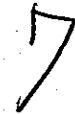


01083



Ética y tragedia en Aristóteles

Tesis que para optar el grado de Doctora en Filosofía

presenta

Carmen Trueba Atienza

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

2002



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

23010

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

LIBRO DE
MEMORIAS



Todo poema de los dones es incompleto. Borges olvidó agradecer a Esquilo
la invención de la tragedia; esa maravillosa *mimesis* de la vida,
la falta de entendimiento y el sufrimiento humano...

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas •
UNAM a difundir en formato electrónico e imp
contenido de mi trabajo recepción

NOMBRE: CARMEN TRUJEDA
ATKINSON

FECHA: 08-XI-02

FIRMA: 

Índice

Prólogo	i
Introducción	1
I. La <i>mimesis</i> poética	8
<i>Mimesis</i> y metáfora	44
El error poético	50
<i>Mimesis</i> y <i>tejné</i>	60
II. La catarsis trágica	71
La compasión y el temor trágicos	107
III. Poesía y filosofía	153
La violencia femenina en la historia y en la tragedia	154
Historia y tragedia	161
La <i>hybris</i> de Jerjes	163
Enseñanza trágica y enseñanza histórica	164
Personaje trágico y personaje histórico	166
La tragedia y lo universal	169
La <i>máthesis</i> trágica	171
IV. Tragedia y <i>paideia</i>	174
La tragedia y la clasificación aristotélica de los cantos	176
Las tragedias y el legado moral	183
Algunas afinidades entre la filosofía práctica aristotélica y la tragedia	190
La tragedia y la educación de las emociones	197
Las emociones miméticas	213
La <i>paideía</i> musical y la fuerza educadora del teatro griego	217
Naturaleza y función del modelo aristotélico de excelencia poética	222
La prescripción de la <i>hamartía</i> trágica	228
Alcance ético de la <i>hamartía</i> trágica	257
La <i>máthesis</i> trágica	268
Un ejemplo de <i>máthesis</i> trágica	278
V. Conclusiones	285
Epílogo. La <i>hybris</i>	294
Bibliografía	298

Prólogo

*C'est l'interprétation, et elle seule, qui permettra
de reconnaître les 'sources' comme telles*

Pierre Aubenque

La naturaleza de la tragedia es un tema clásico de la filosofía que ocupa un lugar importante en el pensamiento aristotélico y que continúa siendo objeto de interés y de agitados controversias hasta el presente. Aristóteles no expone su idea de la relación entre la ética y la tragedia de manera directa. Se trata de un aspecto de su teoría de la tragedia complejo y difícil de establecer. El propósito de este trabajo es analizar la cuestión y responder la pregunta acerca del nexo entre la tragedia y la ética a partir de la *Poética*, un texto incompleto que plantea múltiples dificultades a la interpretación, específicamente en torno a la relación entre la *kátharsis*, el *telos* o *ergon* de las tragedias, y la *oikeia hedoné* o placer trágico. El silencio aristotélico sobre algunos puntos fundamentales de su tratado, sumado a la oscuridad de ciertos pasajes, ha dado lugar a una extensa discusión. Las opiniones de los críticos están divididas. La mayoría de los defensores de la tesis de que hay una relación estrecha entre la ética de Aristóteles y su teoría de la tragedia sostiene que la catarsis va acompañada de un mejoramiento moral. La interpretación moral de la tragedia ha sido objeto de muchas críticas. Una de ellas es que carece de evidencias directamente extraídas de la *Poética*. Lo que propongo aquí es una interpretación alternativa de las relaciones entre la ética y la tragedia, sobre la base de una revisión que parte de la *Poética* pero no ha quedado encerrada en ella, sino que considera otros textos aristotélicos relevantes, concernientes a la teoría aristotélica de las emociones y a la filosofía práctica de Aristóteles, y

la discusión de las principales vertientes interpretativas contemporáneas, en especial la intelectualista.

Una investigación de historia de la filosofía se distingue de un trabajo propiamente filosófico en que responde a una curiosidad más exegética que problemática.¹ El título de mi trabajo da a entender que el propósito de esta indagación es responder estas dos preguntas: ¿cuál fue la idea aristotélica de lo trágico?, y ¿qué concepción tenía Aristóteles de la relación entre la ética y la tragedia? Sugiere, en suma, que se trata de un trabajo de historia de la filosofía basado en el análisis cuidadoso de la *Poética* y de algunos otros textos en donde Aristóteles se ocupó del tema. Sin embargo, el estudio de los textos filosóficos que aquí interesan -en especial la *Poética*, la *Ética nicomáquea* y la *Política*-, y la lectura de los dramas trágicos áticos, inducen a plantearse de nueva cuenta las preguntas que Aristóteles formuló, a cuestionar la coherencia y la validez de las ideas discutidas en sus obras, la pertinencia de los juicios aristotélicos, y a inquirir si las respuestas y las opiniones ahí expuestas, junto con los conceptos y argumentos esgrimidos, nos aportan una comprensión apropiada de lo trágico. Esto último corresponde a la parte filosófica de mi investigación.

El trabajo de lectura y desciframiento del sentido se convierte en un diálogo conducido por el deseo de responder a la elocuencia de los clásicos y de comprenderlos, pero no se reduce a la admiración por el pasado ni a la fascinación que nos producen algunas obras antiguas. Comparto la idea de que el historiador de la filosofía es más que nada un intérprete, aun así, la motivación de este trabajo de reconstrucción-interpretación del sentido de

¹ Jaques Brunshwig, "La historia de la filosofía ¿es o no filosófica? No y sí", en B. Cassin (comp.), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 37.

unos textos milenarios difíciles no es “arqueológica” o “anticuaria”. Aspiro a encontrar una respuesta filosófica apropiada a las preguntas abiertas en ellos. Esta manera de hacer historia de la filosofía es también una manera de practicar la filosofía.

El hecho de que Aristóteles no exponga una teoría completa de la *mimesis* poética y de la tragedia ni especifique lo que entiende por *kátharsis* y *máthesis*, y que tampoco precise su idea de la relación entre la poesía y la filosofía, no quita que nosotros, sus lectores y críticos, podamos interpretar el significado de estos términos y su relación, en la *Poética*. En este trabajo, intento brindar una respuesta tentativa y coherente a las preguntas concernientes a la naturaleza de la catarsis trágica y la enseñanza trágica, a la luz de la definición de la tragedia y de algunos ejemplos trágicos griegos. Discuto la visión de la *máthesis* trágica como aprendizaje por el dolor (πάθει μάθος), expongo mi propia idea del aprendizaje trágico como una especie de comprensión y cuestiono el alcance del influjo poético en la vida moral.

He dividido el análisis del problema de la relación entre la ética y la tragedia en cuatro capítulos, cada uno de los cuales trata un aspecto fundamental del mismo. En el capítulo primero, *La mimesis poética*, intento definir la noción de μίμησις, a partir de una serie de evidencias presentes en la *Poética*; asimismo, trato de establecer algunas diferencias y semejanzas entre la *mimesis* y la τέχνη, muestro que hay un sentido específicamente poético de la *mimesis*, “composición e invención”, destaco su lugar en la concepción aristotélica de la poesía y su contraste con la visión platónica. En el segundo capítulo, *La catarsis trágica*, discuto las principales vertientes interpretativas de la catarsis, la médica, la estructural y la intelectualista, a la

luz de la *Poética* y de otros escritos aristotélicos relacionados con el tema. Propongo una interpretación del término *κάθαρσις* en la definición de la tragedia, como purificación o purgación de los afectos del espectador, basada en la teoría aristotélica de las emociones, la cual no descarta sus componentes fisiológicos y la función educativa de la *mímesis*. En el tercer capítulo, *Poesía y filosofía*, intento aclarar el sentido en que la poesía es filosófica, a partir del *dictum* de la *Poética* de que "la poesía es más filosófica que la historia, porque dice lo universal". Discuto la interpretación cognitivista e intelectualista de la tragedia y su noción de la relación entre la poesía y la filosofía, sobre la base de una comparación entre el tratamiento histórico y el tratamiento trágico de temas afines. Subrayo las dificultades tocantes a la interpretación de este controvertido punto. En el cuarto capítulo, *Tragedia y paideía*, analizo las prescripciones y las preferencias poéticas aristotélicas, a la luz de la filosofía práctica de Aristóteles y de la *Poética* misma, con el propósito de aclarar la naturaleza de la relación entre la ética y la tragedia en la teoría aristotélica de la poesía. Vuelvo al problema de la *máthesis* poética y propongo una lectura de *Los siete contra Tebas*, como un ejemplo de enseñanza trágica. Por último, sobre la base de la definición de Aristóteles de la tragedia y del análisis de la *hamartía* trágica, intento precisar la noción aristotélica de lo trágico, el sentido de su modelo de tragedia y el significado del paradigma aristotélico de las emociones trágicas. La sección dedicada a las conclusiones resume los principales resultados de mi investigación.

La *Poética* entraña un concepto de lo trágico que introduce cierta demarcación entre lo trágico y lo criminal, sin que esto implique que Aristóteles desconozca o niegue la existencia de otras variantes de lo trágico, en las que la acción destructiva es presentada como un acto deliberado y

atroz. Hay indicios en la *Poética* de que la visión aristotélica de la tragedia no abandonó una perspectiva ética. No obstante, el análisis de las prescripciones y las preferencias poéticas de Aristóteles en el contexto de su teoría del arte poética y de su defensa de la poesía ante los ataques platónicos, muestra que el filósofo no pretendió subordinar la poesía a la moral.

A pesar de que la palabra ὕβρις no es mencionada en la *Poética*, me decidí a tratarla y dedicarle un espacio en este trabajo. La noción de *hybris* como arrogancia trágica ocupa un lugar importante en la literatura sobre la tragedia clásica. En el epílogo, examino la relevancia de este tema trágico y la pertinencia del uso de la categoría *hybris* en la interpretación y la crítica de los dramas trágicos áticos.

Cada capítulo de este trabajo constituye una unidad y puede ser leído por separado, aunque mantiene una conexión sistemática con el resto de los capítulos, debido no tanto a que el examen de las distintas cuestiones guarde una relación estrecha con el problema central, como al hecho de que forma parte de una discusión continua, en que los resultados parciales sirven de apoyo a la solución que propongo a las cuestiones planteadas.

El propósito de cada sección es examinar y aclarar un aspecto particular del problema de la relación entre la ética y la tragedia, a la luz de la revisión cuidadosa de los escritos de Aristóteles conectados con el tema y de algunas referencias a la literatura secundaria y a las controversias sostenidas en torno, sin pretender abarcar toda su amplitud y profundidad. Destaco sólo aquellos aspectos que permiten obtener una visión más clara de la posición aristotélica sobre la *mimesis* trágica y su efecto sobre los espectadores. La revisión emprendida no pretende ser exhaustiva. Lamento haber dejado fuera estudios importantes que me hubiese gustado incluir.

He procurado imprimir al análisis y la discusión de los textos y las posiciones un carácter dialéctico, acorde con el tratamiento aristotélico de las cuestiones y el estilo de la argumentación aristotélica. La perspectiva desde la cual me aproximo a los escritos de Aristóteles está abierta a las aporías presentes en su obra. Al mismo tiempo, procuro descubrir una vía para solucionar los frecuentes conflictos de interpretación y las inconsistencias en el tratamiento aristotélico, a través de los textos mismos y de su posible referencia a otros escritos. Trato de considerar las razones por las cuales Aristóteles sostiene tal o cual hipótesis. En ocasiones, extraigo las premisas implícitas en el argumento ofrecido por el filósofo y deduzco las consecuencias lógicas que se derivan de algunas de sus opiniones.

Los resultados de esta investigación no pueden aspirar sino a una validez limitada, pero intento fundamentarlos a partir de la discusión de otras interpretaciones distintas, que gozan de prestigio y aceptación. La mayor parte de mis argumentos e hipótesis no son más que el fruto de la discusión de esas otras lecturas e interpretaciones.

El trabajo que ahora presento se vincula con algunos trabajos previos, varios de ellos ya publicados, otros han sido presentados en coloquios y congresos, a los cuales haré referencia en su oportunidad.² Mi investigación

² "Las emociones trágicas, en la *Poética*. Una discusión de la interpretación de G. F. Else", en H. Zagal y A. Fonseca (comps.), *Aristóteles y aristotélicos*, México, Universidad Panamericana/Publicaciones Cruz, 2002, pp. 271-282; "A interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica", en Duarte, R. et al., *Kátharsis. Reflexões de um conceito estético*, Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2002, pp. 42-55; "El error poético en Aristóteles", *Theoría*, n. 10, (junio, 2000), pp. 11-21; "Tragedia y paideia", en G. Hierro (comp.), *Filosofía de la educación y género*, México, FFyL-UNAM, 1997, pp. 283-290; "Ethos y katharsis trágica", en C. Silva (comp.), *Avances Coloquio de doctorandos en Filosofía*, México, FFyL-UNAM, 1996, pp. 138-145; "Ética y tragedia. Una discusión de la lectura de M. C. Nussbaum", en *Signos Anuario de Humanidades*, UAM-I, 1994; "La tragedia de Clitemnestra. Hacia una historia de la diferencia", COLMEX, 1993.

prosigue la línea de interpretación de eminentes estudiosos, como S. H. Butcher, G. F. Else, D. W. Lucas, I. Düring y M. C. Nussbaum, así como de otros destacados autores y autoras a cuyos estudios este trabajo debe la orientación general y numerosas observaciones fundamentales.

