directamente una fuerza emotiva, ya que hay una afinidad o parentesco entre el alma, el ritmo y la armonía: “Además, parece que hay en nosotros una cierta afinidad con los ritmos y armonías. Por eso muchos sabios afirman, los unos, que el alma es armonía, y otros, que tiene armonía” (*Política*, Libro VIII, cap. 5, 1340b). Por lo cual las cosas sensibles o la “naturaleza” visible no es el verdadero objeto de la imitación estética, sino lo que se encuentra en el interior o lo que constituye la esencia de las cosas dada por el artista, al adquirir la inmanencia del arte como hábito intelectual acompañado de razón verdadera, teniendo conciencia de la forma interior y de los medios materiales que se emplean para plasmarla, de tal forma que la visión interior del artista pueda exceder a la obra. El arte en general, ya sea de las artes útiles o de las bellas artes,³ es ante todo la posesión de una forma inteligible y por ser el arte hábito intelectual, no puede el arte consistir en la mera habilidad técnica, en el uso de los medios que permiten llevar a cabo la obra.

² Aristóteles, *Política*, trad. Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 315 - 316.

³ “Para Aristóteles son artes útiles todas aquellas de que puede derivarse un uso, empleo o provecho distinto o suplementario de la pura contemplación del espectador. De este género serían, según Aristóteles, ciertas artes como la escritura y la gimnástica [...] y en las bellas artes no se persigue otra cosa fuera del placer desinteresado del espectador, como lo es por ejemplo la música.” Antonio Gómez Robledo, *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 165.

En general: el arte termina de ejecutar en algunos casos lo que la naturaleza no es capaz de completar, pero en otros, la imita. Ahora bien, si las cosas que se dan según un arte {tienen} un propósito, es obvio que las que se dan por naturaleza también {lo tienen} (*Física*, II, 199 a, 15).⁴

Todo arte tiene como fin traer algo a la existencia. Siguiendo a Gómez Robledo en su obra *Ensayo sobre las virtudes intelectuales* sobre la idea del arte que tiene Aristóteles, afirma que el arte tiene la misión de ayudar a la naturaleza y de suplir sus deficiencias cuando quiera que ella no pueda consumir perfectamente su obra, poniendo como ejemplo la *educación* la cual es asimilada por Aristóteles al *arte*, en cuanto que gracias a ella alcanza su *entelequia*, su *realización perfecta*, el designio de la naturaleza al hacer del hombre el animal político; lo que significa la aplicación de la más humana de las artes al más natural de los instintos; por ello la naturaleza es para el arte un patrón que éste puede corregir sin duda, pero no transgredirlo en lo que tiene de esencial; así pues, el arte debe perfeccionar la naturaleza más no violarla, ya que por ejemplo ni el médico puede impunemente aplicar cualquier terapéutica de su fantasía, ni el arquitecto ignorar las leyes mecánicas y la resistencia de los materiales, ni el educador y ni el político hacer violencia a la naturaleza racional y social del hombre; por lo tanto el *arte* es de esta suerte, con respecto a la naturaleza, fidelidad y superación.⁵ El arte necesita de la materia con la que se relaciona de diversos modos y por lo cual el artista para producir, debe poseer cierta habilidad que se adquiere con la práctica: “al investigar, empero, llegaría a ser claro que también las sustancias y cuantos otros entes que existen en sentido absoluto, llegan a ser a partir de un sustrato subyacente. En efecto, siempre existe algo que ya subyace, a partir de lo cual se da lo que se genera, como por ejemplo las plantas y los animales a partir de la semilla. Lo que se genera en sentido absoluto se produce por un lado por transformación,

⁴ Aristóteles, *Física*, trad. Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM, 2005, p. 43.

⁵ Cfr., Gómez Robledo, Antonio, *op. cit.*, p. 173

como la estatua a partir del bronce; por otro, por adición, como lo que crece; por otro, por reducción, como a partir de la piedra se hace una estatua de Hermes; por otro, por composición, como una casa; por otro por cambio de cualidad, como por ejemplo la cosas cuya materia se transforma”(Física, I, 190b); por lo tanto el artista debe conocer el fin y los medios, con lo que el conocimiento se convierte en *acción*. “Empero, si hay algunos objetos hechos según arte, en los que el propósito se da correctamente, y si en los objetos fallidos el propósito se intentó, pero se malogró, sucedería de manera parecida en los productos naturales, y los monstruos serán errores de aquel propósito[...] Es absurdo opinar que no hay un propósito si no se ve que lo que inicia un proceso haya deliberado[...] así que si en el arte hay finalidad, la hay también en la naturaleza. Eso llega a ser clarísimo cuando un médico se cura a sí mismo; a éste se le parece la naturaleza. Ahora bien, es obvio que la naturaleza es una causa, y es como un propósito.”(Física, II, 199b) Los *artistas* conocen la causa mientras los *expertos* la ignoran; por ejemplo el médico vincula causalmente el remedio y la curación conociendo el *por qué*, mientras el curandero los vincula sólo fácticamente (como fenómenos que suceden en el tiempo) conociendo el *que*. Guía del médico es la causalidad; guía del curandero, la casualidad (que acaba por generar la experiencia). El arte está sin duda por encima de la experiencia y los *artistas* son más sabios que los *expertos*, pues la razón de tal superioridad es que el arte versa siempre sobre *acciones* y *producciones*, por lo cual el arte se refiere a lo *universal*, concepto único que se produce de las cosas semejantes y la experiencia se ocupa de lo *singular*, la cual nunca trasciende: un experto o <<curandero>> sabe que tal remedio curó tal enfermedad a fulano, a mengano a una serie de individuos, mientras que un <<médico>> sabe que tal remedio cura tal enfermedad a tal clase de individuos (a los flemáticos, a los biliosos, a los que tienen fiebre o a los fracturados, etc.); por lo tanto, así como de muchas sensaciones

comparadas en la memoria nace la *experiencia*, así de muchas experiencias unificadas por el entendimiento nace el *arte*.⁶ Por tanto, teoría y experiencia son elementos constitutivos del arte, y sólo por la unión de ambos podrán eliminarse las contingencias azarosas y aplicarse el arte a su materia o campo de acción.

Tanto para Platón como para Aristóteles la poesía, la escultura, la danza y la música son una *mímesis*. La esencia de las bellas artes y, por tanto de la poesía, es, para Aristóteles la *imitación*⁷ que produce admiración, placer o un goce estético y esta afirmación se presupone en la *Poética*: “Así como algunos, ya por arte, ya por experiencia, imitan muchas cosas, representándolas con colores y figuras, y otros lo hacen con la voz, así también todas las artes antes nombradas llevan a cabo su imitación con el ritmo, la palabra y la armonía, [utilizándolos] ya separadamente, ya en conjunto [...] Por medio del mismo ritmo, pero sin armonía, imitan las artes de los bailarines, pues a través de figuraciones rítmicas representan tanto los caracteres como las pasiones y las acciones” (*Poética*, cap. 1, 1447a 12-18).⁸ En cuanto a las artes plásticas, la imitación es más clara, las figuras humanas podían parecer más nobles que en la realidad, y los dioses podían parecer en algún grado divinos; pero todo ello depende de una especial habilidad para imitar debidamente lo fenoménico del mundo físico. Sin embargo, en Aristóteles la complejidad de las artes plásticas también consiste en ser expresión de la *emoción* y del *carácter* como el caso de la pintura: <<las figuras y colores presentes son más bien signos de esos caracteres, y éstos son la expresión corporal de las pasiones>> (*Política* 1340 a). La dificultad es mayor cuando se pasa al mundo de la danza y de la música; según Aristóteles, la danza, movimiento rítmico

⁶ Ángel J. Cappelletti, “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, trad. Ángel J. Cappelletti, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, pp. VIII – IX.

⁷ *Ibid.*, p. XI

⁸ Aristóteles, *Poética*, trad. Ángel J. Cappelletti, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, p. 1.

del cuerpo y sus miembros, puede por sí misma imitar el *carácter*, la *emoción* y la *acción*, por lo que se puede decir que existe una relación profunda entre ritmo y emoción: rapidez y alegría, lentitud y tristeza parecen indisolublemente unidas; para los griegos en especial, que consideraron las emociones como movimientos *–kineseis–* del alma, parece fácil dicha traslación semántica.⁹ Asimismo de acuerdo con Gómez Robledo, el principio de que el arte es para Aristóteles, ante todo y sobre todo, *actividad humana*, lo es también tanto por parte del artista como del espectador.¹⁰

Sin embargo, de Platón a Aristóteles en el concepto de *mímesis* se establecen ciertas diferencias teóricas, pues mientras que la *mímesis platónica* aleja la obra de arte del modelo ideal al ser imitación de las cosas y no de la ideas; la *mímesis aristotélica* sólo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano y las artes de composición. En Platón, su campo no tiene límites; se aplica a todas las artes, a los discursos, a las instituciones, a las cosas naturales, que son imitaciones de los modelos ideales, e igualmente a los mismos principios de las cosas. En este sentido, una pintura podría describirse como <<imitación de imitación>>. Al plantearse la relación entre representación y objeto, *mímesis-verdad* sitúa a las artes en el segundo grado de alejamiento de la realidad de las formas, en el más bajo de los cuatro niveles de conocimiento, la *eikasia*, la conjetura: su campo de aplicación se extiende en general a todo aquello de que tenemos un conocimiento incierto, dubitativo, de segunda mano o por “reflexión” de la realidad verdadera, por lo tanto la “conjetura”, es el estado general de la masa humana.¹¹ Por eso Platón expresa: “[...] debemos considerar la tragedia y a Homero, su padre, puesto que algunos nos dicen que los poetas trágicos

⁹ Francisco de P. Samaranch, “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1986, p.1089.

¹⁰ Gómez, Robledo A., *op. cit.*, pp. 164 - 165.

¹¹ *Cfr.*, Gómez Robledo, Antonio, *Platón: los seis grandes temas de su filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 180 – 181.

conocen todas las artes y todas las cosas humanas relativas al vicio y a la virtud, y hasta todo lo que concierne a los dioses [...] Debemos, pues, examinar si quienes esto dicen no se han dejado engañar por imitadores, y al ver sus obras no se han percatado de que éstas se hallan a tres grados de distancia de la realidad y que son fáciles de componer sin conocer la verdad, pues sus autores crean apariencias y no realidades [...]”(*República* 598e – 599a).¹²

Platón critica a los poetas porque su *imitación*, la acción por la que crean sus obras de arte, resulte y se quede confinada en ser *imitación de apariencias* haciéndola engañosa, porque aleja en lugar de acercar, del mundo real de la Idea, de la Realidad de Verdad o de la Idea de Bien; además su fomento de las emociones aleja del autodomínio que requiere el hombre para el libre ejercicio racional de la contemplación de la Idea; por lo tanto lo que se cuestiona es la relación arte-verdad y la función social del arte, no el principio universal de la *mimesis* como su causa final, considerando a las artes como imitación de imitaciones, mientras que el conocimiento *episteme*, en cuanto distinto de la mera opinión *doxa*, es una captación de las formas eternas. Por otro lado, Platón no niega el valor artístico de Homero y de los poetas trágicos pues sabía gustar de la poesía, sino más bien a lo que hace crítica es a la categoría de educador que se le daba al poeta en Grecia: “Debo decírtela -contesté-, aunque se oponga a ello una especie de afecto y de respeto que desde niño siento por Homero. Puede afirmarse, en efecto, que éste ha sido el primer maestro y el guía de todos esos grandes poetas trágicos. Pero es preciso que hable, como os dije, pues por mucho que se estime a un hombre, más debe estimarse la verdad” (*República* 595 c).

En *Poética*, Aristóteles todo lo centra en el tema de la *mimesis* que tiene que ver en Grecia y fuera de ella con esa <<imitación>> propia de ceremonias y rituales sagrados, de

¹² Platón, *República*, trad. Antonio Camarero, Argentina, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2003, p. 586

la fiesta como lugar fuera del tiempo y el espacio en que todo se transmuta, lugar de libertad para reír, llorar y criticar, para reflexionar sobre la vida humana. Sin embargo, no aborda el origen y sentido religioso en relación con los rituales de la renovación de la vida vegetal y con la canalización de la violencia, presentes en el conjunto del ritual dionisiaco. Por eso, Umberto Eco nos dice: <<Aristóteles es un alejandrino que no capta ya enteramente el espíritu del siglo V, del que ha perdido el sentimiento religioso>>.¹³ Aristóteles no dedica atención al contenido religioso y antropológico de la tragedia de la Grecia antigua, pues sólo racionaliza el hecho trágico entendiéndolo desde afuera, siendo su interés puramente formal centrándose en el tema de la *entelequia*, de la evaluación que lleva a un fin, que es la propia realidad alcanzada o naturaleza de la imitación de la tragedia como representación de una acción general, universal e inteligible, es decir, la construcción de un *mythos* o disposición de los hechos como el qué de la *mímesis* y mediante la cual se expone la historia mítica del pueblo.

Para Samaranch la *Poética* es un tratado *esotérico*,¹⁴ un conjunto de notas de consulta para quienes habían recibido las enseñanzas orales, en la cual Aristóteles racionaliza la acción trágica, en la que la poesía forma parte de las artes de <<imitación>> y en donde a través de la *mímesis* o representación de la acción, la *tragedia* es el vehículo de un conjunto de actitudes y valores capaces de ser traducidos a una visión del mundo: “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas en general imitaciones. Difieren, sin embargo, entre sí por tres razones: imitan por medios en su género diversos, objetos diferentes y con modos no iguales sino distintos” (*Poética*, cap.1,

¹³ Umberto Eco, “De Aristóteles a Poe” en Barbara Cassin (ed.), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, Bs. As., Manantial, 1994, p. 211.