Aprovecho para expresar mi gratitud a Graciela Hierro, Chantal Melise, Carlos Pereda y a otros colegas y amigos, Ricardo Salles, José Molina y Raymundo Morado, por sus invaluables sugerencias, opiniones y críticas. A Carlos F. Martínez su ayuda gentil. Por último, deseo expresar un agradecimiento especial al CONACyT, por el apoyo recibido como becaria, durante mis estudios de posgrado, y a la Universidad Autónoma Metropolitana, por la licencia de seis meses que me otorgó para concluir la redacción de esta tesis doctoral.

Ciudad de México

Septiembre de 2002

Introducción

Las tragedias áticas exponen diferentes facetas del conflicto entre la felicidad y la virtud, entre la responsabilidad individual y el azar, entre la deliberación moral y los constreñimientos externos, entre las motivaciones del agente, su deliberación y elección, y las consecuencias de la acción. Los poetas trágicos griegos reconocieron el carácter trágico de ciertos conflictos humanos difíciles y dolorosos; algunos desmesurados y absolutamente irrebasables, otros susceptibles de alguna reconciliación o compensación. A menudo, las tragedias muestran el infortunio y la felicidad como algo que procede de fuerzas ajenas a los propósitos y las acciones de los agentes. Todo ello serviría para apoyar la impresión de que lo trágico encierra una negación de la idea de que la felicidad consiste en la vida virtuosa (*eudaimonía*). Ciertos dramas trágicos inducirían a cuestionar que sea posible una vida buena estable, fundada en la virtud, de ahí que para muchos críticos, lo trágico se presente como la afirmación de la contingencia o de la fatalidad, y como el polo opuesto de la ética, entendida como doctrina de la vida buena. Lo anterior fue una de las principales fuentes del antagonismo platónico hacia la poesía trágica.

La *Poética* se vincula con la antigua querrela entre la filosofía y la poesía.¹ Aristóteles, a diferencia de Platón, le reconoce un valor muy grande a la poesía y rechaza que ésta deba someterse a censuras extra-poéticas. La

¹ “Antigua es la discordia entre la filosofía y la poesía [...] porque comprendemos que somos hechizados por ella, pero no es lícito traicionar lo que parece verdadero”, Platón, *República*, 607b (Versión española de José Antonio Miguez).

paradoja es que, a pesar de que Aristóteles separó a la filosofía de la poesía en un sentido más radical que sus antecesores, afirma en su tratado que hay una afinidad profunda entre ambas.² El problema es que la naturaleza de tal afinidad permanece un tanto oscura en el texto y ha dado lugar a distintas interpretaciones. Uno de los objetivos de este trabajo es introducir cierta claridad en medio de tanta confusión y precisar el sentido en que la tragedia es “universal” y “enseña”, a partir de la *Poética* misma y de algunos ejemplos trágicos áticos.

La presente investigación arranca de la pregunta acerca de si la declaración de Aristóteles acerca de la *kátharsis* como finalidad de la tragedia no encierra la clave de la cuestión sobre la esencia de lo trágico.³ La definición poética de la tragedia menciona que el drama trágico cumple una función catártica que atañe, según parece, al efecto emocional de la obra en los espectadores, y produce un placer propio. Aristóteles no especifica cuál es la naturaleza peculiar del efecto catártico. La crítica se ha dividido entre quienes defienden que el efecto catártico es moral (Lessing), quienes lo entienden como un alivio placentero (Bernays), y quienes sostienen que es un proceso de clarificación intelectual (Golden). La discusión y evaluación de estas tres vertientes interpretativas a la luz de los pasajes aristotélicos que les sirven de base y de mi propia experiencia como lectora de tragedias me han llevado a buscar una vía alternativa de interpretación, fundada sobre todo en la *Poética* y en la teoría aristotélica de las emociones.

A pesar de que Aristóteles es poco explícito a la hora de enunciar el conjunto de recomendaciones relativas al tipo de caracteres y situaciones que

² Cf. *Metafísica* 1000a 20; *Poética* 1451b-8

³ Cf. Albin Lesky, *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1973, p. 22.

el compositor de tragedias debe preferir y emplear en la producción poética de los dramas, hay elementos suficientes para considerar que su modelo de tragedia ideal responde en gran medida al interés de que los dramas trágicos afecten a los espectadores y los emocionen de una manera específica. Sin embargo, uno de los problemas que plantea la *Poética* a sus lectores y críticos es que la exposición aristotélica es incompleta y oscura, lo cual nos impide establecer con seguridad el significado de algunos términos y pasajes relevantes para elucidar el sentido de sus prescripciones, e interpretar la idea aristotélica del nexo entre la tragedia y la ética.

Un aspecto fundamental para comprender la concepción aristotélica de la tragedia y su idea de la relación entre la ética y la tragedia es el tocante a la naturaleza del discurso poético. Los usos del término μίμησις en la *Poética* sugieren que Aristóteles concibe la *mimesis* como un especie de “representación” y como algo creativo. La concepción aristotélica de la *mimesis* poética y de la tragedia como *mimesis* de la acción y de la vida entraña un reconocimiento de la naturaleza ficticia de la poesía, y de la especificidad de la corrección poética. La defensa aristotélica de la independencia del acierto poético respecto a criterios de índole práctica, como el bien y la utilidad, y de criterios científicos, como la verdad, le confiere a las composiciones poéticas una autonomía. La pregunta por la relación entre la ética y la tragedia surge del hecho de que el análisis aristotélico de la tragedia y de lo trágico no es por completo descriptivo, aunque el enfoque sea predominantemente formal, al grado de que, para muchos, la *Poética* es una obra de crítica literaria.⁴ Lo cierto es que, como apunta Albin Lesky, más allá

⁴ Werner Jaeger ni siquiera hace alusión a ella en su estudio sobre la filosofía de Aristóteles. Cf. Jaeger, W., *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, trad. J. Gaos, 2ª. reimp., México, F.C.E., 1992.

del análisis técnico de la tragedia como obra de arte, en dicho tratado aristotélico se encuentran los gérmenes de una concepción de lo trágico,⁵ que difiere en muchos puntos de las visiones modernas, por más que algunos autores creen estar cerca de esa antigua concepción de lo trágico y se consideren a sí mismos neoaristotélicos.

No existe una unidad de lo trágico. La heterogeneidad palmaria de las composiciones trágicas es un elemento para considerar que la concepción aristotélica de la tragedia tuvo presente tal falta de unidad. En contra de lo que sus críticos dan por sentado, el modelo aristotélico de tragedia ideal no parte de un desconocimiento de la diversidad de lo trágico ni apunta a él. Aristóteles no niega la existencia de otras modalidades de estructuración de la trama, tampoco da expresión únicamente a sus preferencias poéticas ni pretende imponer una serie de “reglas” o “técnicas” de composición. El autor de la *Poética* sabe bien que hay otras variantes de lo trágico y que hay dramas muy distintos del *Edipo rey*, tanto o más poéticos y patéticos que ese drama sofocleo, ¿por qué, entonces, insiste en que la compasión y el temor trágicos se fundan en que el sufrimiento del personaje es inmerecido? ¿Lo que dice es que *nuestra compasión sólo puede producirse cuando somos testigos de una desgracia inmerecida*, como la mayoría de sus críticos afirman? Es preciso cuestionar a fondo este tipo de lectura y revisar con cuidado algunos elementos presentes en la *Poética* que podrían iluminar el sentido de las prescripciones aristotélicas y precisar su naturaleza.

La interpretación de la idea aristotélica de las relaciones entre la ética y la tragedia debe procurar ser consistente con el principio esencial de la crítica: “lo que no es mencionado en una obra no está en ella”, pero el silencio

⁵ Cf. A. Lesky, *op. cit.*, *loc. cit.*

aristotélico sobre algunas cuestiones cruciales relacionadas con el problema que nos ocupa, en especial, la concepción de la catarsis trágica, obliga a considerar otras fuentes aristotélicas a la hora de interpretar el sentido de términos clave, que Aristóteles no definió con precisión en la *Poética*, y que es imprescindible aclarar para comprender su idea de la relación entre la ética y la tragedia.

A lo largo de este trabajo, analizo distintos aspectos de la relación entre la ética y la tragedia. En especial, su posible conexión con la *paideía* o formación del carácter, un punto que Aristóteles no expone de manera directa en la *Poética*, pero que es posible examinar a partir de algunos indicios presentes en dicho tratado, que sugieren con bastante claridad que para el filósofo la *mimesis* trágica conlleva cierto aprendizaje (*máthesis*).

La *paideía* o educación es un tema central de la filosofía práctica antigua. Aristóteles le dedica un espacio importante en otras obras: *Ética nicomáquea*, *Ética eudemia* y *Política*. Su concepción de la *paideía* se conecta de manera estrecha con su teoría de las emociones y con su teoría de la acción. Hay razones para conjeturar que existe un vínculo entre la idea de las emociones trágicas y de la catarsis con la concepción aristotélica de las emociones como procesos complejos, que involucran alteraciones fisiológicas y creencias, expuesta en los tratados biológicos aristotélicos. En contra de lo que sostienen los críticos de la interpretación médica de la catarsis, disponemos de algunos elementos para considerar acertada la interpretación de que el controvertido concepto de la catarsis trágica procede del campo de la medicina y que el sentido de tal palabra entraña un alivio placentero de las emociones. Por lo general, la crítica moderna descarta que la *kátharsis* vaya unida en Aristóteles a algún efecto moral. La interpretación moral de la

tragedia ha sido blanco de múltiples ataques. Uno de los más fuertes es que Aristóteles no dice nada acerca de un entrenamiento de las emociones, ni menciona al término medio, en la *Poética*.

La interpretación de la relación entre la ética y la tragedia que aquí propongo se aparta en varios puntos de la tesis convencional de que la tragedia cumple una función educativa o ética. Mi interpretación está apoyada en una serie de evidencias internas a la *Poética*. Por otra parte, comparto la opinión establecida por la crítica especializada de que “los espectadores no han de purificarse de las pasiones cuyo exceso expían las figuras trágicas con su muerte, ni han de ser mejorados, al aumentar su filantropía o al verse limpios de un exceso de emociones”.⁶

La indagación acerca del nexo entre la tragedia y la ética tiene que partir de la *Poética* y de algunos ejemplos trágicos. Mi interés es comprender y precisar los límites de dicha relación. Para ello, es imprescindible esclarecer varios puntos controvertidos, específicamente: las nociones de *mimesis* poética, *kátharsis*, placer trágico, *hamartía* y *máthesis*. Esto es lo que procuro hacer en los capítulos que integran este trabajo, con la ayuda de algunas fuentes auxiliares, sin que esto implique que haya dejado de atenerme a los elementos presentes en el propio texto de la *Poética*. Lo anterior forma parte de la vertiente exegética e histórica de mi trabajo. Paralelamente, a lo largo del análisis y de la discusión de las distintas cuestiones, intento responder las preguntas abiertas por Aristóteles, a partir de mi propia lectura de las tragedias áticas. Una de ellas es si el conjunto de prescripciones poéticas de Aristóteles corresponde, en efecto, a una serie de condiciones o exigencias de

⁶ A. Lesky, *op. cit.*, *loc. cit.*

orden estrictamente patético, esenciales a lo trágico.⁷ Esto último es relevante para comprender y evaluar la idea aristotélica de lo patético trágico, y servirá como base para sopesar el grado en que sus preferencias poéticas y sus recomendaciones son estrictamente *poéticas*.

⁷ Evitar lo *miarón* (lo repulsivo en sentido moral, vgr. la caída del bueno) y lo filantrópico (la pena por la caída del malo). Imitar caracteres “intermedios” (*metaxy*) o mejores, antes que peores. Presentar la acción trágica como una un error (*hamartía*).

I) *La mimesis poética*

Aristóteles no define el término μίμησις en la *Poética*, ni expone una teoría de la “imitación poética”,¹ pero le confiere un lugar eminente en su teoría de la poesía y de la tragedia.² D. W. Lucas comenta que “la palabra *mimesis* tiene una extraordinaria amplitud (*width*) de significado, lo cual dificulta descubrir lo que los griegos tenían en mente cuando usaban la palabra para describir lo que el poeta y el artista hacen. Al traducirla necesitamos emplear, en diferentes contextos, ‘imitar’, ‘representar’, ‘indicar’, ‘sugerir’, ‘expresar’. Todos estos [términos] pueden ser referidos a una noción única (*single*) de producir o hacer algo que se parece a otra cosa”.³ La mayor parte de los estudiosos coincide en que el significado primario de μιμείσθαι no es ‘copiar’ o ‘imitar’,⁴ de ahí que prefieran traducirla como “representar”, lo cierto es que los términos “imitar” y “representar” plantean dificultades análogas a las que suscita la palabra griega. Ninguna traducción es completamente satisfactoria. El propósito de este capítulo es aclarar el significado de la palabra μίμησις en la *Poética* y mostrar que el concepto de *mimesis* poética trasciende la teoría aristotélica de la poesía y alcanza a la noción misma de arte esbozada en ese tratado. Existe una amplia controversia alrededor de esta cuestión, me

¹ Utilizo de manera preliminar el término más empleado, “imitación”. A lo largo del capítulo introduciré las aclaraciones y los comentarios pertinentes.

² *Poética* 1447a 15; 16; 19; 22; 28; 1447b 13; 15.

³ D. W. Lucas, *Aristotle Poetics*, introducción, comentario y apéndices por D. W. Lucas, Apéndice I, Oxford, Clarendon Press, p. 259. Algunos autores, como H. Koller, derivan el término *mimesis* de *mimos*, la danza ritual mediante la cual se personificaba en otros tiempos a la divinidad (Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, 259-270).

⁴ Cf. Aiyeh Kosman, “Acting: Drama as the *mimesis* of *praxis*”, en Rorty, Amèlie O. (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, pp. 51-72; Paul Woodruff, “Aristotle on *mimesis*”, en Amèlie O. Rorty (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, p. 90.

limitaré a considerar las posiciones más destacadas y representativas según lo juzgue necesario a lo largo del análisis y la exposición que aquí presento.

La mayoría de los críticos parte de la concepción platónica de la *mimesis* artística, en lugar de buscar el significado de la palabra *mimesis* en la *Poética* y descubrir por esa vía lo que distingue ambas nociones entre sí.⁵ Me propongo seguir esta segunda vía, teniendo presente, primero, que una cosa es reconocer la especificidad de la noción poética aristotélica de *mimesis*, y otra distinta, negar la relación que ésta guarda con otras concepciones, en particular, con la platónica, como hace Paul Woodruff en *Aristotle on mimesis*,⁶ y segundo, que es difícil acceder a la comprensión del concepto

⁵ Claudio W. Veloso constituye una excepción, ya que sostiene que la palabra μίμησις posee el mismo sentido en Aristóteles que en Platón, sobre la base de una extensa revisión del significado del término y de la familia de μιμέομαι en la literatura clásica y en el *corpus aristotelicum*. Cf. Claudio W. Veloso, "Il problema dell'imitare in Aristotele", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova Serie 65, n. 2 (2000), pp. 63-95. El autor le resta peso a la equívocidad del término y propone una interpretación relativamente coherente del término μίμησις en la filosofía aristotélica. Su interpretación excluye de manera tajante el sentido estético o artístico. Las razones que esgrime en contra de la interpretación estética no se apoyan en evidencias textuales incontrovertibles, directamente extraídas de la *Poética*. Él mismo admite que Aristóteles emplea el término *mimesis* en otros sentidos en otras obras (Cf. *Metereología* IV, 381b6; *Historia de los animales* VIII, 12, 597b24ss y II, 8, 502b9; *Política* II, 10, 1271b22, en *Ibid.*, nota 45, p. 71). S. H. Butcher y A. Kosman, partiendo de los distintos usos del término en el *corpus aristotelicum*, llegan a conclusiones distintas de las de Veloso. A diferencia de este último, ambos autores reconocen y defienden el sesgo peculiar del tratamiento aristotélico de la *mimesis* en el contexto de la *Poética*: "the Aristotelian treatment of mimesis is *uniquely* in the context of poetry; it concerns itself almost exclusively with mimesis as a mode of fictional representation. [...] Mimesis with all its rich complexity has been channelled by Aristotle into the single context of artistic representation, condensed and intensified by being limited to the fictive contexts of poetry" (A. Kosman, *op cit.*, IV, p. 62).

⁶ El autor plantea que Aristóteles se limitó a tomar el término de Platón. Cf. Paul Woodruff, *op cit.*, pp. 73-95. A diferencia de Woodruff, muchos autores consideran que la noción aristotélica de la *mimesis* es platónica. Cf. Ernesto Bignami, *La Poética di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Florencia, Felice Le Monnier, 1932; D. W. Lucas, *Aristotle Poetics*, Oxford, Clarendon Press, Apéndice I, pp. 261 y 271. En opinión de Lucas, la diferencia entre Platón y Aristóteles no radica tanto en sus concepciones de la

aristotélico de la *mimesis* sin remontarse a sus antecedentes. De modo que antes de pasar a la revisión de la *Poética*, haré referencia a algunas cuestiones que sirvieron de punto de partida a la reflexión filosófica de Aristóteles en torno al arte y que constituyen parte de su contexto problemático.

El arte es, para Platón, una copia de segundo orden y de menor valor incluso que el mundo sensible, ya que en tanto “apariencia de la apariencia” se aleja doblemente de la verdad y no nos aporta un conocimiento.⁷ Según Hans-Georg Gadamer “fue desde las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando, por primera vez en la historia de Occidente, que sepamos, se le exigió al arte una legitimación. En ese momento, dejó de ser evidente por sí mismo que la transmisión, en forma narrativa o figurativa, de contenidos tradicionales vagamente aceptados e interpretados posea el derecho de la verdad que reivindica”.⁸ En realidad, a juzgar por algunos aforismos de

mimesis, como en sus actitudes hacia el mundo sensible, que son el asunto de la *mimesis*. Ingemar Düring destaca, con razón, el nexo de la *Poética* con la filosofía platónica, en su obra *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. Bernabé Navarro, México, UNAM, 1990, pp. 256-259, 285-286.

⁷ *República* 696e4-6. Es exagerado afirmar con Bloch que “Platón odiaba el arte y cuanto fuese manifestación y no esencia”, pero es evidente que le concedía un valor menor que al conocimiento de las Ideas o arquetipos. En el *Ión* y en *La república*, le reprocha a Homero no haber legado conocimientos teóricos, ni saberes útiles (v gr. militares, médicos o de navegación), y tampoco prácticos, como una legislación. Cf. Ernst Bloch, *Sujeto-objeto El pensamiento de Hegel*, trad. W. Roces et al., 2a. ed., México, F.C.E., 1983, p. 270. La postura de Platón respecto al arte no es completamente coherente. En general, Platón concibe al arte como juego (περιληθεντα), es decir, como una actividad destinada al placer (cf. *Político* 288c), y valora a las artes “serias” o útiles (como la medicina, la agricultura y la gimnasia) por encima de “las artes juguetonas” (cf. *Leyes* 889a), pero ello no quita que en el *Fedro* 245a5 elogie a la poesía “inspirada”.

⁸ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. A. Gómez Ramos, Barcelona, Paidós/ICE, 1991, p. 29. Gadamer alude a la vieja tradición que entendía a la poesía como un producto de la inspiración divina (Hesíodo, *Teogonía*; Platón, *Fedro*) y la idea de que la poesía es un engaño que cura el ánimo (Píndaro, *Olimpicas*). En relación con este punto véase: Pedro Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid, Anthropos, 1987.

Heráclito, las exigencias planteadas por el socratismo y el platonismo no fueron del todo nuevas:

(B 57) Maestro de muchísimos, Hesíodo: creen que sabía más que nadie —él que no descubrió que el día y la benévola [noche] son una cosa.⁹

(B 106) Hesíodo hace unos días buenos, otros malos, ignorando que la naturaleza de todos los días es una.¹⁰

(B 40) La mucha ciencia no instruye la mente, pues hubiera instruido a Hesíodo y a Pitágoras.¹¹

(A 22) Heráclito reprocha al poeta que dijo ¡Ojalá se extinguiera la discordia de entre los dioses y los hombres. [Pero] no habría armonía si no hubiese agudo y grave, [ni animales si no hubiera hembra y macho, que están en oposición mutua] (Aristóteles *EE*, VII, 1, 1235a 25).¹²

(B 42) Bien merecido estaría que Homero fuera expulsado de los certámenes y apaleado, y Arquíloco lo mismo.¹³

La declarada enemistad de Heráclito hacia Homero y Arquíloco, y su total reprobación de Hesíodo, parecen haber tenido una fuente común: la convicción de que los poetas se apartan de la verdad y dicen cosas engañosas.

⁹ (B 57) διδάσκαλος δὲ πλείστων Ἡσίοδος τοῦτον ἐπίστανται πλείστα εἰδέναι, ὅστις ἡμέρην καὶ εὐφρόνην οὐκ ἐγίνωσκεν· ἔστι γὰρ ἓν.

¹⁰ (B 106) Ἡσιόδῳ τὰς μὲν ἀγαθὰς ποιουμένῳ, τὰς δὲ φαύλας, ὡς ἀγνοοῦντι φύσιν ἡμέρας ἀπάσης μίαν οὖσαν·

¹¹ (B 40) πολυμαθὴν νόον οὐ διδάσκει· Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην·

¹² (A 22) Ἡράκλειτος ἐπιτιμᾷ τῷ ποιήσαντι ὡς ἔρις ἐκ θεῶν καὶ ἀνθρώπων ἀπόλοιτο, οὐ γὰρ ἂν εἶναι ἀρμονίαν μὴ ὄντος ὀξέος καὶ βαρέος.

¹³ (B 42) Ὅμηρον ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως. Los fragmentos B57, B106, B40, B41, B112 y B42 fueron tomados de la edición de Enrique Hülz de los *Fragmentos de Heráclito*, versión española de José Gaos, FFyL,

Para el filósofo presocrático, “una sola cosa es lo sabio: conocer la verdad que lo pilota todo a través de todo” (B 41), y “... sabiduría (σοφίη) [es] decir la verdad (ἀληθέα λέγειν) y producir como los que comprenden la naturaleza de las cosas (ποιεῖν κατὰ φύσιν ἐπαίοντας)” (B 112).¹⁴ Los fragmentos heraclíteos citados transmiten una idea y una apreciación radicalmente negativas de la poesía: los poetas no son sabios, dicen cosas falsas y no producen como quienes conocen la naturaleza de las cosas.

La antigua hostilidad filosófica hacia la poesía estuvo ligada al interés por el conocimiento y es más temprana de lo que Gadamer piensa,¹⁵ pero hay algo relativamente nuevo en el juicio platónico sobre el arte. Platón juzga que el peligro de la pintura está en que puede influir en el ánimo (πάθημα) y producir engaño,¹⁶ pues la conciencia de que el arte es *apariencia* es algo relativamente ajeno a “los muchos”: “Esas obras [las tragedias y la poesía épica] parecen constituir un insulto a la sensatez de los que las oyen; cuando éstos no poseen el antídoto conveniente para ellas; esto es, el conocimiento de lo que en realidad son”¹⁷

UNAM, 1989, la cual sigo excepto por algunos pequeños cambios: (B57) διδάσκαλος δὲ πλείστων, por “maestro de muchos”, (en lugar de “maestro de la masa”).

¹⁴ Fragmento B 112. José Gaos traduce el término ποιεῖν como “obrar”; prefiero el término ‘producir’.

¹⁵ En este punto, Platón es más un sucesor de Jenófanes y de Heráclito, que de Sócrates, si le concedemos peso al testimonio de Jenofonte, aunque en general, hay que ser cauteloso a la hora de juzgar las ideas socráticas del arte mimético y poético, pues aparte de que la demarcación entre “opiniones socráticas” y “opiniones platónicas” en los diálogos platónicos es sumamente problemática, hay una falta de coherencia entre las ideas en torno al arte mimético dispersas en el *corpus platonium*.

¹⁶ *República* X, 602d. Platón considera que es mayor el peligro de la poesía, pues la pintura no ataca las emociones de “los muchos”. Platón alude a la antigua imagen mítica de Orfeo y de los poderes ambiguos del encantamiento musical (θέλγειν).

¹⁷ *República* I, 595a. En relación con la crítica platónica del arte véase: *República* libros III y X; *Sofista* 235e ss. y 265 d ss; *Leyes* II 669 ss.

La confusión entre arte y realidad pudo haber sido una de las fuentes del prurito de legislar sobre el arte, pero el proceso contra Micón “por haber pintado a los bárbaros más grandes que a los helenos”,¹⁸ y la suerte del drama de Frínico, sirven de indicio de que las sanciones al arte aplicadas en la Grecia antigua respondieron en gran medida a la exigencia de que éste celebrara a la *polis*, como nos lo sugiere la siguiente reseña de Heródoto:

...los de Atenas, además de otras muchas pruebas de dolor que les causaba la pérdida de Mileto, dieron una muy particular en la representación de un drama compuesto por Frínico, cuyo asunto y título era la toma de Mileto; pues, no sólo prorrumpió en un llanto general todo el teatro, sino que *el público multó al poeta en mil dracmas por haberle renovado la memoria de sus males propios*, prohibiendo al mismo tiempo que nadie en adelante reprodujera semejante drama.¹⁹

También las críticas de Platón al arte obedecen fundamentalmente a una censura de índole político-moral, ya que hay indicios de que sus reparos hacia la poesía, en *La República*, no responden tanto a la distancia del arte respecto de la verdad,²⁰ como al poder del arte y su influjo sobre las emociones.²¹ El filósofo asume frente al arte la postura de un legislador, al tanto del peligro de que las obras de arte despierten o alienten emociones contrarias a la *virtud*

¹⁸ Paolo Moreno, “La conquista de la espacialidad pictórica”, en Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Historia y civilización de los griegos*, t. VI, Barcelona, Icaria-Bosch, 1982, p. 200.