¹⁴ Samaranch, Francisco de P., *op. cit.*, p. 1084.

1447a).¹⁵ Por tanto, la *mimesis* marca la diferencia entre las artes utilitarias y las bellas artes, teniendo además por función distinguir, tanto como coordinar, el hacer humano y la producción natural y con lo cual Aristóteles afirma que toda reproducción por imitación es de género poético. Así pues, en la *Poética* la tragedia se distingue por el tipo de acción que imita, la cual es más elevada que el de la comedia: “La diferencia entre la tragedia y la comedia consiste precisamente en esto: la segunda intenta representar a los hombres peores de lo que hoy son; la primera, mejores” (*Poética*, cap. 2, 1448 a); por lo cual las acciones humanas pueden ser descritas como mejores o peores, según el poema sea tragedia o comedia, asimismo en el campo de la representación de acción articulada por el lenguaje rítmico se establece un criterio *ético* de nobleza o de bajeza y que por consiguiente se aplica a los personajes en cuanto que tienen tal o cual carácter.

Puesto que [la tragedia] es imitación de una acción ejecutada por algunos [individuos] actuantes, que necesariamente están dotados de determinado carácter y modo de pensar, por lo cual decimos que las acciones son de determinada clase –por naturaleza, en efecto, el pensamiento y el carácter son las dos causas de la acción, y de acuerdo con los mismos todos los seres humanos llegan al éxito o al fracaso- la imitación consiste en un mito actuado. Llamo aquí <<argumento>> a la unitaria disposición de los hechos; <<carácter>> a aquello por lo cual decimos que los personajes son de determinada manera; <<pensamiento>> a aquello gracias a lo cual, al hablar, aseveran algo y revelan una opinión. (*Poética*, cap. 6, 1450 a).

Por eso la “imitación de la acción humana”, especifica que lo que ha de ser imitado es más mental que físico, pues no basta representar movimientos físicos sobre el escenario, sino revelar los motivos del movimiento, la predicación de la acción en el *pensamiento* y que a través del *carácter* el personaje debe responder, deliberar y elegir. De ahí que la tragedia no representa a los seres humanos en su pura esencia (estáticamente) sino en su

¹⁵ “Los géneros teatrales tienen rasgos diferenciales, pero estos rasgos tienen una generalidad mayor o menor según los casos. Por ejemplo el predominio de la lira en la Tragedia y de la flauta en la Comedia. Así Tragedia y Comedia son miméticas, pero con excepciones.” Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 469.

actividad, es decir, a sujetos que viven y actúan: “Puesto que los imitadores imitan a sujetos que actúan” (*Poética*, cap. 2, 1448 a). “Algunos dicen que [tales representaciones] son llamadas <<dramas>> precisamente porque representan [personajes] que obran. (*Poética*, cap. 3, 1448 a)

La palabra *mimesis* en Aristóteles, según Samaranch, posee un significado amplio y complejo, significa: reproducción, representación, imitación, expresión; dándole una connotación de <<re-creación>>, lo cual implica ser más que una mera copia, y parece ser una iteración productiva de algo, pero con alguna adición específica; supone, por lo mismo, la intervención de un hacer artesano, que a veces puede llegar a ser <<creador>> en algún grado. Igualmente García Bacca también interpreta que imitar no significa ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser real y realizar u *obrar* según su tipo de *ser* real.¹⁶ Asimismo, la tragedia no admite cualquier clase de actividad humana sino sólo la que es elevada, es decir, noble y digna, rechazando así las acciones viles y vulgares: “La poesía se divide de acuerdo con el carácter propio [de cada poeta], porque los más serios representan acciones nobles y propias de quienes son nobles, mientras los más vulgares las de hombres ordinarios, y componen ante todo vituperios, como los otros, himnos y encomios” (*Poética*, cap.4, 1448b) Con Aristóteles, la actividad mimética ya no tiene por campo de ejercicio más que *la praxis humana*, lo cual la sitúa en una proximidad con la ética, dando un significado a todo el complejo del acto humano en su aspecto psíquico como en su tonalidad moral, pues como dice Aristóteles “las acciones las adscribimos al alma”:

¹⁶ Cfr., Juan David García Bacca, “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, trad. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000, p. XXXVI.

Si, pues, el acto del hombre es la actividad del alma según la razón, o al menos no sin ella [...] Ahora bien, los bienes han sido distribuidos en tres clases: los llamados exteriores, los del alma y los del cuerpo, y de éstos a los del alma solemos llamar bienes con máxima propiedad y plenamente. Más como nosotros hacemos consistir la felicidad en las acciones y operaciones del alma, nuestra definición resulta válida por lo menos de acuerdo con aquella doctrina, que es antigua y aceptada por los filósofos. Igualmente estamos en lo justo por el mero hecho de afirmar que el fin consiste en ciertos actos y operaciones, pues de este modo el fin queda incluido entre los bienes del alma y no entre los exteriores.¹⁷

Para Aristóteles y los antiguos en general, la *acción* es la única formulación y actualización posible de la persona, mientras que para nosotros, la acción, el activismo, es una disipación del yo, nuestra visión del yo es *centrípeto*, intensamente dirigida hacia adentro, por lo cual nuestra versión del hombre se refiere siempre al *yo real subyacente*, que persiste a través de la actividad y el sufrimiento, y que se revela o se disfraza en sus acciones exteriores; por eso no comprendemos la vitalidad expresiva del yo *discreto* y *centrífugo*, del yo que solo es tal en la medida en que se muestra en acciones, y que no es más que esas acciones; porque el psiquismo que no <<actúa>> no es más que potencialidad muda, indeterminación pura de posibles que no constituyen la realidad plena.¹⁸ Las acciones implican *finés*, cuya anticipación no se confunde con algún resultado previsto o predicho, sino que compromete *a aquel* de quien depende la acción ante su capacidad de ejercer su “plan de vida” para el cumplimiento de determinados *finés*; por otro lado, las acciones remiten a *motivos*, que explican por qué alguien hace o ha hecho algo, así como el adaptar ciertas actitudes y creencias, de un modo que distingamos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Por tanto, se puede decir que nos hacemos a nosotros mismos por medio de nuestra *acción*, con base en la cual

¹⁷ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, trad. Antonio Gómez Robledo, México, UNAM, 1983, Libro I, 1098 a – 1098 b.

¹⁸ “Aquí Samaranch hace destacar una reflexión de John Jones, que expresa en su obra: *On Aristotle and greek Tragedy*”, Francisco de P. Samaranch, *op. cit.*, p. 1093

vamos definiendo la ontología de nuestras creencias, necesidades, pensamientos, reflexiones, experiencias sentimentales y afectivas, que van marcando el hacer y construcción de nuestra propia trama de vida, así como los límites de nuestro actuar.

Además, obrar es siempre obrar “con” otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha. Las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de adversidad. Finalmente, el *resultado* de la acción puede ser un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia.¹⁹

Aristóteles establece en *Ética Nicomaquea* que es el sujeto el que precede a la acción en el orden de las cualidades morales, al decir: <<Las obras de arte tienen su bondad en sí mismas, pues les basta estar hechas de tal modo. Más para las obras de virtud no es suficiente que los actos sean tales o cuales para que puedan decirse ejecutadas con justicia o con templanza, sino que es menester que el agente actúe con disposición análoga, y lo primero de todo que sea consciente de ella; luego que proceda con elección y que su elección sea en consideración a tales actos y en tercer lugar, que actúe con ánimo firme e inmovible>> (Libro II, 1105 a, 30). En *Poética* Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción, es decir, un predominio ontológico y psicológico de la acción sobre la pasión, ya que la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres. La tragedia es *mímesis* de una acción esforzada o de una *praxis* ideal, que se hace concreta en un *mythos* o argumento, a su vez que los caracteres se configuran en la acción; así pues, la tragedia no es un drama de caracteres, es un drama de acción, por lo cual el carácter debe haber sido hecho de tal forma que sea el medio apto para realizar un determinado tipo de acción, la *praxis trágica*. El *mythos* deberá hacer sensible la *praxis* mediante seres humanos:

¹⁹ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995, p. 116.

La felicidad y la desdicha, empero, se dan en la acción, y el fin consiste en cierta especie de acción, no en determinado carácter. Los individuos son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. No actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo (Poética, 1450a)[...] Principio y casi alma de la tragedia es, por tanto, el argumento. En segundo lugar, vienen los caracteres [...] Es, en efecto [la tragedia] una representación de la acción y, precisamente a través de ella, de los agentes. (Poética, cap. 6, 1450 b).

Esos seres personales humanos en que se sensibiliza la *praxis* en Aristóteles en términos de *ethos* y gracias a ese *ethos* manifestamos un determinado <<carácter>>, que se evidencia en nuestra preferencia por ciertas formas de conducta o cierto tipo de decisiones. El *ethos* o carácter <<es lo que pone de manifiesto la elección responsable>> y solamente aquellos razonamientos o palabras que contienen una decisión adoptada o mantenida revelan un *ethos*.²⁰ Al respecto Aristóteles en la *Ética Nicomaquea* define la construcción del *ethos* o del carácter a partir del conjunto de acciones o elecciones que son la medida de lo que llega a ser una virtud o vicio humano:

Ni las virtudes son, por tanto, pasiones, como quiera que no se nos declara virtuosos o viciosos según nuestras pasiones, sino según nuestras virtudes o vicios. No es por las pasiones, por lo que se nos alaba o censura: no se elogia al temeroso o al airado, ni se reprocha al que alguno monte en cólera por este solo hecho, sino por la manera o circunstancias. Por el contrario se nos dispensa alabanza o censura por las virtudes y vicios. Allende de esto, no depende de nuestra elección airarnos o temer, mientras que las virtudes sí son elecciones o por lo menos no se dan sin elección. Finalmente, dícese que somos movidos por las pasiones mientras que por las virtudes y vicios no somos movidos, sino que estamos de tal o tal modo dispuestos. (Libro II, cap. V, 1105b)

El *ethos-carácter* es secundario a la acción, sin embargo es el medio de lograr, dentro del *mythos*, que la secuencia de la acción trágica constituya un todo <<orgánicamente>> trabado, de forma que todo acaecer subsidiario en la obra dependa, en

²⁰ Samaranch, Francisco de P., *op. cit.*, p. 1092.

relación de efecto a causa, de una sola decisión consciente o de una auténtica *praxis*. El *ethos*-carácter sirve, con la disposición que presenta el personaje, para dar sentido a esa determinada *praxis*, lo cual define <<una objetivación del carácter>>. Por eso la *situación trágica* solo puede nacer de una *praxis* que siempre será una decisión concreta, en unas circunstancias concretas y con un sentido concreto. La propia palabra *praxis* asegura la continuidad entre los dos regímenes, *ético* y *poético*, de la acción como resultado de la función práctica del *mythos* que es la *metáfora*, al unir el dominio real propio de la *ética* al imaginario propio de la *poética*.²¹

Aristóteles deduce que no se admite más que una sola definición literal de la *mímesis*, la que delimita su empleo al marco de las ciencias *poéticas*, distintas de las ciencias teóricas y prácticas: 1) *el conocimiento poético* corresponde a lo que podría denominarse la técnica, en la que se incluyen las bellas artes, y se refiere <<al hacer>>, en cuanto comporta una modificación de las cosas con el fin de satisfacer necesidades materiales y espirituales del hombre; 2) *el conocimiento práctico* corresponde a lo que se llamaría la ciencia normativa y se refiere al obrar del hombre en cuanto sujeto dotado de libre albedrío: la *ética*, la *política*, etc; y 3) *el conocimiento teórico* corresponde a la ciencia especulativa, esto es, a aquel saber cuya finalidad es estrictamente inmanente al saber mismo y sus especies son: física, matemática y teología.²² Ricoeur afirma: no cabe *mímesis* más que donde hay un <<hacer>>, pues no puede haber imitación *en* la naturaleza puesto que, a diferencia del hacer, el principio de su movimiento es interno. Cualesquiera sean los objetos que el arte imite, pero en especial si imita seres humanos, tal imitación no se refiere sólo a la figura exterior sino sobre todo a su forma interior, esto es, a su esencia y su

²¹ Cfr., Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en...*, p. 103.