¹⁹ Heródoto, *Los nueve libros de la historia*, VI, 21. Quizá en el caso de la condena de Frínico haya pesado además la magnitud del efecto emocional que su obra causó en el ánimo del público ateniense, debido en parte a la proximidad de los hechos.

²⁰ De hecho, Platón propone y avala ciertos mitos de inspiración hesiódica sobre el origen de los seres humanos, sobre la base de su “utilidad colectiva”, anteponiendo en ese caso particular un criterio político, de orden pragmático, al criterio epistemológico de ‘verdad’ y a la ‘veracidad’, que en general defiende por encima de todo.

²¹ Otro elemento que estuvo a la base de la censura del drama de Frínico.

política y al cuidado de la polis²². La condena platónica de Homero y de la poesía en general obedece a la convicción de que las obras poéticas pueden debilitar el carácter y minar el principio racional que debe regir sobre las pasiones: “la razón dicta el destierro de la poesía”.²³

Suele pensarse que la teoría mimética del arte concibe a éste como “imitación de la realidad” (ya sea “aparente”, como para Platón, o “verdadera”, según Aristóteles), y que por ello excluye la originalidad creadora e inventiva del artista.²⁴ La crítica de G. W. F. Hegel a la

²² Platón, *República* X-XI. El filósofo juzga perniciosos los pasajes homéricos que inducen a sentir compasión y temor, o que presentan a los héroes sumidos en el dolor y en el llanto, o dejándose arrastrar por sus pasiones, al igual que la representación demasiado humana de los dioses. En el libro segundo de *Las Leyes*, censura y descarta las representaciones cómicas (los “juegos de la risa”). Se muestra más tolerante hacia la tragedia que en *La República*, pero propone que las representaciones trágicas se sujeten a la censura previa de su contenido por parte de los magistrados encargados de velar por el bien de la ciudad. Esta es la advertencia enérgica que dirige a los poetas: “no imaginéis que os vamos a dejar habléis a los jóvenes y a las mujeres, así como a la multitud, y que, acerca de unas mismas instituciones, les digáis otras cosas que las que les decimos nosotros, opuestas la mayoría de las veces y en su mayor parte a éstas. Ciertamente, estaríamos enteramente locos, nosotros y toda la ciudad, si os autorizáramos a hacer lo que digo antes que los magistrados hayan podido juzgar si lo que habéis creado puede publicarse y merece o no se presente a los ojos de todos” (817a).

²³ Jenófanes le reprochaba al arte una falta de adecuación en la manera de representar la naturaleza de lo divino. Aristóteles se aparta de este modo de evaluar al arte poética. Cf. *Poética* 1460b 37: “Si se le reprocha [al arte poética] la falta de verdad, tal vez pudiera responderse como lo hizo Sófocles al decir que él representaba los hombres como debían ser y Eurípides cuales son. Y aparte de estas dos respuestas, cabe la de ‘así se cuenta’ –por ejemplo: las historias de los dioses; que tal vez fuera mejor no contarlas, y a lo mejor no son verdad, y lo es lo que de ellas dice Jenófanes; pero ‘así se cuenta’” (Versión española de Juan David García Bacca, UNAM, 2000). En el caso de Platón, a pesar de sus censuras a Homero, su estilo y sus metáforas le deben mucho a la fuente homérica. Cf. Longino, *De lo sublime*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1972, cap. XIII, p. 82.

²⁴ Suele asumirse que el término *mimesis* en la filosofía platónica significa primariamente “copia”. Verdenius cuestiona vigorosamente la interpretación convencional de la doctrina platónica de la imitación artística, en “Mimesis: La doctrina platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros”, trad. Ana Elisa Echeverri, *Estudios de Filosofía*, Universidad de Antioquia, n. 14, Instituto de Filosofía, Medellín, Colombia (agosto, 1996), pp. 11-40. A diferencia de Verdenius, el punto que me interesa no es ponderar qué tan

concepción mimética del arte se basa, precisamente, en la interpretación convencional de la *mimesis* como “reproducción” o “repetición de la Naturaleza”. Para Hegel, la inferioridad de toda obra mimética frente a cualquier invención técnica obedece a su “inutilidad” y “superfluidad”, y sobre todo a su condición “servil” e inevitablemente inferior a la naturaleza, pues el arte mimético o naturalista, reducido a “una mera copia carente de alma, todo lo que puede brindarnos es una caricatura de la vida”.²⁵ Esta visión distorsionada de la concepción de la *mimesis* poética como “reproducción servil de la naturaleza” tiene que ser discutida a la luz de la *Poética* misma. El problema es que Aristóteles es poco explícito y no expuso directamente su idea de la relación mimética entre poesía y realidad, y entre la *mimesis* y la vida. A pesar de ello, podemos tratar de inferir cuál fue su idea a partir de algunos comentarios dispersos en su obra y de algunos ejemplos trágicos disponibles para nosotros.

Para todo el que conozca las tragedias áticas y la definición aristotélica de la tragedia como “imitación de una acción y de una vida”,²⁶ debería resultar claro que por “*mimesis* poética” Aristóteles no pudo entender una simple

acertada es la lectura convencional de la doctrina platónica de la *mimesis* artística, sino su influjo sobre la recepción moderna de la obra de Aristóteles.

²⁵ G. W. F. Hegel, *Introducción a la Estética*, trad. R. Mazo, 3a. edición, Barcelona, Ediciones Península, 1979, p. 38. No voy a ahondar en la estética hegeliana, ni expondré su defensa del arte como expresión libre y creadora de la subjetividad, que es la verdadera motivación de las críticas de Hegel a la concepción mimética del arte. El verdadero blanco de los ataques hegelianos fue el realismo estrecho de su tiempo, combatido también por Goethe y otros poetas, críticos y filósofos cercanos a él. Cf. Javier Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, s/t, Madrid, Tecnos, 1994. Esta antología de textos de Novalis, Goethe y otros, entre ellos Hegel mismo, permite formarse una idea del contexto en el que se dieron las críticas a la noción de *mimesis* entendida como simple “imitación”.

²⁶ *Poética* 1450a 15-17: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου.

“repetición de la realidad”, y menos todavía una “caricatura de la vida”; ni siquiera un “reflejo de la vida”,²⁷ sin embargo, es necesario aclarar lo que entiende el autor de la *Poética* cuando señala que “*el mito es la imitación de la acción*”²⁸

Aristóteles señala expresamente que el μῦθος o la fábula es la “*mimesis* de la acción” y “el principio (ἀρχή) y el alma (ψυχή) de la tragedia”,²⁹ y define expresamente el término *mithos* como σύνθεσιν τῶν πραγμάτων : “composición de los hechos”.³⁰ S. H. Butcher comenta que “la recurrente frase de la *Poética*, σύστασις (ο σύνθεσις) τῶν πραγμάτων, no denota una adición mecánica de incidentes unos con otros, sino una unión vital de las partes”³¹ En efecto, la unidad de la tragedia no descansa, para Aristóteles, en el mero hecho de que el personaje trágico sea el mismo, sino en la unidad de la trama en su totalidad, esto es, en la composición o articulación de la acción

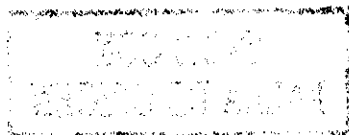
²⁷ Ingemar Düring comenta: “Nos asombra que Aristóteles censure a Alcidas, porque éste llamó a la *Odisea* ‘un bello espejo de la vida humana’. Aquí se ve claro cuán falso es interpretar el concepto aristotélico de *mimesis* en el sentido de que la poesía es una reproducción o un reflejo de la vida, un *speculum consuetudinis*”. I. Düring, *op. cit.*, pp. 248-249.

²⁸ *Poética* VI, 1450a 4. V. García Yebra traduce el término μῦθος como “fábula”, en tanto que otros suelen traducirla como “trama” (*plot*). Por mi parte, utilizo ambos términos en diferentes contextos para referirme al tema del mito en la tragedia.

²⁹ *Poética* 1450a 38-39. Es interesante considerar, paralelamente, la observación de Carlos García Gual, en su Introducción a la *Investigación sobre los animales*, alrededor de la analogía entre la naturaleza y el arte: “La ausencia de azar y la orientación a un fin está presente en las obras de la naturaleza, y de manera extrema. Y el fin en vista al cual éstas se han constituido o formado ocupa el lugar de la belleza” (Aristóteles, *Investigación sobre a naturaleza*, trad. y notas de J. Pallé Bonet, Madrid, Gredos, 1992, p. 10).

³⁰ *Poética* 1450a 4-5. Paul Ricoeur opina que, para Aristóteles, “la actividad mimética tiende a confundirse con *employment*” (P. Ricoeur, *Time and narrative*, t. 1, University of Chicago Press, 1984, p. 31).

³¹ S. H. Butcher, *Aristotle's theory of poetry and fine art*, trad. y estudios críticos de S. H. Butcher, 4ª ed. con nueva introducción de John Gassner, Nueva York, Dover, 1951, p. 284. La analogía entre la obra trágica y un organismo viviente desempeña un papel importante de la teoría aristotélica de la tragedia.



dramática, en una palabra, en su desarrollo, el cual debe constar de un inicio, un medio y un fin, conectados de una manera necesaria o verosímil, no accidentada.³²

La unidad de la trama dota de “vida” al drama, al modo en que las partes constituyen al todo viviente.³³ La unidad de la tragedia no procede directamente de la materia o de los componentes del drama, de manera análoga a como la vida de los seres vivos no proviene mecánicamente de su materia;³⁴ es por obra de la síntesis o composición dramática, que la *mimesis* trágica de la vida nos ofrece un cuadro convincente de la acción humana, patético y coherente,³⁵ en donde lo penoso y terrible pierde su carácter ordinario y aparece bellamente transfigurado gracias al arte.

La poesía trágica presenta al sufrimiento humano como algo derivado de la acción misma y como un efecto suyo, emanado de las decisiones del

³² Para entender el núcleo de la analogía aristotélica entre la tragedia y un ser vivo, convendría tener presente la observación de Alan Code en torno a la noción del alma como *forma* de lo viviente: “... en el caso de las cosas vivas, la forma es el alma; esta última no es una potencialidad derivada de una combinación de potencialidades de una materia elemental. *El punto de tener la forma substancial, por ejemplo, la forma substancial de casa, no se deriva de los poderes básicos y primitivos de la materia.* [...] *Para una cosa viviente, su generación es en principio diferente de la mezcla,* porque la forma o el alma no se define simplemente en términos de una especie de vector de la adición de algunas fuerzas elementales”. Alan Code, “Potentiality in Aristotle’s science and metaphysics”, en Lewis, F. A. y R. Bolton (Eds.), *Form, matter, and mixture in Aristotle*, University of California, 1996, p. 224. El énfasis es mío.

³³ Aristóteles parece inspirarse en la idea platónica del discurso como un organismo animal. Cf. *Fedro* 264c.

³⁴ La concepción aristotélica del papel de la materia y la forma en la explicación interviene de alguna manera en el análisis de la tragedia, en la *Poética*. Aristóteles criticó a la física anterior, que atribuía la causalidad a los elementos básicos (*i e*, la materia), y consideró preciso acudir a otros principios explicativos además de la materia, para explicar ciertos movimientos y propiedades de los seres vivos. Cf. *Metafísica* A; PA 640b 4ss. Su crítica, como hace ver Martha C. Nussbaum, es que el movimiento y el crecimiento animal requieren ser relacionados con un estado final, es decir, el funcionamiento maduro del ser vivo adulto. Para el Estagirita, en los seres vivos, el alma es forma y es fin (DA 415b 8-12). Cf. M. C. Nussbaum, “Aristotle on teleological explanation”, III, pp. 59-99.

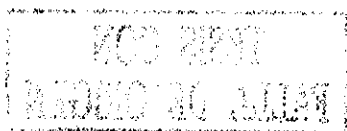
³⁵ Cf. S. H. Butcher, *op. cit.*, pp. 164-165.

agente trágico y de su carácter, y no como algo meramente azaroso o fútil, a pesar de la intervención de instancias divinas y circunstancias particulares. La existencia del personaje trágico y su *ethos* son presentados en el drama como una unidad, en contraste con la sucesión a menudo accidentada de los hechos que rodean nuestra existencia.

La tragedia imprime al dolor cierta grandeza y elocuencia, alejándolo del sufrimiento humano real, el cual suele asumir caracteres distintos; en ocasiones incluso grotescos e inverosímiles, cuando no incomprensibles y hasta banales, pese a su magnitud o exceso.³⁶

A diferencia de múltiples testimonios históricos de hechos terribles, la *mimesis* poética muestra el sufrimiento, la desmesura, la destructividad, los conflictos y los males humanos de una manera bella e inteligible, capaz de conmovernos y enseñarnos. Esto último, no porque el padecimiento sea en sí mismo aleccionador o porque el arte sea una “escuela del sufrimiento”, sino porque el lenguaje poético por sí solo transforma y dota de cierta grandeza y belleza a la experiencia humana del horror y el dolor, capaces de impresionar nuestra inteligencia y sensibilidad. El arte posee la fuerza expresiva necesaria para producir en nosotros emociones distintas del estupor o el desaliento que ordinariamente nos provocan los hechos violentos reales. Las tragedias despiertan en nosotros cierto respeto y admiración, una compasión y un temor peculiares. Por eso resulta significativo que Aristóteles prefiera cierta composición de los hechos: aquella en la que la desdicha humana resulta de las propias decisiones y acciones del agente, no por obra de su maldad, sino a causa de un gran yerro o *ἀμαρτία μεγάλη*, como en el caso de Edipo.

³⁶ Cf. Oscar Wilde, *De profundis*; Hanna Arendt, *Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. C. Ribalta, 3ª ed., Barcelona, Lumen, 2000.



No hay que perder de vista, sin embargo, las diferencias entre la finalidad natural y el modo en que interviene la causa final en la producción artística o poética. En el caso de la *poiesis*, la necesidad pertenece al orden de una necesidad hipotética, no absoluta: “si un fin *x* ha de ser alcanzado, entonces debe hacerse *y*”.³⁷

Según la teoría aristotélica de la tragedia, la *composición* (σύστασις) de los hechos es el principio de las tragedias, aquello que las hace ser lo que son, a la manera en que el proceso de generación le confiere vida a los vivientes; pero a diferencia de los procesos de generación natural regidos por una ley necesaria, la composición poética de los hechos dramáticos está gobernada por el propósito y el diseño.³⁸

En general, los temas y los personajes trágicos provienen de un acervo mítico previo, lo cual nos autoriza a hablar de ellos como “mitos trágicos”, una especie de relatos aparte de la mitología tradicional, aunque dichos relatos estén inspirados en ella.³⁹ La prescripción aristotélica de “que el poeta no altere los mitos tradicionales y haga buen uso de los recibidos”,⁴⁰ podría llevar a pensar que Aristóteles condenó a la poesía trágica, si no a reproducir la realidad, a repetir el viejo legado mítico. La recomendación explícita del filósofo es que, en lugar de modificar las historias conocidas por todos, el poeta *invente o descubra por sí mismo*: αὐτὸν δὲ εὕρισκειν δεῖ.⁴¹

³⁷ El hecho de que no sea una necesidad absoluta explica que Aristóteles emplee la analogía del artesano, para aclarar el modo en que se producen ciertos procesos naturales. Cf. *PA* 641a 5-14. Hay que distinguir entre estos dos órdenes de la necesidad hipotética, el de la naturaleza y el arte. Las analogías entre el esquema teleológico natural y el técnico-poético no deben llevarnos a perder de vista las diferencias entre los procesos de generación natural y de producción artística o poética.

³⁸ Cf. S. H. Butcher, *op cit.*, p. 151.

³⁹ Cf. Carmen Trueba A., “Ética y tragedia en la *Poética*. Una discusión de la lectura de Martha C. Nussbaum”, en *Signos. Anuario de Humanidades*, Año VIII (1994), p. 89.

⁴⁰ *Poética* 1453b 23.

⁴¹ *Poética* 1453b 25.

La mayor parte de los intérpretes hace caso omiso de esta clara invitación aristotélica a la creación poética, y suele fijar la atención en la opinión vertida en la *Poética* 1454a 9-14, de que las historias de las familias antiguas, como las de Edipo y de Agamenón, resultan verosímiles a los espectadores y encierran un material patético sumamente rico, que de hecho ya había sido utilizado con éxito para componer tragedias y que era conveniente aprovechar, por su abundancia de situaciones y acciones apropiadas para estructurar los lances patéticos de los dramas.

En la *Poética*, la palabra σύνταξις o “composición” significa primariamente el mito o la trama; al mismo tiempo, el sufijo -σις alude a la actividad poética de elaboración, transformación, estructuración e invención de la trama misma, de la cual los dramas trágicos son una muestra. Los poetas tomaron a menudo un mismo asunto para componer sus obras y dieron forma a distintas tragedias; dotaron de novedad al mito, modificando la versión epopéyica original que estaba a la base de las tramas trágicas, de acuerdo con sus propias elecciones poéticas.

Los poetas trágicos engrandecieron los temas que tomaron como base de sus tramas; Esquilo, por ejemplo, se inspiró en unas cuantas líneas de la *Odisea* para componer su *Orestíada*.⁴² La calidad extraordinaria de las versiones trágicas de los antiguos mitos hizo pensar a Gilbert Murray y Walter Kaufmann que, de no ser por el genio poético de Esquilo y Sófocles, nadie hubiera creído que los viejos mitos pudieran proporcionar material para tan grandes obras.⁴³

⁴² Cf. *Iliada*, cantos IV y XI.

⁴³ Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, trad. S. Oliva, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 270.

La magnitud de la distancia que media entre los antiguos mitos y las versiones trágicas explica la importancia que Aristóteles le atribuye a la composición poética de la trama en su teoría de la tragedia. Su definición del “mito o la composición de la acción” como *el alma o principio de la tragedia* es una expresión inequívoca del reconocimiento del peso del tratamiento poético y de la composición, por encima del asunto o los personajes de una obra trágica.

Wladislaw Tatarkiewicz, sin embargo, considera justificada la interpretación negativa y restrictiva de la *mimesis*, a partir de la *Poética* 1460a 8, en donde se señala, según su lectura, que “el artista debe borrar las huellas personales de su obra”.⁴⁴ Lo cierto es que hay elementos textuales suficientes para proponer una lectura distinta, si consideramos el pasaje completo, en lugar de atenernos únicamente a la línea aislada del texto en que Aristóteles dice a la letra: αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής: “por sí mismo, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador” (1460a 8).⁴⁵ El comentario completo dice así:

⁴⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. F. Rodríguez Martín, 3a. Edición, Madrid, Tecnos, 1992, p. 123.

⁴⁵ Goethe interpreta estas palabras en un sentido ligeramente distinto. Para él, lo que Aristóteles dice es que el gran arte exige del artista la eliminación de las huellas personales, en la medida en que la obra de arte no es un reflejo de la psicología ni de la vida de su autor; esto último en conformidad con la idea, también sostenida por él, de que el arte clásico no es subjetivo, sino universal. Nietzsche alude a esta cuestión en *El nacimiento de la tragedia*, en referencia a la poesía lírica y opina que el arte de Arquíloco es genuinamente poético, en contra del punto de vista defendido en ese momento por algunos críticos, empeñados en desconocer al artista subjetivo. Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, 1978, p. 62.

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer (οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν). *Por sí mismo*, en efecto, *el poeta debe decir muy pocas cosas* (αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν), *pues al hacer esto, no es imitador* (οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής). *Los demás [poetas] continuamente están en escena ellos mismos, e imitan* (μιμοῦνται) *pocas cosas y pocas veces*. Él [Homero], en cambio, tras un breve preámbulo (ὀλίγα φρονησάμενος), *introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino teniendo carácter* (εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος).⁴⁶

¿Qué es, pues, exactamente lo que Aristóteles considera *poéticamente* censurable? ¿Que la “imitación” presente cualquier rastro o “huella personal” del autor, como interpreta Tatarkiewicz,⁴⁷ o más bien que el poeta intervenga como “voz poética” haciendo uso de la narración en tercera persona, en vez de “imitar” valiéndose de la narración en primera persona y de los recursos propios de la *mimesis*, haciendo hablar y actuar directamente a los personajes en la obra?⁴⁸

⁴⁶ *Poética* 1460a 5-11. Paul Woodruff alega el hecho de que Aristóteles no menciona en la *Poética* el nombre de Platón, para rechazar que Aristóteles emplee de hecho la distinción platónica entre “*mimesis*=personificación” y “narración”, que se encuentra en el libro III de la *República* (Cf Paul Woodruff, en *op. cit.*, p. 75). Pero el hecho de que Platón no sea mencionado no excluye que sus ideas sean consideradas y discutidas en la *Poética*.

⁴⁷ Esta fue la interpretación romántica. Hegel mismo consideró que “no tener ningún estilo personal fue siempre el único gran estilo, y en este sentido, y solamente en él, podemos llamar originales a un Homero, un Sófocles, un Rafael, un Shakespeare”.

⁴⁸ *Poética* 1460a 5-11. La crítica antigua adoptó este criterio, ya esbozado por Platón en *La República*, para distinguir tres géneros poéticos: el *genus activum* (en que los personajes hablan por sí mismos), el *genus exegeticum* (en que el poeta habla en nombre propio), y el *genus mixtum* (cuando se combinan ambos); cf. Carmen Lozana Guillén, “Franciscus Niger, la gramática exegetica”, en *Humanística Lovaniensia Journal of Neo-latin Studies*, v. XLVI (1997), p. 7.

Paul Woodruff, en un empeño por defender la total independencia del tratamiento aristotélico de la *mimesis* respecto del platónico, se resiste a ver en el pasaje de la *Poética* citado (1460a 5-11) una reminiscencia de la distinción entre “narración” e “imitación”, apuntada en *La República*.⁴⁹ Su argumento es que “la personificación que interesa a Aristóteles en el pasaje en cuestión es una especie de narración, lo cual la aparta del modelo platónico”. El hecho es que Aristóteles critica, en el contexto mencionado, a la narración en tercera persona y utiliza el término *mimesis* en el mismo sentido en que Platón lo hace en el libro tercero de la *República*, esto es, como una forma poética específica, dramatizada, de hacer intervenir a los caracteres en el relato o en la escena.⁵⁰

El pasaje de la *Poética* al que nos referimos sugiere que Aristóteles distingue entre “narrar en tercera persona” e “imitar”, entendido este último término como “personificar” y “dramatizar”. El problema es que tal distinción es inconsistente con la concepción aristotélica general de la poesía como *mimesis*: “...la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser (τυγχάνουσιν), en conjunto, imitaciones (μιμήσεις)”⁵¹

La distinción entre “narrar” e “imitar” choca también con la clasificación de los distintos géneros poéticos, en la *Poética* 1461b 26-27, ya que Aristóteles admite allí expresamente que la *mimesis* puede ser narrativa o descriptiva (διηγηματικῆς).

⁴⁹ *República* III, 392d 5-393b 2. Cf. P. Woodruff, “Aristotle on *mimesis*”, en A. O. Rorty (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, pp. 73-75.

⁵⁰ *República*, III, loc. cit. D. W. Lucas señala que Platón introduce una distinción entre “personificación” (*impersonation*) y “narración”. Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice I, p. 271. Para Lucas, “Aristóteles va más allá de Platón en que extiende a la forma mimética la concepción de una estructura causalmente unificada” (D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice I, p. 265).

⁵¹ *Poética* 1447a 13-16 (πάσαι τυγχάνουσιν οἶσαι μιμήσεις τὸ σύνολον).

El filósofo menciona de manera explícita, en la *Poética*, varios modos de “imitar”, entre ellos, la narración y la dramatización;⁵² se refiere a una “imitación épica” (ἐποποιικὴ μίμησις) y a la “imitación trágica” (τραγικὴ μίμησις),⁵³ y apunta que esta última se caracteriza por “la estructuración dramática del mito (ἐν τοῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς) en torno a una acción entera (περὶ μίαν πράξιν ὅλην)”,⁵⁴ por contraste con la pluralidad de acciones típica de la epopeya. Esta tensión entre los términos “narración en tercera persona” y la “*mimesis*” entendida como “personificación”, en la *Poética*, podría deberse a las limitaciones del lenguaje disponible para el filósofo. Es dudoso que Aristóteles haya descartado por completo el carácter mimético del relato en tercera persona, ya que en principio la narración indirecta puede ser tan vívida como la *mimesis* dramatizada. La simulación poética o *mimesis*, mediante la personificación, produce el efecto de que lo dicho y lo hecho por los personajes ocurre ante los ojos y los oídos de los lectores o espectadores, de una manera tal vez más viva que si el poeta relatara los “hechos” mediante el recurso de una voz narrativa en tercera persona,⁵⁵ pero lo cierto es que también por obra del relato los buenos escritores hacen que nos olvidemos en buena medida de que estamos ante hechos que no son reales, sino ficciones.⁵⁶

⁵² *Poética* 1448a 20-29. No sólo la tragedia, también la comedia queda comprendida dentro de esta última modalidad de “imitación”, según el autor.