²² Cfr., Cappelletti, Ángel J., *op. cit.*, pp. X – XI.

naturaleza que se concretan en las emociones humanas; en este sentido no se trata ya de mera imitación de cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales, al percibirse de manera sensible a través de la acción humana²³. La universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación, por eso el elemento principal de la tragedia es la disposición u organización de los hechos, a lo cual Ricoeur llama el <<ensamblaje de las acciones cumplidas>>, que es el arte de componer el *mythos*: “[...] ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha” (*Poética*, cap. 6, 1450 a). Michel Deguy afirma: <<El *hacer* de la *mímesis*, y su contrahacer, abre la relación, y “depone” [*dépose*], en los dos polos, del arte (*tekhnè*) y de la naturaleza (*physis*). [...] Las cosas de la poesía que no son ni perceptos distintos, ni objetos (construidos), ni conceptos, ni esquemas, sino cosas de cosas, cosas *comunes* [*communes*], como-una(s) [*comme-une(s)*], que pueden hacer el como-un de los mortales (aquí o allá); se trata de hacerlas afluir-aflorar a la “existencia”, al mundo, al alcance del vivir y del actuar común por la proposición que de ellas hacen *las artes*.>>²⁴

Así, pues, no puede haber imitación de las ideas, sino más bien de cosas reales que se expresan en los actos humanos, ya que <<el hacer>> es siempre producción de una cosa común o singular. Hablando de *mythos* y de su unidad compositiva, Aristóteles hace notar que <<una imitación es siempre de un solo objeto>> (*Poética*, cap. 8, 1451a)²⁵ y que en este caso, la *tragedia* es la representación o *mímesis* de las acciones buenas y malas, es decir, de acciones morales que nacen en el hombre según esencia, natural necesidad, fines

²³ *Ibid.*, p. XII.

²⁴ Michel Deguy, “La vida como obra”, en Bárbara Cassin [ed.], *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 235

²⁵ Cfr., Ricoeur, Paul, *La Metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid-España, Serie Libros Europa de Ediciones Cristiandad, 1980, pp. 60 - 61.

propuestos, normas que se ha fijado y que son fundamentadas por los hábitos adquiridos, consolidándose como virtudes o vicios; configurando de este modo su campo de sentido: la elección de su libertad, la defensa de su propia situación vital o límite y la actitud con la que se posiciona ante el mundo. Aubenque escribe que las cosas *nacen* al sentido, que éste no era previo, no estaba dado, oculto en ellas, sino que *se constituye* al tiempo de declararlo. Declararlo nos remite aquí, en el contexto de la *mímesis* artística, a la actuación del autor, al poema, a la estatua: <<declararlo es la tarea del objeto artístico>>

La declaración se construye en la obra y en ella nace el sentido: la *mímesis* artística constituye el sentido que representa y su representar es un construir. La ficción mimética no sólo nos enseña a ver la realidad, su <<verdadero sentido>>, también ayuda a comprender el <<verdadero sentido>> del lenguaje mismo.²⁶

Aristóteles define a la tragedia como una *mímesis* o imitación, cuyo objeto es escuetamente una *acción* o *praxis* y cuya *praxis* ideal se encarna en un *mythos* concreto constituyendo el descenso de la concepción mental a la escena teatral; así pues <<el poeta es más por los argumentos que por los metros>> (*Poética*, cap. 8, 1451 b), el poeta es poeta por ser *hacedor de intriga* o *imitador de acción*. Esta *praxis* debe ser de carácter elevado y completa. Se anuncia desde la definición canónica de las tragedias ésta debe ser la representación de una acción noble “llevada a su término [...]” (*teleios*) (*Poética*, cap. 6 1449b). Una *praxis* no es una acción cualquiera hecha al azar, sino una acción iniciada con un propósito determinado y llevada a cabo en busca de dicho fin, por lo cual lleva consigo una serie compleja de actos subordinados y va siempre vinculada a una <<elección>>, porque una <<*proáiresis* o elección es el principio de una *praxis*>>. Y solamente el hombre, en oposición a los animales, puede ser principio de una *praxis*. Y como una *praxis*

²⁶ Cfr., Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1987, pp. 92 – 93.

es una acción emprendida con un propósito o fin y solo llega a su plena realidad cuando ese fin se logra y la actividad concluye, constituye por sí misma un todo completo, con su comienzo, medio y fin: “En lo que concierne a la imitación narrativa y métrica, consideramos necesario que los argumentos se desarrollen de modo dramático, como en las tragedias, y se refieran a una única acción, total y perfecta, dotada de principio, medio y fin, para que, como un individuo viviente, produzca el placer que le es propio.”(*Poética*, cap. 23, 1459a). Porque la acción, aunque implica la necesidad de sujetos humanos actuantes, no es un ser humano, sino un momento o manifestación de ese ser humano. Lo trágico no nace de un especial tipo de persona fuera de lo común; la persona es común: lo único extraordinario es la situación.²⁷ Y al ser la tragedia, al mismo tiempo, imitación <<de vida>>, el conjunto <<acción y vida>> adquiere un poderoso carácter de *universalidad*: “Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario” (*Poética*, cap. 9, 1451 b).

De ahí que, lo universal a lo que se refiere Aristóteles se aproxima a la sabiduría práctica como son la ética y la política; no son ideas del tipo platónico, ni principios formulables de modo moral o didáctico, ni abstracciones generalizadas, sino que estos universales poéticos provienen de su ordenación están encarnados a la estructura mimética de las acciones y de la vida que se relacionan con causas, razones, motivos y patrones inteligibles de la vida humana en la estructura de un poema como totalidad. La *praxis*, en efecto, es para Aristóteles una <<forma>> contemplada por el trágico, y que este deberá realizar en su máxima perfección en la obra escrita.²⁸ La plenitud no es un rasgo desdeñable, dado que el término de la acción es dicha o desdicha y la cualidad ética de los

²⁷ Samaranch, Francisco de P., *op. cit.*, p. 1093.

²⁸ *Ibid.*, p.1090.

caracteres fundamenta la plausibilidad de uno u otro desenlace. Por lo tanto, la acción sólo llega a su término cuando produce uno u otro. Y este acabamiento de la obra que es su *mythos* sólo es atestiguado por “el placer propio” de la tragedia, al que Aristóteles llama su *ergon*, su “efecto propio”.

En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones [...] La causa es asimismo que el aprender no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás aunque participen menos en ello. Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello. (*Poética*, cap. 4, 1448 b).

La poesía en general surge de dos causas, las cuales se encuentran en nuestra naturaleza: primero está el instinto de imitar y después el placer obtenido de las cosas imitadas. Asimismo, la *Poética* nos hace referencia a dos fines que para la cultura griega eran importantes: la educación y la moral; en cambio, sí menciona otro fin que es esencial para el arte, que es *el placer*. Según Paul Ricoeur, este placer del reconocimiento presupone un concepto prospectivo de verdad, *para el que inventar es reencontrar* y que supone una teoría más desarrollada de la *mímesis* que la identifica simplemente con el *mythos*. La actividad mimética “compone” la acción, instaura lo necesario al componer. No ve lo universal, lo hace surgir. Además dicho fragmento manifiesta la base entitativa del arte: *mímesis* y *ritmo* las cuales nos son connaturales y desde nuestra raíz antropológica originaron la poesía: “Puesto que son propios de la naturaleza [humana] la imitación, la armonía y el ritmo, (porque es evidente que los metros son partes de los ritmos), quienes desde el principio estaban mejor dotados al respecto los desarrollaron poco a poco y, a partir de sus espontáneas actividades, crearon la poesía.” (*Poética*, cap. 4, 1448 b) Las

bellas artes tienen como finalidad el placer estético, que es el placer que siente el hombre al imitar y al contemplar la imitación de las cosas que corresponde en el primer caso al artista o poeta, por individuos en quienes el instinto de imitación está altamente desarrollado y en el segundo caso al espectador.²⁹

Aristóteles concibe *mímesis* y *ritmo* como necesidades humanas y dentro de la tragedia misma considera el *canto* como el más importante de los ornatos (*Poética*, 1450 b). Es a través del ritmo, la armonía y la palabra que son elementos artificiales, de inventiva humana propios de la imitación del poeta, que recreando de manera artística hace participe al espectador. Sixto J. Castro expresa que la *mímesis* tanto en su forma artística como en otras no artísticas, implica modelar medios particulares para producir un objeto o una forma de comportamiento que es intencionalmente significativa de una realidad supuesta o posible; por lo tanto, entre el juego y cualquier otra representación artística mimética hay de común una propensión hacia una representación creativa de realidades hipotéticas, con un *placer concomitante* en aprender y comprender de la actividad mimética.³⁰

El agrado que se suscita en la imitación no se debe a la condición agradable o al simple disfrute de lo mimetizado, sino que se debe también al orden o ensambladura de las acciones y al razonamiento o placer de conocimiento de <<esto es aquello>>, gracias al cual se aprende algo, en la que la subordinación del *mythos* a la *mímesis* muestra no sólo una reestructuración de las acciones humanas de forma coherente sino también una estructura que realza y que conduce a la *metáfora*. Las buenas metáforas son una muestra magnífica de que la *mímesis* poética no se reduce a una simple <<copias>> ni a un <<registro>> de analogías percibidas o meramente perceptibles. <<Porque usar bien la

²⁹ Cfr., Cappelletti, Ángel J., *op. cit.*, p. XIII.

³⁰ Cfr., Castro, Sixto J., *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca (España), San Esteban-Edibesa, 2005, p. 56

metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas>> (*Poética*, cap. 22, 1459 a); y el ejercicio metafórico hace que el lenguaje no resulte vulgar, ni trivial, a la vez que le confiere a la palabra corriente *claridad* (*Poética*, cap.22, 1458 b). La producción de este lenguaje no ordinario se produce en el ser, no en el parecer, lo cual define a la *metáfora* y a la *poesía*, por ser una cuestión de talento y de habilidad más que de posesión, siendo <<signo de una naturaleza privilegiada>> (*Poética*, cap. 22, 1459 a) del poeta. Además Aristóteles afirma que la fuerza de una tragedia depende de los poetas y no de los efectos del espectáculo (*Poética*, cap. 6, 1450 b) Así pues, el poeta realiza una ontología del ser a través de la metaforización de las pasiones y los afectos en la tragedia, tratando de extraer un tipo de “la Vida”, de configurar la existencia y no de reproducir. Y que siguiendo a García Bacca nos dice: <<Así: la tristeza, el amor, la ira, la envidia...todos los afectos y pasiones pueden hacérsenos más o menos pesados, importunos, molestos, “reales”. Y de esta sensación de realidad bruta, brutal y en bruto que nos pueden proporcionar los afectos y las pasiones podrá aprovecharse la ontología, la ciencia de ser en cuanto tal>>.³¹ Percibir, contemplar, ver lo semejante; tal es, para el poeta desde luego, pero también para el filósofo, el toque de inspiración de la *metáfora* que unirá la poética a la ontología.³² Por lo que se puede decir que el plan de la *Poética* es un plan ontológico y en la que utilizando dicho juicio filosófico, por medio de recursos estéticos o artísticos, trata de esclarecer al espectador, a través de la razón y sus emociones, qué es el hombre y la manera de desenvolverse en el mundo.

Además, Aristóteles afirma en *Retórica*:³³ <<Así pues, que las cosas elegantes se dicen a partir de metáforas en proporción y también por reproducir delante de los ojos, ha

³¹ García Bacca, *op. cit.*, p. LII.

³² Ricoeur, Paul, *La Metáfora...*, p.46

³³ Aristóteles, *Retórica*, trad. Arturo E. Ramírez Trejo, México, UNAM, 2002, p. 163.

sido dicho. Pero hay que decir qué cosa decimos con ‘delante de los ojos’ y qué resulta para quienes hacen esto. Ahora bien, digo que reproducen delante de los ojos aquellas palabras, cuantas significan cosas vívidas>> (Libro III, cap. 11, 1411 b) Según Ricoeur esta afirmación acerca de la *metáfora*: “*pone ante los ojos*” significa “las cosas en acción”;³⁴ así toda *mímesis* que es creadora se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo, en que la totalidad de la acción narrada o actuada por los personajes se hace presente en la medida en que a través de la *metáfora* se eleva dicha acción poética a *mythos*, pues la función de la *metáfora* es tratar de decir lo que es, eliminando lo contingente y lo trivial del lenguaje, con la finalidad de expresar la esencia humana u ontología de las pasiones, los afectos y sentimientos, que nos descubren la realidad de nuestra actuación respecto a determinadas circunstancias y que nos habla de cómo somos nosotros mismos. Por eso, todo el proceso de construcción de la *mímesis*, constituido por la *metáfora*, el *mythos* y la *kátharsis*, nos señala nuestra forma de pertenecer en el mundo a través del discurso, al trazarnos lo Real como Acto, es decir, la naturaleza imitada o *physis* de la acción, cuya noción de *physis* se hace extensivo a todo cuanto significa Vida; resulta por esto que la *mímesis* no puede ser un proceso esclavizante, sino más bien la *mímesis* de la naturaleza o *mímesis physeôs*³⁵ como la nombra Ricoeur, se hace posible por la actividad mimética o estructuración de ordenar los hechos en sistema, la composición y la creación, en donde la expresión *viva* tendrá que decir la existencia *viva*.

Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular. (*Poética*, cap. 9, 1451 b)

³⁴ Ricoeur, Paul, *La Metáfora...*, p. 68.

³⁵ *Ibid.*, p. 69.

La poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular. La historia se ocupa de exponer las cosas tal como pasaron, mientras que la poesía se eleva a lo universal. Lo general o lo universal no es algo dado sino que es resultado de un hacer, creación o construcción, es decir, de la *actividad mimética*, por la cual, la poesía ha de atender a lo que puede suceder, no a lo sucedido o acontecido que es dado. Nace así una tensión en el corazón de la *mímesis*, entre la sumisión a lo real, la acción humana y el trabajo creador, la poesía:³⁶ “[...]resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad” (*Poética* 1451 b). Lo general es resultado de la experiencia óptica de lo probable y necesario dada por el poeta con la finalidad de que el espectador llegue a identificarse, por eso en el caso concreto de la tragedia, de la *mímesis* de una acción esforzada, el poeta establece la estructura del argumento en términos generales, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad, y que luego habrán de ser rellenados con episodios:

Es *necesario*, pues, que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto, así también en el argumento, que representa una acción, se imite su totalidad única, y que las partes de los acontecimientos se hallen de tal modo dispuestas que, al cambiar o ser eliminada una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo. (*Poética*, cap. 8, 1451 a)

Asimismo el *placer* que se construye en la obra se efectúa también fuera de la obra, une lo interior con lo exterior y exige que se trate de modo dialéctico esta relación de lo exterior con lo interior no sólo de manera ética sino también estética: “Puesto que el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es preciso que imite siempre de uno de estos tres modos: o como las cosas eran o son, o como se dice y se

³⁶ Ricoeur, Paul, *La Metáfora...*, p. 63

supone que son, o como deben ser. Esto se expresa a través de un lenguaje en el cual están presentes la palabra exótica, la metáfora y diversos tropos” (*Poética*, cap. 24, 1460 b). Aristóteles aborda la <<artificialidad>> de una sola y entera acción y la necesidad interna, coherencia o lógica propias, en función del significado de la *mímesis* de esa acción, no de la representación de lo factual, diverso y disgregado. Según García Bacca crear un clima artificial y recreativo de la composición de las acciones consiste en separar las acciones de una gesta de contingencias de los sujetos históricos en quienes se produjeron, mezcladas, fundidas con su vida individual, con sus pasiones concretas, con accidentes de lugar y tiempo, con defectos, con inconsciencia; de tal forma que en el momento de ofrecer la unidad de la acción o la trama sea en su esencia simple y desnuda.³⁷ Por tanto, la trama sólo engendra realidades universales e inteligibles solo cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos.

Se afirma en *Poética* que el placer de aprender es, pues, el de reconocer, este placer del reconocimiento es el fruto del placer que el espectador siente en la composición según lo *necesario* y lo *verosímil*. Entonces es necesario articular de igual manera la finalidad interna de la composición y la externa de su acogida, ya que el placer de aprender es, en efecto, el primer componente del placer del texto. Estos mismos criterios “lógicos” se construyen en la obra y se ejercen por el espectador a la vez. Uno de los aspectos más encubiertos del placer de reconocer es el criterio de lo “convinciente”, cuyos contornos son los mismos que los de lo imaginario social, ya que la conexión lógica de lo verosímil no puede separarse de las coacciones culturales de lo aceptable; por lo tanto, en la tragedia, la cultura misma se hace problemática y el poeta trágico prueba de este modo los límites de la cultura. “En lo que toca a la tragedia, por el contrario, conservan nombres reales. La causa

³⁷ Cfr., García Bacca, *op. cit.*, pp. XLI-XLII.

de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían” (*Poética*, cap. 9, 1451b). Los últimos comentaristas franceses según Ricoeur dicen que: <<lo convincente no es más que lo verosímil considerado en su efecto sobre el espectador, y, por consiguiente, el último criterio de la *mimesis*>>; verdad es que Aristóteles hace explícitamente de <<lo convincente>> un atributo de lo verosímil, que a su vez es la medida de lo posible en poesía, “lo posible es convincente”.³⁸

Es necesario organizar los argumentos y desarrollarlos verbalmente situándolos, en la mayor medida posible, ante los [propios] ojos. De tal modo, al verlos el poeta con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos podrá encontrar lo que es adecuado y muy poco se le escaparán las contradicciones. [...] En la medida de lo posible [el poeta] ha de poner a contribución también los gestos, ya que, en igualdad de condiciones, resultan más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (*Poética*, cap. 17, 1455 a)

La poesía, siendo una imitación, tiene valores incluso <<filosóficos>> por cuanto versa sobre lo universal y necesario de la esencia y naturaleza humana de lo que es y lo que debería ser; así también porque entre la verdad de la filosofía y la pura falsedad existen grados intermedios de positivo valor; por lo que en Aristóteles la *mimesis* no puede considerarse ya, como sinónimo de copia o de reproducción servil, pues el poeta <<imita lo que es>>. Aristóteles reivindica la poesía en *Poética*, donde reafirma la *mimesis* como causa final de todas las artes restableciendo <<la relación arte-verdad>> mediante su concepción sustancialista de la *mimesis* que ilumina en imágenes sensibles que representan a “hombres que actúan” aspectos generales de la condición y del comportamiento humanos, dotando así al arte o la poesía de bases cognoscitivas: ético-didácticas, antropológicas, estéticas, al alumbrar a través de estas imágenes sensibles la idea de la cosa, la esencia

³⁸ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I...*, p. 109

general. El conocimiento que nos da la imitación poética es concebido como una reproducción del objeto, representa una duplicación de la realidad, por lo cual el arte no es ya, una mera copia que nos retiene en el mundo de las apariencias como lo es para Platón que la considera ajena a la filosofía al ocuparse de lo individual y contingente, sino más bien que es creación (*poiesis*), pues, aunque *la mimesis* signifique imitación de la naturaleza, también dentro de la naturaleza está el hombre, cuya vida y actividad representa especialmente la poesía, la cual trata de realidades inteligibles que son universales e integra a la vez la expresión de la tradición, la opinión pública, el mito, etc.

Así pues, la tragedia parte de los dilemas y contradicciones de la vida, pero no promete resolverlos; por el contrario, el arte trágico alcanza su perfección formal más alta en el momento en que nos revela estos dilemas como universales, convincentes y necesarios; la poesía no ofrece a los hombres gratificación, sino inteligibilidad.³⁹ Por eso, llamar a una obra o a una representación mimética es para Aristóteles situarla en un contexto de prácticas culturales que surgen de ciertos instintos humanos y se desarrollan en instituciones que implican comunicación entre artistas o creadores. Estos mitos y leyendas eran familiares a todo el pueblo por lo cual la tragedia griega presupone la existencia de tales conocimientos para poder ser comprendida. Lesky afirma que había una estrecha relación entre alta poesía y el pueblo que se pierde en el helenismo.

La estética de la *mimesis* y su fundamento –la metafísica sustancialista (reconocimiento del ser)- nos hablan que del mismo modo que la ficción mimética, el conocimiento metafísico realista duplica y refleja: ambos, filosofía y poesía, son una “reproducción de lo recibido y lo descubierto” de lo que objetiva y sustancialmente se halla en la naturaleza. La ficción mimética duplica con imágenes sensibles que a pesar de los

³⁹ *Ibid.*, p. 112

mecanismos generalizadores previstos por Aristóteles son siempre necesariamente más particulares y concretos que los conceptos filosóficos, de ahí que el Estagirita subraye reticente que la poesía tiende “más bien” a lo general en comparación con el objeto realmente universal (el ser) de la metafísica. La poesía como imitación de lo general añade otro nivel a la defensa que hace Aristóteles contra Platón del <<estatus cognoscitivo de la poesía>>, porque el poeta debe al menos comprender la naturaleza humana a pesar de no poder elaborar un argumento. La concepción aristotélica del problema del conocimiento realista y objetiva, está en la conexión más estrecha con la estructura del espíritu griego estético-plástico que ve en todas partes la forma y la figura y el universo como un todo ordenado (cosmos). En este sentido, señala Lesky: <<El espíritu configurador penetra en el acontecer caótico, la creación artística, que en modo alguno es algo técnico y formal, eleva lo representado a la esfera de lo sensible y hace visibles las fuerzas espirituales que alientan detrás de los hechos. Dionisos y el Mito, la fascinación del éxtasis y la fuerza del Logos que penetra la esencia de las cosas, han concertado un pacto irreitable con la tragedia.>>⁴⁰

La valoración de lo poético sobre lo histórico (y la concepción misma de la *mimesis* como principio universal de todas las artes), conscientemente o no, se basaría en la identidad existente entre la estructura de la *mimesis* y la del conocimiento filosófico clásico. La reflexión de J. Hessen sobre la reflexión arte-filosofía, se mueve también dentro de la esfera de la representación de lo general y de lo particular, de lo conceptual y de lo sensible como en Aristóteles:

La filosofía es también esencialmente distinta del arte. Como la concepción del universo que tiene el hombre religioso, la interpretación que da de él el artista no procede del pensamiento puro. También

⁴⁰ Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973, p. 66.

ella debe su origen más bien a la vivencia y a la intuición. El artista y el poeta no crean su obra con el intelecto, sino que la sacan de la totalidad de las fuerzas espirituales. [...] El poeta y el artista no están atentos directamente a la totalidad del ser, como el filósofo. Su espíritu se dirige, en primer término, a un ser y un proceso concretos. Y al representar éstos, los elevan a la esfera de la apariencia, de lo irreal. Lo peculiar de esta representación consiste en que en este proceso irreal se manifiesta el sentido del proceso real; en el proceso particular se expresa el sentido y la significación del proceso del universo. El artista y el poeta, interpretando primordialmente un ser o un proceso particulares dan indirectamente una interpretación del conjunto del universo y de la vida.⁴¹

2.2 Los elementos esenciales de la estructura del mythos

Necesariamente, pues, los elementos de toda tragedia son seis, y de acuerdo a cómo son ellos resulta una tragedia de tal o cual especie. Ellos son: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto. De estos elementos, dos corresponden a los recursos mediante los cuales se realiza la imitación; uno al modo cómo se realiza; tres a las cosas imitadas. [...] De ellas la principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida de la felicidad y de la desdicha. (*Poética*, cap. 6, 1450 a)

Así, la imitación resulta ser un <<proceso>>, el proceso de construir cada una de las seis partes y de las cuales depende la calidad de la tragedia, desde la intriga hasta el espectáculo, pero el rasgo fundamental del *mythos* es su carácter de orden, de organización, de disposición, que se refracta, a su vez, en todos los demás factores: armonía del espectáculo, coherencia del carácter, concatenación de los pensamientos y sentimientos, y finalmente disposición de los versos. Para Ricoeur se da una identificación entre las dos expresiones: imitación o representación de la acción y disposición de los hechos. Se garantiza esta identificación mediante una primera jerarquización entre las seis partes, que da la prioridad al “qué” (objeto) de la representación –intriga, carácter, pensamiento-, respecto del “por lo que”(medio) –la expresión y el canto- y del “cómo” (modo) –el espectáculo-; luego, mediante una segunda jerarquización dentro del “qué”, que sitúa la

⁴¹ Martín Rodríguez, Argimiro, “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, Valencia, Ediciones Tilde, 1999, p.25

acción por encima de los caracteres y del pensamiento [“es, ante todo, representación de una acción (*mimesis praxeos*) y, sólo por eso, de hombres que actúan, 50*b*, 3]. Al término de esta doble jerarquización, la acción aparece como la “parte principal”, el “fin buscado”, el “principio” y, si se puede hablar así, el “alma de la tragedia. Esta identificación queda garantizada por la afirmación: “La trama es la representación de la acción” (50*a*, 1)⁴². Por tanto, el ser –en– representación de un mundo en “el mundo de una obra” no agrega la superfluidad de una copia sino que vuelve a dar (hacia) el mundo;⁴³ pues a través de estas seis partes necesarias para la composición de la trama trágica, es posible la reaprehensión de la obra producida por el ensamblaje de las acciones cumplidas y el espectáculo, el cual encuadra el orden de manera visible, armónica y rítmica con el objeto de que al final de la obra el espectador sea consciente de su transformación o liberación por su participación en la pasión de los personajes.

Entre los argumentos unos son simples, otros complejos, ya que las acciones representadas también lo son. Llamo <<simple>> a la acción que, según se dijo, es continua y unitaria y en la cual el cambio se produce sin peripecia y sin reconocimiento; llamo <<compleja>> a aquella en la cual el cambio se efectúa por reconocimiento, por peripecia o por ambas cosas a la vez. (*Poética*, cap. 10, 1452 a)

Las tramas simples y complejas tienen que ver con el fenómeno central de la acción trágica que es el cambio de fortuna; es decir el cambio de la dicha al infortunio, mostrando el arte trágico, que es en la vida a través del azar o la fortuna donde lo discordante destruye la concordancia, la cual llega a ser inevitable e insospechable, ocurriéndole hasta el hombre que es bondadoso o virtuoso. Asimismo la trama simple se distingue en que el cambio

⁴² Cfr., *Tiempo y Narración I...*, p. 84 – 85.

⁴³ Deguy, Michel, *op. cit.*, p. 238

consiste en ser continuo y unitario; mientras que en la trama compleja se efectúa el cambio por peripecia, reconocimiento o ambas a la vez.

La peripecia es la transformación de lo actuado en su contrario, según se ha dicho. Y esto, como ahora decimos, de acuerdo a lo que es probable o necesario. (*Poética*, cap.11, 1452 a)

La peripecia es un suceso brusco, repentino e imprevisto, y en el caso de la acción trágica, un hecho inesperado que viene a cambiar de forma fatal la dirección en que se desarrollaba la acción. Es por eso que la *hamartía*, viene a ser la causa específica del cambio de fortuna, como consecuencia de una ignorancia o falta de conocimiento que era necesario para tomar una decisión correcta y sin ninguna intención de maldad, así como tampoco es consecuencia de una debilidad moral, pues el personaje debe ser mejor que el común, aunque no excesivamente bueno. El sufrimiento trágico es en consecuencia de la *hamartía*, de la elección tomada por el personaje en una situación significativa.

Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha. El reconocimiento más bello se produce cuando se da junto con la peripecia, como sucede en el *Edipo*. (*Poética*, cap. 11, 1452 a)

El reconocimiento es un caer en la cuenta de algo que se había olvidado o descuidado; un reconocer la identidad de alguien o de uno mismo por significado situacional que dicho reconocimiento comporta dentro de la trama trágica. Por tanto, es un cambio de ignorancia al conocimiento. Así pues, *Edipo* de Sófocles es el modelo para Aristóteles de trama compleja, al juntarse en la misma obra *peripecia* y *reconocimiento* con la cuales de manera causal llega a su más alto grado de tensión.

Dos son, por tanto, las partes del argumento: la peripecia y el reconocimiento. La tercera es la acción pasional. [...] La acción pasional es una acción deletérea o aflictiva, como las muertes ante los espectadores, las acciones que causan excesivo dolor, las heridas y cosas por el estilo. (*Poética* cap. 11, 1452 b).

Por lo tanto, los cambios que definen a la trama compleja son la peripecia, el reconocimiento y el lance patético o *pathos*. En este sentido Aristóteles define a las pasiones en la *Ética Nicomaquea*: <<Llamo pasiones al deseo, la cólera, el temor, la audacia, la envidia, la alegría, el sentimiento amistoso, el odio, la añoranza, la emulación, la piedad y en general a todas las afecciones a las que son concomitantes el placer o la pena. Llamo potencias a las facultades que nos hacen posibles de esos estados, como son las que nos hacen capaces de airarnos o contristarnos o compadecernos. Y llamo hábitos a las disposiciones que nos hacen conducirnos bien o mal en lo que respecta a las pasiones, como si, por ejemplo, al airarnos lo hacemos con vehemencia o remisamente, estaremos mal dispuestos, y si con medida, bien, y así en las demás pasiones.>> (Libro II, cap. V, 1105 b). En este sentido *pathos* es la acción de padecer algo, así como la potencia activa producida por un padecimiento. Por otra parte, Patxi Lanceros afirma que el *pathos* de la experiencia trágica por la cual adquiere expresión, evoluciona en contenido y con lo cual el hombre de la Grecia antigua se siente comprometido en la tragedia ática, está en reconocer el límite de la vida consitituído por: <<1) la distancia de los dioses, pues su presencia ya no es inmediata; 2) la omnipotencia del destino, la cual se manifiesta en el castigo sin venganza, en la decadencia tras el triunfo, en la inversión de la apariencia y deviene en ser principio de limitación, de justa atribución y reparto; y 3) el derecho de los muertos, en donde se reivindica su legalidad para la estabilidad del orden personal, familiar y político>>. ⁴⁴ Es así que el hombre griego como espectador de la tragedia frente a este *pathos* y comprometido con el sentimiento trágico, padece y libera las pasiones trágicas de *compasión* y *temor*, siendo el culmen de la trama compleja y cuyo padecimiento del alma del espectador le

⁴⁴ Cfr., Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona-España, Anthropos, 1997, pp. 116 – 117.

produce *kátharsis*, es decir, una clarificación de sus propias pasiones a través de su experiencia de límite de vida.

mismas un reconocimiento de la condición terrenal de nuestra aspiración al bien.¹ Así pues, las pasiones trágicas nos hacen poner la mirada sobre sí mismos al hacernos reflexionar sobre nuestro contenido de vida buena y de nuestras decisiones más notables.

Lo que conmueve y se teme es la respuesta emocional por los afectos que se desarrollan en el alma del espectador, a consecuencia de tener un objeto digno o estructura de la acción digna de ser contemplada a su propio tiempo, ante un mito trágico en concreto y con los personajes debidos de tal forma que experimente toda escala de afectos por motivos correctos y de manera adecuada. Sixto J. Castro² afirma que el *terror* y la *piEDAD* requieren una percepción y comprensión activas de las realidades humanas, no solamente una respuesta instintiva al sufrimiento, pues en cuanto mejor entendamos lo que sucede, más apropiada y completa será nuestra respuesta emocional a ello. Asimismo Sixto J.

III. *Kátharsis*, la coronación final de la empresa trágica.

3.1 Eudaimonía y fortuna

Al sostener Aristóteles que la tragedia es <<representación de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha>> establece la distinción en *Poética*, entre el teatro de acción y el teatro de caracteres, pues para Aristóteles se perciben los caracteres a través de sus elecciones y comportamiento; asimismo la acción trágica se encuentra en estrecha relación con la *eudaimonía*, ya que a partir de determinada concepción de la *eudaimonía* que nos revela ciertos aspectos de la vida humana, nos hace comprender que el tener buen carácter o ser de buena condición no bastan para la plenitud de la vida buena. En tanto que Platón defiende el teatro de caracteres, siendo para él más importante la representación de la virtud o la bondad de los personajes, según la cual nos manifiesta su grado de condición

¹ *Ibid.*, p. 482.

² *Cfr.*, Castro, Sixto J., *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Madrid, San Esteban-Edibesa, 2005, pp. 60 – 61.

de invulnerabilidad y autosuficiencia del alma; así pues, Platón identifica la *eudaimonía* con las actividades más invulnerables del alma racional o autosuficiencia racional, descalificando la acción trágica como fuente de aprendizaje o de sabiduría práctica y estableciendo la función poética sólo para el elogio de los caracteres, por lo cual expresa en *República*: <<Rogaremos a Homero y a los demás poetas que no tomen a mal que suprimamos estos pasajes y cuantas se les asemejen, por ejemplo: “Preferiría trabajar la tierra y ser esclavo de otro hombre, aunque éste fuera pobre y llevara una vida estrecha, a reinar sobre todos los muertos”; no porque carezcan de valor poético y sean desagradables al oído, sino porque, en razón misma de su gran valor poético, tanto menos deben ser oídos por niños y adultos que han de vivir libres y temer la esclavitud más que la muerte>> (Libro III, 386 c – 387 b). Platón recomienda que se borren este tipo de versos, ya que no inspiraban a los hombres a ser valientes o virtuosos y que los poetas se engañan en las cosas de mayor importancia con respecto a los hombres, <<cuando sostienen que hay muchos injustos que son felices y justos desgraciados, que la injusticia es útil mientras pase inadvertida, en tanto que la justicia es un bien para los demás, pero un mal para el que la practica>> (Libro III, 392 b). Por eso, Platón afirma, que los poetas se equivocan en los aspectos más importantes de la vida humana, al mostrar la trama o la acción trágica, la vida de gentes buenas y justas afectadas gravemente por circunstancias adversas o azarosas, pues argumenta que la persona buena es por entero autosuficiente, es decir, no precisa nada del exterior para completar el valor y el bien de su vida; si el bien interno del carácter o la realización de actividades contemplativas autosuficientes bastan para la plenitud del bien de una vida, la alabanza de dicho bien, o de dichas actividades, mostrará al público todo lo importante desde el punto de vista ético y por lo cual se debe cuidar de qué manera hablar sobre los hombres que posean la naturaleza de la justicia. Asimismo Platón piensa que gran

parte de los modelos habituales de acción trágica son éticamente censurables y corruptores, pues en ellos se representan figuras heroicas o dioses lamentándose atribuyendo a sucesos azarosos ciertos infortunios, dando una importancia para la *eudaimonía* que realmente no poseen; por ejemplo al expresar: “¡Ay, desdichada de mí! ¡Ay de mí, por desgracia madre de un héroe!” (*República*, Libro III, 388 c).

Aristóteles en oposición a Platón propugna por un lado, nuestra concepción de la vida buena en vínculo con la fortuna a la cual estamos expuestos y por otro lado, que todas las decisiones que tomamos en la vida así como nuestras relaciones voluntarias son un asunto de *philía*, considerando a la soledad como algo terrible y consecuencia de querer alcanzar la autosuficiencia del alma o una vida invulnerable. Por eso afirma en *Ética Nicomaquea* que <<el *eudáimon* necesita *phíloi*>>, ya que la autosuficiencia a que aspiramos es comunitaria y no solitaria pues una vida sin *phíloi*, aunque se posean todos los demás bienes como el ser de carácter buenos e invulnerables del alma, es tan incompleta que no merece la pena vivirse. La *eudaimonía* humana tiene como parte esencial e integral la *philía* y no sólo como medio instrumental de su autosuficiencia:

Dispútase también si el hombre feliz tendrá o no necesidad de amigos. Dícese, en efecto, que para nada tienen necesidad de amigos los hombres dichosos y que se bastan a sí mismos, porque todos los bienes están a su disposición, y desde el momento que tienen la perfecta suficiencia, de nada han menester suplementariamente, siendo así que el amigo, que es otro yo, nos procura lo que por nosotros mismos somos incapaces de obtener; de donde el dicho del poeta: <<Cuando el genio divino nos depara la dicha. ¿Qué necesidad tenemos de amigos?>>. Con todo, parece absurdo que si atribuimos todos los bienes al hombre feliz, no le concedamos amigos, que son estimados como el mayor de los bienes exteriores. [...] Absurdo sería ciertamente hacer del hombre dichoso un solitario, porque nadie escogería poseer a solas todos los bienes, puesto que el hombre es un ser político y nacido para convivir. Y por tanto, aun el hombre feliz vive con otros, dado que posee, todos los bienes naturales. Y es claro también que vale más pasar uno sus días con amigos y hombres de bien que con extraños o conocidos de ocasión; así que el hombre feliz tiene también necesidad de amigos. (Libro VIII, cap. IX, 1169 b, 5 - 20)

De ahí que las tragedias desempeñan una valiosa función en el perfeccionamiento de nuestra percepción del <<material>> complejo de la vida humana. Para Aristóteles, en las grandes tramas trágicas se explora la diferencia entre la bondad y el buen vivir, entre lo que somos (nuestro carácter, intenciones, aspiraciones y valores) y humanamente bien que discurre nuestra existencia. En ellas aparecen personajes buenos de carácter, pero que no son seres divinos ni invulnerables, sufriendo toda clase de infortunios, y se examinan las múltiples formas en que un carácter bueno es insuficiente para alcanzar la *eudaimonía*; alguien bueno puede verse privado de la plena *eudaimonía* por efecto de sucesos que no está en su mano controlar de tal forma que a veces en casos extremos esa insuficiencia puede dañar o corromper la propia bondad original del carácter y que puede ser afectado por causas externas y ajenas a la intención o comportamiento del agente, en las que el mundo impide a una persona buena alcanzar la *eudaimonía*.

Una persona puede verse imposibilitado para actuar bien, ya sea indefinidamente o en un determinado periodo de su vida, es decir, la *eudaimonía* de un hombre disminuye porque se le impide su actividad virtuosa, como en el caso de Agamenón existe la diferencia entre lo que parecía un carácter bueno y la plenitud de la actividad buena, en cuya situación de conflicto se le impide toda posibilidad de respuesta no culpable, haciendo inevitable la expresión natural de piedad y amor filial paterno ante los actos de homicidio e impiedad. Aristóteles sostiene que la concepción del carácter bueno es una actividad y por lo cual se convierte en vulnerable, pues ser excelente de carácter no implica el actuar de manera excelente, sino que la acción excelente precisa determinadas circunstancias exteriores: corporales, de contexto social, de recursos. Así, pues, la enfermedad y muchos infortunios pueden dificultar muchos tipos de actividad natural.

La aspiración de vivir bien se vuelve vulnerable e incontrolable debido a las condiciones externas, pues aunque las formas de actividad sean valiosas, la fortuna puede impedir las o entorpecerlas. Según Aristóteles el mundo debe proporcionar el instrumento para una actividad así como un elemento constitutivo del buen comportamiento mismo:

Por esta razón, todos creen que la vida feliz es agradable y con razón tejen el placer con la felicidad, pues ninguna actividad perfecta admite trabas y la felicidad es algo perfecto. Por eso, el hombre feliz necesita de los bienes corporales y de los externos y de la fortuna, para no estar impedido por la carencia de ellos. Los que andan diciendo que el que es torturado o el que ha caído en grandes desgracias es feliz si es bueno, dicen una necesidad, voluntaria o involuntariamente. Y, puesto que la felicidad necesita de la fortuna, creen algunos que la buena fortuna es lo mismo que la felicidad; pero no lo es, ya que también es un obstáculo para la felicidad si es excesiva, y, quizá, entonces, ya no es justo llamarla <<buena fortuna>>, pues su límite está determinado por su relación con la felicidad. (*Ética Nicomaquea*, Libro VII, 1153 b, 15 - 25)

Martha Nussbaum demuestra que para Aristóteles la fortuna es un factor causal con un efecto real, a partir del cual podemos construir nuestra felicidad a través del placer que nos otorga nuestra actividad fuera de trabas; pero por otro lado la fortuna nos muestra que por impedimento de causas externas o circunstanciales no es suficiente la buena condición de la persona virtuosa para el buen vivir pleno. La buena condición debe expresarse y encontrar su plenitud o perfección en la actividad y dicha actividad sitúa al agente en el mundo y por tanto en una comunidad, de modo que lo hace vulnerable al infortunio; toda concepción de la vida buena o actividad que juzguemos lo bastante fecunda para hacerla nuestra contiene este elemento de riesgo:

No hay comportamiento amoroso sin alguien que lo reciba y devuelva; no existe buen ciudadano sin una comunidad política que acepte su ciudadanía. Aquí, *héxis* y *práxis*, el carácter y la actividad, están relacionados tan íntimamente que ni siquiera es posible representarse los estados del carácter sin hacer lo propio con la acción y la comunicación correspondientes y, por tanto, con la

vulnerabilidad. Esto significa que la interferencia del mundo no deja intacto núcleo alguno de autosuficiencia personal. De hecho, incide directamente en la raíz del bien.³

La vida de Príamo es un caso idóneo que pone como ejemplo Aristóteles en *Ética Nicomaquea* sobre la desgracia que deviene a un hombre bueno, el cual adquirió y conservó un carácter virtuoso a lo largo de su vida, posteriormente la guerra le arrebató familia, hijos, amigos, poder, recursos y libertad. En tal condición de desdicha y sufrimiento su capacidad de obrar bien se reduce, al no estar en situación de poder ejercer gran parte de las virtudes por las que era conocido: <<Muchas vicisitudes tienen lugar en la vida y accidentes de todo género; y puede acontecer que el hombre más próspero venga a caer en su vejez en grandes infortunios, como se cuenta de Príamo en los cantares heroicos. A quien experimenta tales azares y miserablemente fenece, nadie habrá que le tenga por dichoso>> (Libro I, cap. IX, 1100 a, 5-10). Por eso, este elemento de riesgo respecto a lo que implica la fortuna para el buen vivir y para aquellos cuya tendencia es ser de carácter bueno o tienen disposición para una actividad específica, no justifica excluir los mitos y la poesía por decreto de la vida óptima, sino que son una forma de entender la acción humana ante los peligros que cualquier ser humano está expuesto en diversas situaciones, así como el reflexionar sobre la fragilidad de nuestras empresas, es decir, de nuestras relaciones humanas y el valor comunitario e institucional. Así pues, no podemos decir que no perdemos nada importante al prescindir de las opiniones intuitivas, la poesía y los mitos, ya que pueden resultar ser un motivo de clarificación de nuestros valores prácticos o estímulo para hombres serios y competentes, con aspiración de virtud y perfección de su actividad, con el objeto de llegar a

³ Nussbaum, Martha, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. Antonio Ballesteros, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995, p. 473.

adquirir capacidad de valor, conciencia, compromiso y esfuerzo, así como para los que se dediquen a la legislación y planificación política.

Lejos de rebajar nuestras exigencias frente al mundo para hacerlas realidad más fácilmente, debemos redoblar nuestros esfuerzos para que el mundo se ajuste a ellas en mayor medida. En lugar de decretar por anticipado que lo único importante es lo que se encuentra ya sometido al control humano, hemos de empeñarnos en acrecentar nuestro dominio sobre las cosas importantes. Este es el modo correcto de buscar la autosuficiencia.⁴

El mito trágico nos muestra que el cambio de fortuna de la felicidad a la desdicha puede sobrevenir a las personas buenas, no por perversidad o mal hábito del carácter sino por *hamartía*, es decir, por un distanciamiento momentáneo o temporal del propio carácter, un error causalmente inteligible y no fortuito que se le atribuye al agente. Aristóteles nos describe la importancia de la *hamartía* en la trama: “Es preciso, entonces, que el argumento bien logrado sea simple antes que, como algunos pretenden, doble, y que no represente un cambio de la desdicha a la felicidad sino, por el contrario, de la felicidad a la desdicha, no a causa de la perversidad sino de cierto enorme error propio de quien es como se ha dicho o es justo más bien que injusto” (*Poética*, cap. 13, 1453 a). Asimismo, la *hamartía* entraña de parte del agente trágico, cierta responsabilidad sobre las consecuencias de la acción, pero no culpa, puesto que ha estado fuera de las motivaciones del agente la intención de provocar el daño específico causado, pues el daño cometido resulta ser contrario a su intención. Según Carmen Trueba el modelo aristotélico entraña un paradigma de lo patético- trágico: <<la acción con *hamartía*>>; cuya clase de acción corresponde a un tipo específico de carácter y de estructura o composición de la acción: el carácter intermedio (*metaxy*) y el error sumamente grave e involuntario del personaje (la *megálè hamartía*).⁵ El

⁴ *Ibid.*, p. 441.

⁵ Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, España (Barcelona), Anthropos-UAM, 2004, p. 115.

héroe se asemeja a nosotros, es decir, no podrá ser demasiado bueno y no ha de exceder con mucho en excelencia y justicia: <<Tal es el que no sobresale por su virtud o su justicia, pero que no llega a la desdicha por maldad o perversidad sino por algún error propio de quienes gozan de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres insignes de tales familias>> (*Poética*, cap. 13, 1453 a). Las imperfecciones del héroe favorecen la identificación con el espectador, ya que, el héroe trágico es un personaje de carácter bueno aproximadamente similar a nosotros. Existe una clase de excelencia que se encuentra tan lejos de nuestro alcance que consideramos a quien la posee un ser por encima de nosotros, no un semejante que se compara con un dios, de la misma manera que existe una clase de ser inferior o brutal que sólo puede ser comparado a un bárbaro y que puede darse en el hombre sólo por consecuencia de enfermedad o trastorno físico: <<De modo que sí, como se dice, los hombres llegan a ser dioses a causa de una sobreabundancia de virtud, es claro que un tal modo de ser se opondría al de brutal; pues, así como en un animal no puede haber ni vicio ni virtud, tampoco en un dios, sino que el modo de ser de un dios es más honorable que la virtud, mientras que el del animal es genéricamente diferente del vicio. Ahora bien, así como es raro que exista un hombre divino (como acostumbran a decir los laconios, que, cuando admiran grandemente a alguien, lo llaman hombre divino), así también es raro entre los hombres el brutal; se da principalmente entre los bárbaros, y a veces, asimismo, como consecuencia de enfermedades y mutilaciones>> (*Ética Nicomaquea*, Libro VII, 1145 a, 20-30). Es así que el héroe no deberá ser perfecto, ni invulnerablemente seguro, ni con cualidades divinas o de brutalidad, sino con las limitaciones de la virtud, la paciencia, el valor y la reflexión, de tal forma que para ese héroe exista una trama trágica con sentido, al mismo tiempo que nos podamos identificar con las pasiones y emociones que experimentan los personajes, así como con sus

posibilidades y límites de la acción; produciéndose así, la identificación esencial para la respuesta trágica tanto racional como emocional. El héroe elige en circunstancias penosas, en conflictos turbios y lances apasionados, en donde su *hamartía* comporta una cierta *áгноia* o ignorancia particular y cuyo error llevada a la trama implica la identificación del espectador a través de las pasiones trágicas que experimenta dignas de compasión y temor; por lo cual, Carlos García Gual afirma que Aristóteles no está hablando del héroe trágico sino del ser humano.⁶

3.2 Naturaleza y valor de las pasiones trágicas: compasión y temor

La compasión es por quien no merece [sufrir]; el temor por quien es semejante [a nosotros], de manera que el resultado no es [aquí] ni la compasión ni el temor. Queda, pues, [el personaje] que se encuentra en el medio de estos [extremos]. (*Poética*, cap. 13, 1453 a)

Martha Nussbaum⁷ afirma que Aristóteles piensa que las pasiones no sólo se distinguen por el sentimiento, sino también, y ello es más importante por el tipo de juicios u opiniones internos que corresponden a cada una. Una pasión aristotélica típica se define como la composición de un sentimiento placentero o doloroso y un tipo de opinión sobre el mundo. Asimismo el vínculo entre sentimiento y opinión no es incidental pues ésta es el fundamento de aquél. Si el agente descubriese que su creencia era falsa, el sentimiento desaparecería; o, en todo caso, no seguiría siendo un elemento constitutivo de la pasión. Por ejemplo Aristóteles en *Retórica* explica: <<Sea, pues, la ira un impulso, con pesar, de manifiesta venganza por manifiesto menosprecio hacia uno mismo o (hacia alguna) de sus cosas, no siendo pertinente el menospreciar>> (Libro II, 1378 a). Y más adelante afirma que <<el menosprecio es activación de opinión respecto de lo que se manifiesta digno de

⁶ García Gual, Carlos, *Figuras helénicas y géneros literarios*, España (Madrid), Mondadori, 1991, p. 28.

⁷ Nussbaum, Martha, *op. cit.*, p. 475.

nada>>(1378 b). Así pues, Nussbaum⁸ afirma que las pasiones pueden considerarse racionales o irracionales, <<verdaderas>> o <<falsas>>, según la naturaleza de las opiniones que las sustentan. Si mi ira o mi cólera se basa en una falsa opinión admitida apresuradamente sobre un mal que se me ha hecho, puede ser tachada de irracional y <<falsa>>.

La estructura de creencias de la compasión y el temor concuerda con las tesis sobre la importancia de la fortuna en la vida humana. Aristóteles menciona en *Retórica* dos tipos de sufrimientos por las que provienen dichas pasiones a causa de la fortuna: <<1) Y son cosas dolorosas ciertamente y destructivas, las muertes y los ultrajes y malos tratos de los cuerpos, y la vejez y las enfermedades y la carencia de alimentos; 2) la carencia de amigos, la escasez de amigos (por esto también el ser arrancado de los amigos y familiares es cosa compasible), la fealdad, la debilidad, la mutilación; el que haya ocurrido algún mal donde era pertinente que hubiera algún bien; y el que tal cosa suceda muchas veces; y el que suceda algún bien de quien ha sufrido, como a Diopetes, muerto, fueron enviadas las cosas de parte del rey; también el que no haya sucedido ningún bien o que de los sucedidos no haya disfrute>> (Libro II, 1386 a). Además Martha Nussbaum afirma que, la estructura de creencias del agente u opinión interna que se elabora de las pasiones trágicas las hace relacionarse entre sí. Aristóteles hace hincapié en que lo que compadecemos en otro es lo que tememos que podría ocurrirnos a nosotros mismos. Y puesto que la compasión exige percibir la propia vulnerabilidad y la semejanza con el que sufre, compasión y temor se experimentan casi siempre juntos.⁹

⁸ *Idem.*

⁹ *Cfr.*, Nussbaum, Martha, *op. cit.*, p. 477.

La *compasión* es la respuesta en la que se precisa la opinión de que la persona no merecía el sufrimiento, guarda una estrecha relación con la creencia de que uno mismo es también vulnerable. Si se piensa que la propia situación es tan catastrófica que nada puede hacerla empeorar, probablemente no se compadecerá a los demás, que son percibidos en la perspectiva de quien está colmado de sufrimiento; por otra parte, si alguien se considera autosuficiente con relación a la *eudaimonía*, seguro de estar en posesión de la vida buena, pensará que no puede sucederle lo que a otros, lo cual le sitúa en un estado de soberbia (*hybristiké diáthesis*) en el que el padecimiento de los demás no despierta piedad alguna; respecto a la *compasión* y sobre este estado de *soberbia* Aristóteles afirma en *Retórica*: <<Es, pues, evidente que es necesidad que quien ha de compadecerse sea tal, que piense que podría sufrir algún mal, o él mismo o alguno de los suyos; y un mal tal, cual se ha dicho en la definición, o semejante o aproximado. Por esto, ni los que totalmente están perdidos se compadecen (pues piensan que ya nada pueden padecer, porque lo han padecido), ni los que piensan que son sobremanera dichosos, sino que se insolentan. [...] Y son tales, que piensan que podrían padecer: los que ya han sufrido y también han escapado, y los ancianos, por ser prudentes y también por la experiencia; también los débiles; y los demasiado cobardes, más; también los que han sido educados, pues son bien calculadores>> (Libro II, 1385 b). Así pues, la *compasión* requiere una comunidad de sentimientos y la opinión de que se puede padecer un mal similar al que sufre el que la suscita.¹⁰

Por el contrario, Platón en *República* hace crítica de la *compasión* que se expone desmesuradamente en el teatro trágico, ya que daña la racionalidad práctica del espectador, por hacernos partícipes inevitablemente de las emociones y sufrimiento ajeno, nutriendo a

¹⁰ *Ibid.*, p. 476

placer nuestra alma de lamento y conmiseración, lo que ocasiona posteriormente no saber contener nuestras emociones en nuestras propias desgracias:

Si consideramos que los poetas satisfacen y deleitan en sus obras la parte de nuestra alma que tratábamos de contener por la fuerza cuando éramos desgraciados, esa parte ávida de lágrimas, que quisiera suspirar a su antojo y hartarse de lamentos, de nosotros que es naturalmente la mejor, no estando suficientemente fortalecida por la razón y la costumbre, descuida refrenar aquella parte quejumbrosa alegando que, después de todo, no es sino espectadora de las desgracias ajenas y que no es vergonzosa para ella aprobar y compadecer las lágrimas que otro, que se dice hombre de bien, derrama indebidamente, sino que juzga que gana con ello un placer del cual no querría privarse rechazando el poema entero. Porque pocos de nosotros, creo yo, se percatan de que sus propias emociones se enriquecen indefectiblemente al compartir las emociones de los demás, y que después de haber alimentado y aguzado su sensibilidad con la conmiseración de la desgracia ajena, les será muy difícil reprimirla en la propia desgracia. (Libro X, 606 b)

Aristóteles define el *temor* como una pasión penosa relacionada con la expectativa de un daño o un dolor futuros, graves e importantes que no está en nuestra mano evitar. Nuestro miedo se relaciona sobre todo con nuestra pasividad frente a los acontecimientos del mundo con <<la expectativa de sufrir pasivamente alguna afección destructiva>>. Así pues, dice en *Retórica*: <<En efecto, si el temor existe con cierta expectativa de que se va a sufrir algún padecimiento destructivo, es manifiesto que ninguno teme, de entre los que piensan que nada podrían sufrir; ni temen aquellas cosas que no consideran que puedan sufrir, ni a aquellos de parte de quienes no piensan que las sufrirán; ni entonces, cuando piensan que no las sufrirán. Por tanto, es necesidad que teman los que piensan que pudieran sufrir algo, y a aquellos de parte de quienes y lo que y cuánto>> (Libro II, 1382 b). Es por ello que quienes creen que no pueden sufrir nada pasivamente no experimentarán temor alguno.