⁵³ *Poética* 26, 1461b26.

⁵⁴ *Poética* 23, 1459a 17-20.

⁵⁵ No basta que el autor haga intervenir a los personajes de una manera dramatizada para dotarlos de vida; se requieren otros elementos, como una cierta “autenticidad lingüística”, por ejemplo. Hace poco, en la presentación de una antología de su obra en prosa, Tomás Segovia expuso que una de las causas que lo alejaron de la novela fue cierta dificultad para imprimir un toque de autenticidad a sus diálogos, debido a su condición de exiliado y de hablante “excéntrico” de nuestra lengua.

⁵⁶ Es evidente que el acto de “narrar” en tercera persona no significa lisa y llanamente “describir”, “relatar”, “copiar” o “reproducir lo real”. Como apunta Aryeth Kosman,

Aristóteles realza el carácter mimético de la personificación o dramatización poética, en contraste con el relato en tercera persona.⁵⁷ Pero una cosa es que señale que la dramatización o personificación constituye la *mimesis* poética por excelencia, y otra que desconozca en sentido estricto la naturaleza mimética, *i.e.* poética, de la narrativa. Es evidente que para él, la *mimesis* poética más excelente y digna de elogio es la “personificación” o “dramatización”, en virtud de que imprime vida a los personajes,⁵⁸ sin embargo, cabe suponer que su comentario de que “por sí mismo, el poeta debe decir muy poco, pues al hacer esto no es imitador”,⁵⁹ se propusiera resaltar ciertas características de la poesía homérica, que él mismo, como crítico, juzgaba valiosas y preferibles.

Al margen de la oscuridad que rodea al término μίμησις, en los elogios que dirige a Homero y en varios lugares de la *Poética* se encuentran indicios de que Aristóteles entiende por *mimesis* poética una operación que no se limita a la mera “imitación” o “reproducción” de lo real ni del legado mítico.⁶⁰ Aristóteles en la *Poética* expande el horizonte de la *mimesis* a lo posible: “no

“toda voz *narrativa* en una obra literaria es también parte de un mundo ficticio creado por su autor” (A. Kosman, *op. cit.*, p. 56). La mayoría de las veces, la identidad del autor y de la voz narrativa de su texto, es una ficción más dentro de la propia obra y un artificio literario.

⁵⁷ *Poética*, *loc cit.*

⁵⁸ De hecho, repite aquí lo dicho por Platón en el libro III de la *República* sobre el mismo tema.

⁵⁹ Una de las razones para considerar que sería un error interpretar esta frase a la letra, es que contradice otras afirmaciones de la *Poética*. Una lectura distinta, no literal, atenúa el sentido de la afirmación de que el poeta “al hacer esto no imita”. De no introducir este matiz, nos veríamos forzados a pensar que, en tal pasaje, Aristóteles desconoce el carácter mimético de la narración, lo cual resulta dudoso, puesto que en la *Poética* menciona entre los géneros de poesía a la narración.

⁶⁰ El propio Tatarkiewicz apunta que el término μίμησις “significaba ‘imitación’ en el sentido del actor, no del copista” (=dramatización), en su *Historia de la estética*, trad. D. Kurzyca, v. 1, Madrid, Akal, 1987, p. 23

corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”.⁶¹

¿En qué sentido considera Aristóteles que la *mimesis* poética presenta “lo posible”, es decir, “lo que puede ser o acontecer, según verosimilitud y necesidad”? ¿Se refiere con ello a “lo semejante a lo real” y a “lo ordinario”? Lo anterior, supondría de entrada que se dispone de una visión compartida del mundo y de una idea de lo “común” y lo “familiar”, frente a lo extraordinario y lo imposible. Aristóteles concedería esto último, pero lo cierto es que en la *Poética* da cabida también a “lo imposible verosímil” (ἀδύνατα εἰκότα), y reconoce un lugar a la idealización artística (τὸ βέλτιον, “lo mejor”), y a “lo que debería ser”,⁶² por lo tanto, la regla poética de la verosimilitud y la necesidad no demanda que el poeta se ciña a lo real, en sentido estrecho. Al parecer, “la regla de la *posibilidad* y de la *necesidad*” se refiere a la estructura y al orden interno del poema, esto es, a un principio de la composición que asegure la cohesión de las partes que componen la obra poética como un todo.⁶³ Lo verosímil no equivale meramente a lo “semejante a lo real”, es ante todo un efecto poético.⁶⁴

⁶¹ *Poética* 1451a 36-38.

⁶² *Poética* 1461b 9-15.

⁶³ *Poética* 1451a 25-30; 1451b 33. Cf. S. H. Butcher, *op. cit.*, p. 166. Comparto básicamente la hipótesis de Butcher, salvo por una diferencia en cuanto a su interpretación del término εἰκός como “probable” en la *Poética*. Lo “posible” es verosímil o “creíble” en cuanto “puede ser o acontecer” (cf. *Retórica* 1393 a 6-7), mientras que lo “probable” implica además que “se puede probar”, de ahí que me oponga a su traducción de lo verosímil (εἰκός) como “probable” (cf. *Tópicos* I, 1, 104 a 8-9; *Analíticos Primeros* II, 27, 70a 3-4). A pesar de ello, lo esencial de su comentario es que en el arte, lo verosímil no está determinado por un promedio numérico de instancias, ni es la expresión condensada del curso común de las cosas, lo cual es correcto y se ajusta a la idea aristotélica de lo εἰκός o verosímil.

⁶⁴ Butcher, *op. cit.*, *loc. cit.*: “El εἰκός de la vida diaria, lo empíricamente usual, se deriva de la secuencia observada de los hechos, y denota lo que es normal y regular en el acontecer, la regla, no la excepción. Pero la regla de la experiencia no puede ser la regla que gobierna al arte.” Si bien no me atrevería a asegurar, como Butcher, que lo verosímil cotidiano “se

Convendría reflexionar con detenimiento en la relación entre el arte y la experiencia, y acerca de la idea que el propio Aristóteles pareció tener de dicha relación, a juzgar por su propia concepción de la tragedia como *mimesis* de una vida. El principio de que “la regla de la experiencia no puede ser la regla que gobierna al arte”, vale si la afirmación de Butcher se entiende como la negativa categórica de pretender confinar al arte a ser un reflejo del diario acontecer y de la vida, en su sentido más ordinario y limitado. Aristóteles, en efecto, sería de la opinión de que “las más altas creaciones poéticas se mueven en otro plano y que los incidentes del drama y de la épica no son los de la vida ordinaria”;⁶⁵ pero asentir a lo anterior no implica negar otras maneras de entender la relación entre el arte y la vida, o entre el arte y la experiencia, más complejas que la de quienes conciben la poesía como un espejo de la vida o de los dilemas prácticos de la vida moral.

La acusación hegeliana de que la concepción mimética del arte pretende excluir de la poesía lo inventivo y lo fantástico, y que lo único que persigue es “la pobre satisfacción de la rememoración”, resulta totalmente infundada a la luz de los comentarios aristotélicos acerca de la poesía trágica y de la épica:

Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso (Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν); pero lo irracional (τὸ ἄλογον), que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa (διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα); en efecto, lo relativo a la persecución de Héctor, puesto en escena, parecería risible (γελοῖα), al estar unos quietos y no perseguirlo [...] pero en la epopeya no se nota. Y lo maravilloso es

derive de la observación empírica”, considero conveniente diferenciar el εἰκός poético del εἰκός de la vida diaria.

⁶⁵ *Loc. cit.* Mi traducción de su comentario no es literal; sustituyo el término ‘probabilidad’ por ‘posibilidad’, por las razones expuestas en una nota anterior.

placentero (τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ); y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar.⁶⁶

Es claro que Aristóteles no excluye, sino que de hecho recomienda la inclusión de lo fantástico en las tragedias, y que su evaluación de la presencia o la ausencia de lo fantástico y lo sorprendente (o maravilloso) se atiene a un criterio literario de índole relativamente formal, concerniente a la naturaleza de cada género poético y su efecto emocional correlativo. La posición aristotélica sobre lo fantástico en la tragedia, por ejemplo, se sujeta al principio de lo *dramático* y lo *patético*: lo propio de la tragedia no es hacer reír, sino producir cierto temor y compasión en el espectador,⁶⁷ y como lo maravilloso entraña lo irracional, es decir, cierta ruptura con el hilo lógico de la narración o con la coherencia de la representación, y esto último puede suscitar risa o extrañeza en los espectadores, es preciso que el poeta trágico sea muy cuidadoso al hacer intervenir lo fantástico dentro del drama.⁶⁸

Aristóteles insiste en que el poeta trágico no debe provocar cualquier placer, sino el propio de las tragedias (οἰκεία ἡδονή),⁶⁹ de ahí el cuidado que recomienda tener con la introducción de lo maravilloso en el drama, puesto que esto último podría ser tan sólo un efecto del espectáculo y consistir en lo portentoso (τερρατῶδες), lo cual no le parece poéticamente acertado.⁷⁰ Los dos medios que le parecen idóneos para introducir lo fantástico o maravilloso en el

⁶⁶ *Poética* 1460a 12-18.

⁶⁷ “El poeta trágico debe proporcionar, mediante la imitación, el placer que le es propio, esto es, el que nace de la compasión y del temor” (*Poética* 1453b 9-13).

⁶⁸ *Poética* 1453b 9-11; 1455a23-1453b 2-3; 1455b25.

⁶⁹ *Poética* 1453b 35-36; 1453b 9-13.

⁷⁰ *Poética* 1453b 9-11.

drama trágico son la *anagnórisis* (el reconocimiento) y la *peripecia* (el cambio en sentido contrario de la acción), sobre los cuales Aristóteles escribe por cierto una serie de recomendaciones, pues claramente prefiere que el argumento mismo sea el que conduzca al desenlace trágico.⁷¹

A diferencia de Heráclito y de Platón, Aristóteles no sólo aprueba que el poeta diga “cosas falsas” (*ψευδῆ*) y que represente lo imposible (*ἀδύνατα*), sino que elogia a Homero por su dominio del arte de mentir, es decir, el arte de crear ficciones:⁷² Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ: “gran maestro de los demás poetas fue también Homero en decir cosas falsas como es debido”. Unas líneas más adelante dice: Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα: “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible inconvincente”,⁷³ y recomienda preferir lo ἀδύνατα εἰκότα (“lo imposible verosímil”), a lo δυνατὰ ἀπίθανα (“lo posible que no convence”).

La interpretación del término δυνατὰ ἀπίθανα como “lo posible inconvincente”, se aparta un tanto de la traducción común (*i.e.* “lo posible inverosímil”), que es la propuesta por Valentín García Yebra y por la mayoría de los intérpretes. Son varias las razones que me llevan a optar por esta otra interpretación:

⁷¹ *Poética* 1455a 23-25; 1453b 2-3.

⁷² Aristóteles emplea la forma usual para referirse a la poesía, no sólo porque era común referirse a la poesía como “el arte de mentir”, sino tal vez porque Platón, como se sabe, acusó a los poetas de decir mentiras.

⁷³ *Poética* 1460a 19 y 26. García Yebra traduce ἀπίθανα como “inverosímil” o “increíble”. Cf. *Poética* 1460a26.

- 1) El hecho de que Aristóteles rompa la simetría y no utilice la forma negativa del término εἰκότα (como hace en el caso de ἀδύνατα/δυνατὰ), constituye una base filológica para conjeturar que, con el uso del término ἀπίθανα, se proponía contrastar la oposición en un sentido relativamente distinto al de “verosímil/inverosímil”.
- 2) Es más apropiado y exacto el término ‘inconvincente’, en el sentido de “no persuasivo”, que el término ‘inverosímil’, en razón de que corresponde de manera directa al griego ἀπίθανα. De hecho, el mismo García Yebra opta por esta traducción en otro lugar de la *Poética*.⁷⁴
- 3) Considerando que lo imposible parece en principio inverosímil o increíble, mientras que lo posible (*i.e.* “lo que puede ser o acontecer”) suele tener la apariencia de algo verdadero, y difícilmente tiene la de lo falso, se antojaría extraño que Aristóteles, al contrastar lo ἀδύνατα εἰκότα con lo δυνατὰ ἀπίθανα, se refiera con lo segundo a lo “posible inverosímil”. En cambio, la expresión δυνατὰ ἀπίθανα parece aludir a “lo posible que no convence”,⁷⁵ lo cual introduce un matiz ligeramente distinto, pero significativo en relación al efecto que la obra debe producir en el receptor, el cual tiene que ver más con la manera como es imitado o presentado el objeto por el poeta, que con el hecho secundario y relativamente

⁷⁴ *Poética* 1461b 10-11: πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν: “...en orden a la poesía, es preferible lo imposible convincente a lo posible inconvincente...”, pp. 232 y 233.

⁷⁵ Ésta es la acepción del término asentada en el diccionario Liddle-Scott, *sv.* ἀπίθανος; véase Aristóteles *Retórica* 1406b 14; 1408b 22

trivial de que lo representado sea o no sea meramente posible, ya que lo posible es creíble, pero puede no ser convincente.

El pasaje sugiere que el acierto poético consiste en la contundencia poética de la obra, es decir, en su fuerza “persuasiva”, lo cual no se reduce a ni se funda exclusivamente en que lo representado, expresado, o imitado, “sea real” ni que “pueda ser o suceder”, puesto que gracias a la excelencia poética de la “imitación”, lo imposible y lo extraordinario pueden tornarse verosímiles, mientras que una mala “imitación” puede hacer que lo posible no nos convenza. Ésta es la razón principal por la que me aparto de la interpretación de Butcher del término εἰκόσ (=lo verosímil poético) en términos de lo “probable”.⁷⁶ El uso del término ‘probabilidad’ para referirse a lo δυνατά, me parece incorrecto porque lo “probable”, además de ser “creíble” y “posible”, es susceptible de cierta prueba; mientras que el énfasis de Aristóteles parece puesto, en la *Poética*, en el carácter “creíble” de lo posible poético (δυνατά), y en el modo peculiar de “creencia” que las obras literarias suscitan en sus lectores o espectadores, un tipo de creencia diferente de la creencia ordinaria, que no proviene de la observación y menos todavía de un registro estadístico, sino que resulta de la elocuencia poética de la obra y de la destreza del poeta para lograr el efecto de persuasiva verosimilitud que

⁷⁶ S. H. Butcher es quien emplea los términos *possibility* y *probability* indistintamente, para referirse a lo verosímil poético. Pero habría que distinguir de manera más estricta lo verosímil poético de lo verosímil retórico, este último admite lo probable. Cf. *Retórica* 1357a 32, 34; 1357b 1, 21; 1359a 8; 1367b 30; 1393a 6, 7. Aristóteles define lo posible como lo que puede ocurrir en el futuro, por ejemplo: es posible que si hay cimientos, haya casa, y que, si hay nubes, llueva. En *Tópicos* I, 1, 104 a 8-9, señala “lo probable es lo que sucede la mayoría de las veces, pero sólo en cuanto coincide, a su vez, con una opinión generalmente admitida”. En *Analíticos Primeros* II, 27, 70 a 3-4, se refiere a lo probable como “lo que parece así a la mayoría”

despierta en nosotros esa peculiar forma de creencia, distinta en definitiva de la impresión que nos producen los hechos y las situaciones reales.

S. H. Butcher sostiene, a partir de observaciones muy próximas a las que acabo de plantear, que en la *Poética*, Aristóteles distingue una “*verdad poética*, esencialmente distinta de la *verdad fáctica*”.⁷⁷ La expresión “verdad poética” resulta en sí misma paradójica y da lugar a equívocos, de ahí que me incline por abandonar el término, considerando además que no ha sido tomado directamente de la *Poética*, sino que ha sido extraído de un pasaje de la *Ética nicomáquea* que se refiere al arte como “el hábito de producir conforme a la razón verdadera (ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική)”.⁷⁸ El propio Aristóteles, en la misma *Ética*, unas líneas más adelante, se refiere al conocimiento artístico tan sólo como una especie de maestría o excelencia en la producción de las obras de arte:

La sabiduría en las artes (σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις) la atribuimos a los más consumados (ἀκριβεστάτοι) en cada arte, llamando por ejemplo, a Fidias un sabio escultor (λιθουργὸν σοφόν) y a Policleto un sabio estatuario (ἀνδριαντοποιὸν σοφόν), *no significando aquí otra cosa por sabiduría (τὴν σοφίαν) sino la excelencia artística (ἀρετὴ τέχνης)*.⁷⁹

En la *Poética*, Aristóteles expone su idea del arte poética en unos términos que evitan los malentendidos a que da lugar la expresión μετὰ λόγου ἀληθοῦς:

⁷⁷ “The truth, then, of poetry is essentially different from the truth of fact. Things that are outside and beyond the range of our experience, that never have happened and never will happen, may be more true, poetically speaking, -more profoundly true than those daily occurrences which we can with confidence predict. These so-called ἀδύνατα are the very δυνάτᾳ of art, the stuff and substance of which poetry is made”. S. H. Butcher, *op. cit.*, pp. 170-171.

⁷⁸ *EN* 1140a 10. S. H. Butcher retoma la expresión de la *Ética Nicomáquea* en su brillante estudio sobre la teoría aristotélica de la poesía y el arte (Cf. Butcher, *op. cit.*, p. 208).

En suma, *lo imposible* (ἀδύνατον) debe explicarse o en orden a la *poesía* (πρὸς τὴν ποίησιν), o a lo que es *mejor* (τὸ βέλτιον), o a la *opinión común* (τὴν δόξαν). En orden a la *poesía* es *preferible* (αἰρετώτερον) lo *imposible convincente* (πιθανὸν ἀδύνατον) a lo *posible inconvincente* (ἀπίθανον καὶ δυνατόν), (*parece imposible*) que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era *mejor* (βέλτιον) así, pues el *paradigma* debe ser *superior* (παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν). En orden a lo que se dice debe explicarse lo *irracional* (ἄλογον); así, y porque alguna vez no es *irracional* (οὐκ ἄλογον); pues es *verosímil* (εἰκός) que también sucedan cosas al margen de lo *verosímil* (παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι).⁸⁰

El énfasis de la crítica aristotélica está puesto en que la obra poética sea *convincente* (πιθανά), lo cual modifica las exigencias filosóficas planteadas al arte en la antigüedad. La poesía deja de ser medida con el rasero de la verdad y de su fidelidad a la realidad. Con ello, la estética aristotélica se aparta de las perspectivas heraclítea y platónica, y asume cabalmente que la esfera de lo poético pertenece por su propia naturaleza al orden de la apariencia, de la creación y lo ficticio, en suma, de la *mimesis*. Aristóteles declara incluso que:

...hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios (πεποιημένα); y en algunas ninguno, por ejemplo, en la *Flor* de Agatón, pues *aquí tanto los hechos como los nombres son ficticios* (πεποιήται), y *no por eso agrada menos* (καὶ οὐδὲν ἥττον εὐφραίνει).⁸¹

Ingemar Düring observa que, en la *Poética*, “las palabras *mimesis* y *poiesis* comprenden también la estructura de una acción puramente ficticia”.⁸² Lo

⁷⁹ EN 1141a 10 (Cito aquí la traducción de Antonio Gómez Robledo).

⁸⁰ *Poética* 1461b 9-15.

⁸¹ *Poética* 1451b19-23 (El énfasis es mío).

⁸² I. Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. B. Navarro, México, UNAM, 1987, pp. 266-267. También Gerald F. Else pone de relieve que el concepto aristotélico de *mimesis* no equivale propiamente a “copia”, como la palabra ‘imitación’ sugiere, sino más bien a “creación” en sentido artístico. Cf. G. F. Else, *op. cit.*, pp. 74-75. Cf. Carmen Trueba A., “Ética y tragedia en la *Poética*. Una discusión de la lectura de Martha C. Nussbaum”, en *op. cit.*, pp. 92-93.

cierto es que las nociones aristotélicas de *mimesis* y de poesía no sólo dan cabida a lo ficticio, como plantea Düring, sino que el concepto mismo de *mimesis poética* implica en cierto modo la noción de “fabulación”, esto es, la composición, invención y creación de ficciones.

Aryeth Kosman comenta que “así como el poeta Wordsworth y la voz poética que habla en sus poemas no es la misma persona”, en general, “una voz poética -un carácter ficticio- es parte de un mundo ficticio”.⁸³ Sus palabras no corresponden a una comprensión “moderna” de la naturaleza del discurso literario, ni representan un mero anacronismo; por el contrario, la observación resulta pertinente y nos ayuda a comprender mejor la noción poética de la *mimesis*, en la medida en que esta noción implica por sí misma un reconocimiento de la naturaleza peculiar del discurso literario: un discurso que no está sujeto ni tiene que sujetarse a la verdad, ni a una necesidad del mismo orden que el discurso científico.⁸⁴ En la *Poética*, hay indicios suficientes de que Aristóteles estuvo al tanto de la naturaleza ficticia del discurso literario en general.⁸⁵ En particular, el comentario aristotélico de que

⁸³ “A theory of literature as *mimesis* has to do with the nature of literary discourse itself and therefore of literature in general, not with the nature of any *particular* genre of literature. [...] A fictional *persona*, a *persona* who greatly resembles the person of the author, but who is ontologically distinct from it. Such personae are the primary characters of fictive discourse; they live in fictional world [...]. A poetic voice -a fictive character- is thus part of a fictional world [...] These facts, I am claiming, follow from the nature of literary discourse itself rather than from a special feature of certain poetry. It follows therefore that every *narrative* voice in a work of literature is also part of a fictional world created by its author” (A. Kosman, *op. cit.*, p. 56).

⁸⁴ Cf. *Poética* 1447b 13-19.

⁸⁵ Difiero en varios puntos de la opinión de Paul Woodruff, quien sostiene en torno a la *mimesis* que “la palabra griega comúnmente traducida como ‘imitación’, tiene una vida independiente en Aristóteles. No constituye un retroceso (*throwback*) a Platón ni es precursora de las modernas teorías de la ficción. Tiene poco que hacer con el problema de la verdad en la poesía, y mucho que ver con explicar los efectos de la poesía en su audiencia” (P. Woodruff, *op. cit.*, p. 73).

“nada común hay entre las obras de Homero y Empédocles excepto el verso Por eso no es justo llamarlos poetas”, apunta con relativa claridad en la dirección que aquí se señala.⁸⁶

Con lo dicho, no pretendo sostener que la *mimesis* poética se reduzca o equivalga a lo ficticio a secas, puesto que la poesía es más que mera ficción, y Aristóteles estuvo consciente de ello.⁸⁷ La *mimesis* o simulación poética tiene el poder de producir en nosotros una peculiar y vigorosa impresión de realidad: es capaz de hacernos creer de una manera especial, de seducirnos y de afectar nuestra sensibilidad, despertándonos emociones diferentes de las afecciones ordinarias, a menudo más intensas y vívidas que las que nos suscitan las situaciones reales, inclusive las más violentas e inusuales.⁸⁸

Un lugar de la *Poética* que, pese a su vaguedad, nos proporciona algunos elementos para corregir la interpretación errónea del concepto aristotélico de la *mimesis* como “copia” o “reproducción” de la realidad, es el siguiente:

Puesto que el poeta (ποιητής) es imitador (μιμητής), lo mismo que un pintor (ζωγράφος) o cualquier otro productor de imágenes (εἰκονοποιός), necesariamente imitará (ἀνάγκη μιμείσθαι) siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son

⁸⁶ *Poética* 1447b. El comentario completo dice así: “La gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso (οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον). En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro fisiólogo (οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστὶν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν). (*Poética* 1447b 13-19)

⁸⁷ P. Woofruff destaca este último punto. Cf. *Ibid.*, p. 74 y pp. 89-90.

⁸⁸ Para Aristóteles, además de ello, las obras poéticas nos producen un placer propio (οἰκεῖα ἡδονή). Cf. *Poética* 1453b 11. Véase también 1462b 13-15, en donde compara el placer de la tragedia con el de la epopeya.

(οἷα ἦν ἢ ἔστιν), o bien como se dice o se cree que son (οἷα φασιν καὶ δοκεῖ), o bien como deben ser (οἷα εἶναι δεῖ).⁸⁹

De las tres modalidades de “imitación” poética que Aristóteles distingue en el pasaje citado, sólo la primera correspondería a una representación “realista” o “naturalista”, en tanto que las dos últimas admiten cierta distancia respecto de la realidad “imitada”.⁹⁰ Aunque el comentario no dice nada acerca del grado y el modo específico en que la poesía puede apartarse de “lo que era o es”, algunas opiniones aristotélicas dispersas en la *Poética* pueden orientarnos a ese respecto; por ejemplo, el comentario de que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia”, porque mientras “la segunda se refiere a lo particular y *relata las cosas como fueron*, la poesía presenta lo universal y las cosas *como podrían ser*”;⁹¹ también es revelador el lugar que el filósofo le reconoce a las metáforas, las alteraciones del lenguaje, los exotismos, las palabras extrañas y las licencias poéticas.⁹²

⁸⁹ *Poética* 1460b 7-11.

⁹⁰ Es preciso reconocer que son justificadas las reservas de P. Woodruff para traducir el término griego μίμησις por otros términos, como “imagen” y “representación”. Su negativa a traducir *mimesis* como “representación” parte de la atinada observación de que “algunas representaciones no son miméticas”. El autor acierta cuando señala que el término moderno ‘representación’ plantea dificultades análogas a las que suscita la palabra griega μίμησις. Los defectos que observa en las distintas traducciones lo llevan a optar por que el término empleado por Aristóteles se conserve sin traducir, y recomienda tan sólo su transliteración (Cf. *Ibid.*, p. 90). Al margen de la validez de sus críticas a las distintas traducciones del término, no resulta del todo satisfactoria la alternativa que él propone, ya que es dudoso que dejar la palabra griega preste alguna ayuda a los modernos lectores de la *Poética*. Es interesante comparar su opinión con la Butcher, ya que este último considera que en el fondo de la noción aristotélica de *mimesis* subyace el sentido ordinario del término, que es el de “imitación”, un sentido sumamente próximo al de “mímica” o actuación.