Platón piensa que si el carácter es bueno y autosuficiente, no se puede temer por ser afectado o sufrir un mal grave a consecuencia de sucesos injustos o destructivos. En el

Fedón se insiste reiteradamente en que la situación de Sócrates no ha de mover a compasión, ya que los males que le sobrevienen son insignificantes al afectar sólo a su cuerpo, pues su alma está segura y es autosuficiente: <<Por el contrario, nos queda verdaderamente demostrado que, si alguna vez hemos de saber algo en puridad, tenemos que desembarazarnos de él y contemplar tan sólo con el alma las cosas en sí mismas. Entonces, según parece, tendremos aquello que deseamos y de lo que nos declaramos enamorados, la sabiduría; tan sólo entonces, una vez muertos, según indica el razonamiento y no en vida>> (66 d-e)¹¹.

Para Aristóteles existen cosas importantes que temer que repercuten en la *eudaimonía*. Si reconocemos que los personajes trágicos se asemejan a nosotros en su bondad general y sus posibilidades humanas, y admitimos que la tragedia muestra <<la clase de cosas que podrían suceder>> al ser humano, con nuestro miedo y en él nos damos cuenta de que su desgracia puede sobrevenirnos también a nosotros. Y esta respuesta nos servirá de enseñanza en lo relativo a nuestra condición y nuestros valores.¹² Aristóteles piensa que la contemplación de cosas temibles y de compasión pueden servirnos para aprender algo importante sobre la vida buena ya que las respuestas pasionales son ellas. Castro nos recuerda que ambas pasiones pertenecen a la tradición épica homérica, en la que las experiencias de piedad y terror parecen jugar un papel en las explicaciones de las respuestas individuales a la narración poética, por lo cual dichas pasiones eran de uso corriente en la cultura teatral de los siglos IV y V en Atenas, y fue asumida como un dato psicológico por Aristóteles en la *Poética*.

¹¹ Platón, *Fedón. Fedro*, trad. Luis Gil Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 49.

¹² Nussbaum, Martha, *op. cit.*, p. 478.

García Bacca nos dice que afectos tan realísimos y extremosamente eficaces como *terror* ante lo tremebundo y *commiseración* ante lo miserable son los que con su intervención *real* a través del teatro trágico purificarían los demás afectos, no sólo experimentados en la representación teatral sino también en actos religiosos o de culto, éxtasis, trance y misterios; y particularmente en el caso de la representación teatral es preciso que ambas pasiones trágicas hayan sufrido una artificialización para entrar en la tragedia como obra de arte y producir efectos artísticos y no religioso ni de moral societaria, pues a través de la representación imitativa la función de las pasiones trágicas es quitar el peso de lo real, es decir, el aligeramiento de las pasiones, al no ser acción directamente real, ni copia servil de lo real sino acción artística.¹³ Por lo tanto dicho <<aligeramiento de las pasiones>> se da al contemplar los afectos humanos y obrar humano de manera mimética o artística pero que la representación de tales afectos son vivenciales al experimentar realmente las pasiones de *compasión* y *temor*, cuya respuesta nos lleva a la comprensión de la propia naturaleza humana y cultura en la que estamos inmersos, así como de nosotros mismos o como concluye García Bacca la purificación a través de dichas pasiones implica <<la liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada>> y que a la vez nos vuelve conscientes de nuestras creencias, actitudes y maneras de actuar. Asimismo, para Aristóteles, *compasión* y *temor* no pueden significar desarraigo o aniquilación de las mismas sino que son fuentes de iluminación o clarificación, pues el espectador, al reaccionar y prestar atención a sus reacciones se conoce mejor a sí mismo: en lo tocante a su propia orientación del deseo o a sus inclinaciones que determinan ciertas formas de comportamiento, sus planes y practicas de vida, arraigo cultural o valores

¹³ García Bacca, Juan David, *op. cit.*, pp. XLVIII-XLIX.

que motivan su actuar, con la finalidad de interpretarse a sí mismo. Mientras que para sus oponentes *temor* y *compasión* son sólo fuentes de engaño.

3.3 Kátharsis, clarificación emocional de nuestros valores prácticos

Es, así, la tragedia imitación de una acción 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 temor, a la purificación de estas pasiones (*Poética*, cap. 6, 1449b)

Umberto Eco expresa que las fuentes a las que se remitía Aristóteles acerca de la noción de *kátharsis* está en los orígenes pitagóricos: “Ellos tenían cantos justos para las pasiones del alma, algunos para las debilidades y otros para las iras, a través de los cuales, al excitar y suscitar las pasiones según una justa medida, se las tornaba proporcionadas a una valerosa virtud.” (Jámblico, *Vida de Pitágoras*) Y Pitágoras empleaba con funciones catárticas textos poéticos; Homero, los ditirambos, trenos y cantos fúnebres.¹⁴ Por otra parte, Umberto Eco afirma que es verosímil que Aristóteles haya querido hablar de una purificación que se realiza por un acto de visión libre de la composición prodigiosa del gran animal trágico, por lo que se entiende que estaba fascinado por las potencias psicagógicas de las que le hablaba su cultura y que muestran su influencia en lo que expresa en *Política* en lo que respecta su importancia hacia la música, destacando su función para la educación de los jóvenes y distinguiendo los usos de la música en éticas o educativas, entusiásticas o

¹⁴ Umberto Eco, “De Aristóteles a Poe”, en Bárbara Cassin [ed.], *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 210.

catárticas (para la purificación) y en tercer lugar en la diversión para el relajamiento y el descanso:

Está claro que debemos servirnos de todas las melodías, pero no de todas en el mismo sentido, sino que en la educación sólo de las más éticas, y en la audición, como espectáculo, tocando otros, también de las prácticas y los entusiastas. Pues la emoción, que afecta intensamente a algunas almas, la producen todas, pero con diferencias de intensidad, es decir, tanto la compasión y el terror como también entusiasmo. Algunos son especialmente propensos a quedar dominados por esta influencia, y lo vemos, cuando se usan las melodías que arrebatan el alma, durante los cantos religiosos, sentirse excitados, como si encontrarán en ellos su *medicina y purificación*. Eso mismo es necesario que experimenten los dominados por la compasión y el terror, o, en general, por cualquier pasión, y los demás, en la medida que esté afectado cada uno por tales sentimientos, y en todos se operará cierta purificación y se sentirán aliviados con placer. (*Política*, Libro VIII, cap. VII, 1342 a)¹⁵

La *kátharsis* tiene sus orígenes en el pueblo griego de ser medicinal y religioso, asimismo los significados que utilizaban eran de eliminación, limpieza, purgación, purificación y clarificación. Su función era la limpieza o eliminación de alguna clase de *obstáculo* que tenía la connotación de suciedad, mancha, oscuridad o mezcla, que vuelve al elemento en cuestión menos *claro* de lo que era en su estado propio o natural. En el sentido religioso existe un vínculo de dicha pureza con la limpieza física, nos recuerda Pedro Laín, la general atribución de un carácter divino a la *physis*, dándosele el uso de <<purificación>> cuando se trataba de dejar puro un fragmento de la *physis*; la descripción y alusión de prácticas catárticas es frecuente en la *Ilíada* y la *Odisea*: el baño de los aqueos en el canto I de la *Ilíada* es catártico en doble sentido: dispone ritualmente para el sacrificio a los hombres que van a ofrecerlo, y lo hace limpiándoles o purificándoles de la impureza o contaminación física en que cobra realidad sensible el castigo infligido por Apolo. El tratamiento de la peste es de índole catártica, y la catarsis tiene, en tal caso, una intención a

¹⁵ Aristóteles, *Política*, trad. Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 321

la vez ritual y terapéutica. Los apestados de la *Ilíada* tratan su enfermedad lavando su cuerpo y aplacando a los dioses con plegarias y sacrificios.¹⁶

En el sentido médico se especifica el significado de <<purgación>>, la cual, libera al cuerpo de impedimentos y obstáculos internos, limpiándolo. García Bacca designando el uso de purificación o purgación afirma que tiene la finalidad de aligerar al cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas para que el organismo vuelva a su funcionamiento normal sintiéndose más suelto, ligero y ágil.¹⁷ Pero en el caso de la *kátharsis* que produce la tragedia griega, Aristóteles no lo atribuye a una cuestión médica como purgación fisiológica o del cuerpo; ni religiosa como purificación moral, sino más bien proporciona el vínculo retrospectivo que opera a través del placer humano de aprender que se da en todas las edades y en las obras de arte de muy diverso tipo, al extraer conclusiones de cada cosa o de saber <<esto es aquello>>, pues dicho conocimiento nos lo otorga la actividad mimética que es connatural al hombre. Por eso, la *kátharsis trágica* se le vincula con la virtud, pero no con la virtud ética que tiene que ver con el carácter sino con la virtud dianoética que tiene que ver con la inteligencia y el conocimiento. Así pues, Cappelletti expresa que al ser una *virtud dianoética* no implica la destrucción de las pasiones ni conversión de las mismas en hábitos virtuosos mediante el logro de un justo medio; tampoco se reduce a una práctica higiénica, o algo así como una purga del alma, o a un método psicoterapéutico o psicoanalítico. Pues al hacer a las pasiones trágicas objeto de contemplación, es decir, en lo que tienen de necesario y universal, se olvidará de sus propias pasiones y podrá reemplazar la inquietud y el dolor que éstas le causan por la serenidad y el gozo que da el conocimiento puro.

¹⁶ Cfr., Laín Entralgo, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, España (Barcelona), Anthropos, 1987, pp. 28 – 29.

¹⁷ García Bacca, Juan David, *op. cit.*, p. L.

La *kátharsis* se produce en la tragedia mediante la elevación de lo singular a lo universal, mediante la sustitución de la compasión y del temor, que afectan individualmente a cada espectador, por la compasión y el temor considerados universalmente, ya que la poesía no se ocupa de los individuos sino de lo universal.¹⁸

En cambio, para Platón la *kátharsis* si tiene una connotación divina, es decir, al dar importancia a la realidad divina que hay en nosotros o la relación que establece el hombre con lo divino, sea la *physis* cósmica, la contemplación de las ideas o la armonía anímica del hombre que vive según la justicia. Así pues, para Platón la limpieza o clarificación implica la eliminación y destrucción de las pasiones ya que son obstáculo y perturbación para el alma al no dejarla ser libre, asimismo considera a las pasiones de *compasión* y *temor* como irracionales. En tanto que la noción de *kátharsis* posee el sentido de aprendizaje o cognoscitivo, teniendo como función específica lograr una <<clarificación intelectual>>. Leon Golden siendo seguidor de la teoría platónica atribuye a la *kátharsis* el sentido de ser solamente una <<clarificación intelectual>>. Y señala que todo lo que aparece en referencia a los términos de *kátharsis* en Platón, se encuentran en relación con el estado racional o <<claro>> del alma libre cuando ésta deja atrás el influjo perturbador de los sentidos y las pasiones, pues sólo cuando se separa alcanza el intelecto la purificación o la clarificación. El conocimiento *katharós* se da cuando el alma no es entorpecida por obstáculos corporales: <<Tal vez haya una especie de sendero que nos lleve a término, juntamente con el razonamiento en la investigación, porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos. Y decimos que lo que deseamos es la verdad>> (*Fed.* 66b). *Kátharsis* es la limpieza de la visión del alma mediante la supresión de estos obstáculos consiguiendo el hombre la pureza de su alma a través de la vida teórica, ya que la purificación del alma

¹⁸ Cappelletti, Ángel J., *op. cit.*, p. XIX.

consiste en librarse del cuerpo hasta donde se pueda, pues por culpa de su necesaria alimentación y por sufrir alguna enfermedad nos impide la caza de la verdad; así, lo *katharón* se asocia a lo verdadero o verdaderamente cognoscible, y el ser que ha alcanzado la *kátharsis*, al que conoce verdadera o correctamente.

Pues ten en cuenta –proseguí– que me refería al Sol cuando hablaba del hijo del bien, que éste engendró a su semejanza y que, en el mundo visible, con relación a la vista y a los objetos visibles, es análogo al bien en el mundo inteligible con relación a la inteligencia y a los objetos inteligibles o pensados. [...] ¿No sabes –continué– que cuando miramos objetos cuyos colores no están iluminados por la luz del día, sino por los astros nocturnos, los ojos ven débilmente y parecen casi ciegos, como si hubieran perdido la nitidez de la visión?[...] En cambio, cuando se vuelven hacia objetos iluminados por el Sol, ven perfectamente, creo yo, y la visión parece estar en esos mismos ojos. Sin duda, debes comprender que lo mismo ocurre con respecto al alma. Cuando pone su atención en un objeto iluminado por la verdad y el ser, comprende y conoce, y muestra estar dotada de inteligencia; en cambio, cuando fija la atención en algo que está envuelto en tinieblas, que nace, se corrompe y muere, no lo ve con nitidez y sólo tiene opiniones, que cambian continuamente, y parece privada de inteligencia. (*República*, Libro VI, 508c-d)

Martha Nussbaum afirma que *kátharsis* no significa <<clarificación intelectual>> lo cual es una línea excesivamente platónica, sino solamente significa <<clarificación>>, pues Aristóteles le atribuye una concepción más generosa al tomar en cuenta la respuesta emocional, ya que la reacción pasional correcta es una parte valiosa del carácter y como las buenas respuestas intelectuales, puede contribuir al tipo de <<percepción>> que constituye el mejor juicio humano y por tanto nos proporciona un conocimiento de nosotros mismos. En consecuencia las pasiones trágicas de *compasión* y *temor* no son sólo el medio para una clarificación del intelecto, sino que también al reaccionar con esas pasiones es un factor de clarificación emocional de lo que somos, conociendo así nuestros sentimientos y afectos. Aunque también Aristóteles era consciente que las pasiones en su exceso deforman el juicio y lo precipitan en el error:

Todas las formas excesivas de insensatez, cobardía, desenfreno y mal carácter son brutales y morbosas. El hombre que por naturaleza tiene miedo de todo, incluso del ruido de un ratón, es cobarde con una cobardía animal, pero el que tenía miedo de una comadreja actuaba por enfermedad. De los que carecen de juicio, los que son irracionales por naturaleza y viven sólo con los sentidos, son brutales, como algunas razas de bárbaros remotos; los que lo son a consecuencia de enfermedades, como la epilepsia o la locura, son morbosos. Es posible, a veces, poseer una de estas pasiones y no ceder a ellas, como Fálaris, que podía contener su deseo de devorar a un niño o de placer sexual antinatural, y otras ser dominado por ellas y no sólo tenerlas. Así pues, como la maldad se llama así, sin más, cuando es humana, pero, en otro caso, se le añade la determinación de brutal o patológica, sin aplicarle el nombre de maldad en sentido estricto, es también evidente que hay una incontinencia brutal o morbosa, pero, absolutamente, sólo es incontinencia la incontinencia humana. (*Ética Nicomaquea*, Libro VII, 1149 a)

Pero como en el caso de Creonte que aprende por medio de la aflicción que le causa la muerte de su hijo, en la *Antígona*, nos muestra que las pasiones pueden conducirnos a un plano más profundo y verdadero de nosotros mismos, hasta llegar a descubrir valores y compromisos que habían permanecido ocultos bajo la ambición de dominio o las racionalizaciones defensivas. Así pues, Aristóteles hace destacar el valor de la tragedia, al observar que el personaje trágico a menudo reacciona de manera pasional y no es el pensamiento lo que nos enseña cuáles son nuestros valores.¹⁹

En general, las pasiones pueden ser elementos de la percepción práctica correcta de nuestra situación límite de vida, sabiendo luchar entre límites pero no contra éstos, al no ser inmunes a la fortuna o hacia circunstancias que impidan nuestra actividad, así como no ser insensibles al dolor o al placer humano. Para Aristóteles la respuesta emocional y las pasiones nos ayudan a constituir nuestras decisiones e intereses, nos dan la posibilidad de cultivar nuestras relaciones con el otro de carácter, pensamiento, emoción y acción, y nos permiten el perfeccionamiento y reconocimiento de nuestras prácticas de vida o valores humanos los cuales son fines en sí mismos y constitutivos importantes de la *eudaimonía*

¹⁹ Nussbaum, Martha, *op. cit.*, p. 483.

humana. Martha Nussbaum considera que el estilo de Aristóteles va directa, sencilla y valientemente a los problemas de <<lo práctico>>, con una serena contención, su decisión de reconocer estas dificultades, dejarlas ser y no desesperar de la vida humana por su causa.

La función de la *kátharsis* trágica es lograr por intermedio de la *compasión* y el *temor*, una <<clarificación>> o iluminación relacionada con las experiencias dignas de *compasión* y *temor* que nos produce el placer trágico; con la finalidad de reconocer nuestros valores prácticos y conocernos mejor a nosotros mismos, ya que <<somos lo que hacemos>>. En este sentido, el poeta es hacedor de cultura, pues a través de la composición de la trama juzga las emociones, al llevar a la representación los incidentes de *compasión* y *temor* de tal forma que el espectador la experimenta y se construye en la obra: “Por medio del sufrimiento inmerecido de los caracteres de la tragedia se nos hace sentir el problema de la cultura”; y por tanto el poeta trágico prueba de este modo los límites de la cultura.²⁰

²⁰ Cfr., Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I...*, pp. 102 - 112

Conclusiones

En sus inicios la religiosidad griega tiene una complejidad simbólica ritual y mítica, que al ser su función mágico-religiosa instituye la soberanía de la *palabra eficaz* en donde la verdad es *liturgia*, es decir, no se define conceptualmente ni por racionalidad demostrativa sino por la configuración de potencias religiosas que llevan su expresión a través de la Musa y la Memoria contenidas en la palabra del poeta y por lo cual al poeta se le considera <<Maestro de la palabra>> o <<Maestro de la verdad>>; dicha verdad tiene una finalidad socio-religiosa y una estrecha relación con la *justicia* al definir las realidades y cualidades de determinados hombres mediante la alabanza o la desaprobación. Los mitos eran esenciales para la educación y, por tanto, el poeta ejercía una acción educadora, al considerarse como poseedor de la verdad. Asimismo se establece una primera institución minoritaria conformada principalmente por la nobleza, la cual se constituía en un espacio privado, es decir en fiestas particulares o banquetes, donde se invitaba al poeta para narrar hechos épicos; sin embargo al poner en cuestión el poder y las vanalidades de la nobleza se empiezan a instituir debates y discusiones dando paso a la elaboración progresiva de la *palabra diálogo* que se empezó a instituir en la Asamblea y por tanto en el teatro trágico, sometándose a crítica el poder de las familias aristocráticas, de las instituciones, de los ideales vigentes y que siendo la tragedia heredera de la épica por sus mitos conserva al héroe como personaje central, pero dejando de ser su acción modelo de conducta pues también se le somete a crítica el límite de su acción ante su necesaria voluntad de decidir y de equivocarse a riesgo personal sin poder escaparse a ese riesgo. El teatro trágico tiene su raíz en la religión griega formando parte de la última etapa del proceso de mitificación que llena de sentido al rito a través de la *mímesis* antropomórfica y verbalizada, con el fin de exponer la problemática humana y en la cual se da paso al “hablar de lo profundo”, al

Enigma en donde ante la retirada de los dioses los hombres dirigen la interrogación del sentido de su existencia a los oráculos, a la vez que la ambición, la pasión y el deseo, la inteligencia y el orgullo, los afectos y aflicciones son progresivamente humanos. Así pues, la verdad en la tragedia se revela cuando el tiempo de los dioses y el tiempo de los hombres se reúnen sólo al final de la obra.

La tragedia es un género dramático que bajo la forma mítica se convierte en una institución autónoma en donde los mismos problemas y conflictos contemporáneos que se debatían en la Asamblea se representaban de manera artística en un espacio público, lo cual ayudó a consolidar la democracia en Atenas. El objetivo, aparte de ser una recreación artística para el pueblo griego, era renovar la realidad de las instituciones sociales a través de los concursos trágicos, haciendo conciencia de la responsabilidad ciudadana así como del valor y trascendencia de la voluntad y la elección humana. En cuanto su arraigo religioso la tragedia se instituye en el mundo atemporal y colectivo de las fiestas agrarias que se celebraban en honor del dios Dioniso al principio de la primavera, a finales de marzo, donde se reflexionaba a través de los mitos sobre la vida y la muerte. Tales fiestas poseían un poder purificador en que la vida se renovaba y se curaba la angustia con el triunfo de las nuevas fuerzas que venía unido a la derrota y muerte de las antiguas, el hombre se siente libre de todas sus ataduras y, por tanto, son libres el llanto, la risa y la palabra. Asimismo ante la rotura del límite y del autodomínio provocado por el frenesí de la danza, de la *mímesis* o imitación de las acciones de dioses y héroes y del entusiasmo locura o *manía* que comunicaban se curaba, dando una enseñanza al hombre de tipo religioso como resultado de la *kátharsis* que experimentaba el espectador. La primera representación trágica nace en el 534 durante la tiranía de Pisístrato siendo Tespis el inventor de la Tragedia y vencedor del primer concurso trágico.

Aristóteles no tomando en cuenta el origen religioso de la tragedia sólo habla en la *Poética* de la importancia de la acción trágica como fuente de sabiduría práctica, cuyo conjunto de acciones humanas se constituyen en un *mythos* concreto, siendo la función del poeta trágico ser hacedor de intriga o imitador de acción, al proporcionar a través de su actividad mimética creativa y placentera una ontología de las pasiones y del actuar humano, a la vez que nos libera del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada. Para Aristóteles la tragedia nos enseña que no basta el ser bueno o la buena condición para la plenitud de la vida buena o *eudaimonía*, al mostrar la tragedia que la fortuna, el mundo o causas externas llegan a impedir a una persona buena el ejercicio de su actividad o a alcanzar lo que concibe como vida buena. Por eso el valor de las pasiones trágicas de compasión y temor que suscita el *mythos* trágico en nosotros como espectadores, pues a partir de nuestra reacción pasional, y al reconocer dicha reacción podremos llegar a una *kátharsis* o *clarificación* emocional de nuestros valores prácticos, como consecuencia de la experiencia o idea límite que tenemos de la vida buena o *eudaimonía*. Martha Nussbaum afirma que la *kátharsis* de la que habla Aristóteles no es una *clarificación intelectual* sino solamente significa *clarificación* que se produce a través de las experiencias dignas de compasión y temor provocadas por la representación trágica y que es lo que define la culminación de la tragedia. Así pues, mediante dicha clarificación emocional podemos abordar la orientación de nuestra vida como unidad de sentido o configuración de un *mythos*. Paul Ricoeur nos dice que interpretar el texto de la acción significa interpretarse a sí mismo, ante la búsqueda de adecuación entre lo que nos parece lo mejor para el conjunto de nuestra vida y las elecciones preferenciales que rigen nuestras prácticas.¹

¹ Cfr., Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo con la colaboración de María Cristina Alas de Tolivar, España, Siglo XXI, p. 185.

BIBLIOGRAFÍA:

Aristóteles, *Poética*, trad. Ángel J. Cappelletti, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 3ª ed. 1998.

- *Poética*, trad. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000.
- *Poética*, introd. Argimiro Martín Rodríguez y trad. Santiago Ibáñez Lluch, Valencia, Ediciones Tilde, 1999.
- *Ética Nicomaquea*, trad. A. Gómez Robledo, México, UNAM, 1983.
- *Obras: Del Alma, Ética Nicomaquea, Ética Eudemiana, Política, Constitución de Atenas y Poética*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1986.
- *Retórica*, trad. Arturo Ramírez Trejo, México, UNAM, 2002.
- *Física*, trad. Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM, 2005.
- *Política*, trad. Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Aspe, A. Virginia, *Perennidad y apertura de Aristóteles*, México, Universidad Panamericana y Publicaciones Cruz O., S. A., 2005.

Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

Cassin, Barbara, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial, 1994.

Castro, Sixto J., *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca (España), San Esteban-Edibesa, 2005.

Chuaqui, Carmen, *Ensayos sobre el teatro griego*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2001.

Detienne, Marcel, *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*, trad. Juan José Herrera, España, Taurus, 1983.

Esquilo, *Siete Tragedias*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1987.

Flores, Farfán Leticia, *Atenas, Ciudad de Atenea. Mito y Política en la Democracia Ateniense Antigua*, México, Seminarios: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2006.

Fränkel, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid España, La balsa de la Medusa, Visor, 1993.

- García, Gual Carlos, *La Mitología*, España, Montesinos, 1989.
- *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid – España, Biblioteca Mondadori, 1991.
- Gómez, Robledo Antonio, *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- *Platón: los seis grandes temas de su filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Hegel, Georg W.F., *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (libros III y IV), México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Laín, Entralgo Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, España, Anthropos, 1987.
- Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, S.A., 1973.
- Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. Antonio Ballesteros, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995.
- Platón, *República*, trad. Antonio Camarero, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- *Fedón. Fedro*, trad. De Luis Gil Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Ricoeur Paul, *Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, México, Siglo Veintiuno editores, 1995 .
- *La Metáfora Viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Serie <<Libros Europa>> de Ediciones Cristiandad, 1980.
 - *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo con la colaboración de María Cristina Alas de Tolivar, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1996.
- Rodríguez, Adrados Francisco, *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Madrid-España, Alianza Universidad, 1997.
- *Fiesta, Comedia y Tragedia, sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona-España, Editorial Planeta, 1972.
 - *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid-España, Alianza Editorial, 1999.
- Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Barcelona, UAM.-Anthropos, 2004.

Vernant, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1991.

- y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, Vol. 1 y 2, Barcelona, Paidós, 2002.

Revistas

Acta Poética, México, Revista del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM., Núm.23, 2002.

Intersticios, Filosofía, Arte y Religión, Publicación semestral de la Escuela de Filosofía de la Universidad Intercontinental, Año 4, núm. 9, 1998.

- Año 11, núm. 25, 2006.

Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche, México, Textos de Difusión Cultural Serie El Estudio, UNAM, 2002.