⁹¹ *Poética* 1451b 4-5. En la segunda parte, dedico una sección al análisis de esta frase. Por el momento, me limito a mencionarla para los fines de mi argumentación.

⁹² *Poética* 1460b; 1460b12-13.

Aparte de cuestionar la visión de la *mimesis* como “arte naturalista” en sentido moderno, es preciso reconocer que la noción poética de la *mimesis* implica un concepto del arte. En torno a esto último existe una amplia discusión, de la cual no me ocuparé aquí, sino que intentaré sustentar mi opinión a partir de la *Poética* misma.⁹³

Respecto a la visión naturalista estrecha de la *mimesis*, basta reconocer que el arte griego -que es el que Aristóteles tiene presente y toma como modelo cuando se refiere al arte-⁹⁴ nunca se ciñó al principio de representar la naturaleza o las cosas “tal como ellas son”, sino que se atuvo a ciertos cánones de belleza y perfección, de ahí su carácter ideal y convencional.⁹⁵

⁹³ De acuerdo con Claudio W. Veloso, “*simulación, emulación e identidad* definen, de hecho, el campo semántico de la familia de μιμέομαι” (*op. cit.*, p. 66). En contra de la opinión de S. H. Butcher, Gerald F. Else y buena parte de los estudiosos contemporáneos, Veloso se inclina por que el significado del término no difiere en Aristóteles y en Platón (p. 63), y discute la interpretación de Sörbon, que distingue dos sentidos de *miméomai*, uno general y otro estético. A su juicio, la noción de “imitación” no respeta la distinción entre razonamiento productivo, práctico y contemplativo o teórico (p. 66). Uno de los propósitos de su artículo es hacer ver lo anterior. Para Veloso, “... es innegable que en la *Poética* parece circunscribir un género de actividades que nosotros llamaríamos artísticas, pero no es gracias a la noción de imitación que Aristóteles lo circunscribe, admitiendo sin conceder que lo circunscriba. Es más, es no obstante esta noción la que al contrario, aproxima aquellas actividades a muchas otras. Y si no es dado saber el criterio con base en el cual Aristóteles lleva a cabo esta circunscripción, sin embargo, es posible adivinar la razón por la cual la realiza: la voluntad de salvaguardar una, por así decirlo, literatura didáctico-científica” (“...è innegabile che nella *Poetica* egli sembri circoscrivere un genere d’attività che noi chiameremmo ‘artistiche’, ma non è grazie alla nozione d’imitazione che Aristotele lo circoscrive, ammesso e non concesso che lo circoscriba. Anzi, è nonostante questa nozione, la quale, al contrario, avvicina quelle attività a molte altre. E se non ci è dato sapere il criterio in base al quale Aristotele compie questa circoscrizione, nondimeno è possibile indovinare la ragione per cui la compie: la volontà di salvaguardare una, per così dire, letteratura didattico-scientifica”) (p. 64). En contra de esta opinión, me propongo mostrar que el texto de la *Poética* nos brinda elementos para interpretar la *mimesis* poética como un tipo peculiar de “imitación” irreductible a la producción técnica.

⁹⁴ Aunque el análisis de Aristóteles se centre en la poesía, su noción de ποιησις comprende en algún sentido lo que nosotros llamamos arte, como se verá después.

⁹⁵ La llamada “regla áurea” evidencia lo anterior. Según Gadamer, en la antigüedad “el arte revela lo sagrado” (Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. A. Gómez Ramos, Barcelona, Paidós/I.C.E. Universidad de

En cuanto a los reparos para aceptar que el concepto aristotélico de *mimesis* posee un alcance más general, que atañe a la noción misma del arte, éstos se fundan en buena medida en el hecho de que en la *Poética* Aristóteles omite el tratamiento de otras artes además de la poesía, a excepción de varias alusiones dispersas a la danza, la música y la pintura, que algunos comentadores toman únicamente como analogías.⁹⁶ La omisión aristotélica es

Barcelona, 1991, p. 30.) El comentario de Gadamer deja de lado testimonios e indicios de que los griegos supieron reconocer en las obras de arte un carácter estético, al lado y muchas veces de manera un tanto independiente de su sentido religioso. Las obras de Homero y Hesíodo son un buen ejemplo de que los griegos no desconocieron el carácter artístico de las obras poéticas, al mismo tiempo que les atribuían una fuente divina y servían de base a su religión. En la antigüedad, la poesía homérica y hesiódica fue apreciada y juzgada como una obra de arte. Y los antiguos elogios de la estatua de Atenea muestran claramente que la escultura de Fidias fue considerada una obra de arte en sí misma, al margen de haber sido tenida como una imagen sagrada, y de haber sido objeto de veneración. Más allá de la controversia sobre la autenticidad del diálogo *Hippias Mayor*, el texto muestra que los antiguos griegos supieron apreciar el arte de Fidias y reconocían que éste se basó en complejos cálculos y conocimientos de óptica para imprimir a su obra la proporción requerida para producir el efecto visual de que la estatua se ajustaba a la regla áurea.

⁹⁶ Véase: *Poética* 1448a5-6; 1448b11-12 y 15-19; 1450a 26-29; 1450b1-3; 1454b9-11; 1460b9 y 31-32; 1461b12-13. Paul Woodruff es uno de los autores que reconoce un significado más amplio a la *mimesis*. El autor inicia su artículo "Aristotle on mimesis", diciendo: "Modern readers are often dismayed to find that Aristotle classified poetry, music, and dance under a heading that is usually translated 'imitation'", en A. O. Rorty (Ed.), *op. cit.*, p. 73.

Según C. W. Veloso, "La familia de *miméomai* se aplica con la acepción emulativa. En este sentido, Aristóteles decididamente atribuye a la pintura el papel de paradigma, papel en el que ella aparece desde las primeras líneas de la *Poética*. Y por paradigma quiero decir, con Aristóteles, una cosa semejante a otra del mismo género pero más conocida o cognoscible. *Ça va sans dire*, más cognoscible para nosotros" ("la famiglia di *μiméomai* è impiegata nell'accezione emulativa. In questo senso, Aristotele decisamente attribuisce alla pittura il ruolo di *παράδειγμα*, ruolo in cui essa appare sin dalle prime righe della *Poetica*. E per *παράδειγμα* intendo, con Aristotele, una cosa simile ad un'altra dello stesso genere, ma più nota o conoscibile (cfr. *Rhet.* 1 2, 1357b 26-27). *Ça va sans dire*, più conoscibile per noi") (Veloso, pp. 72-73.) A diferencia de Veloso, considero que el hecho aislado y puntual de que la pintura sea presentada en el contexto de la *Poética* 1447a19-20 como un mero ejemplo o paradigma de la "imitación", no constituye por sí mismo una evidencia en contra de una lectura distinta de los pasajes de la *Poética* que sugieren que el término *mimesis* alude a una operación artística que no quedaría limitada en principio a la poesía, sino que podría aplicarse a otras artes afines, como la escultura, danza y la pintura.

explicable, dado que el tratado de la *Poética* se concentra, como es natural, en el análisis de la poesía y de los principales géneros poéticos conocidos (epopeya, tragedia, comedia), tal como advierte Aristóteles al inicio de su obra.⁹⁷

W. Tatarkiewicz comenta que “en el catálogo de las artes con que empieza su *Poética*, Aristóteles no incluye ni a la pintura ni a la escultura, pero sus otros textos nos hacen suponer que las considera pertenecientes a la misma categoría. A su modo de ver, pertenecían a las artes imitativas la poesía, la música y las artes plásticas”.⁹⁸ Es exagerado afirmar, como hace el historiador de la estética, que Aristóteles enumera un “catálogo de las artes” en la *Poética*, cuando además de la música y la danza, menciona tan sólo a los géneros literarios conocidos.⁹⁹ Por otro lado, la referencia de Tatarkiewicz a “otros textos” resulta ambigua. Alude a un conjunto de tratados aristotélicos en torno al arte, lamentablemente perdidos, acerca de los cuales tenemos noticias fragmentarias, demasiado tardías, vagas e indirectas.¹⁰⁰ Su comentario, por lo tanto, es inexacto. A pesar de ello, merece nuestra atención, puesto que sabemos que en la antigüedad la música, la pintura y la danza eran tenidas como artes esencialmente imitativas.¹⁰¹ Lo cierto es que la

⁹⁷ I. Düring observa que “cuando Aristóteles dice arte poético o poesía, tiene siempre en mente las grandes realizaciones del arte poético: la epopeya y la tragedia. A la lírica, la lírica coral, la elegía y otros géneros no se les presta atención en nuestro escrito” (en *op. cit.*, p. 262). El autor subraya la importancia de la advertencia inicial de Aristóteles, de que en su escrito hablará *περὶ ποιητικῆς ἀρτῆς* (“sobre el arte poética misma”). Y opina que “el tema del escrito [la *Poética*] es en realidad: ‘Poesía como arte’” (p. 263)

⁹⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, pp. 152-153.

⁹⁹ *Poética* 1447a14-30; 1448a9-10.

¹⁰⁰ *De los poetas, Problemas homéricos, Sobre la belleza, Sobre la música y Problemas de poética*. Cf. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰¹ El arte de la pintura y la música son llamados miméticos, por Platón (*República* 603^a); el primero correspondiente a la vista y el segundo al oído. Véanse: Platón, *Cratilo* 423 c-d; *República* IX-XII; *Político* 306d; *Leyes* II; Jenofonte, *Memorables*, III, 10. S. H. Butcher anota que si bien Aristóteles aplica el término *μιμήσεις* solamente a la poesía y la música,

observación de que Aristóteles se refiere a las “artes imitativas” exige ser reconsiderada a partir de indicios directos extraídos de la *Poética*, por ser éste el único escrito aristotélico dedicado al arte disponible para nosotros. Esto es lo que me propongo hacer a continuación.

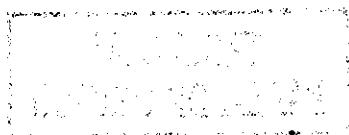
Es importante reparar, primero, en que a pesar de que el análisis de la *Poética* está centrado en la poesía, la clasificación aristotélica de los diferentes géneros poéticos se basa en tres criterios que, por su amplitud, resultan aplicables en principio a otras artes afines, a saber: los *objetos*, los *medios* y los *modos de la imitación*.¹⁰² Los objetos de la imitación artística, a saber, los caracteres, las pasiones y las acciones, no son materia exclusiva de la poesía; la música, la danza, la pintura y la escultura también se ocupan de ellos. Aristóteles, en la *Política*, compara la capacidad de las artes miméticas para representar las emociones y el carácter, y considera que la música supera a la pintura en este punto.¹⁰³ Segundo, Aristóteles mismo se refiere a la música instrumental y a la danza como modos de *mimesis*.¹⁰⁴ Tercero, señala específicamente entre los medios de la *mimesis* el ritmo, el lenguaje, la

en la *Poética*, el uso constante del verbo μιμῆσθαι o del adjetivo μιμητικός en conexión con otras artes prueba que todas eran tenidas como artes imitativas (μιμητικὰ τέχνη). Cf. S. H. Butcher, *op. cit.* p. 121.

¹⁰² *Poética* 1447a 15-16.

¹⁰³ Véase: *Política* VIII, 1340a 12-44 Cf. S. H. Butcher, *op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁰⁴ Aristóteles menciona al arte de tocar la siringa y a la danza como especies de *mimesis*. Cf. *Poética* 1447a24-25. Al respecto, S. H. Butcher comenta que “la poesía, la música y la danza constituyen un grupo por sí mismo, para Aristóteles. El elemento común que comparten [estas artes] es el ser imitaciones mediante el ritmo, el cual admite ser aplicado a las palabras, los sonidos, y los movimientos del cuerpo. [...] La íntima fusión de estas tres artes, o mejor, la alianza de la música y la danza bajo la supremacía de la poesía, quedaba al descubierto en la persona misma del artista. Según Ateneo, Esquilo fue llamado ‘el inventor de muchas actitudes orquestales’, y los antiguos poetas fueron llamados “orquésticos”, no sólo por entrenar a sus coros, sino también por enseñar danzas corales fuera del teatro a quienes querían aprenderlos”. Cf. S. H. Butcher, *op. cit.*, pp. 138-139.



armonía, los colores y las figuras:¹⁰⁵ un conjunto de medios que no le pertenecen de manera exclusiva a la poesía, sino que son empleados ya sea por separado o de manera combinada también en otras artes, como la música, la pintura, la escultura y la danza. Y cuarto, Aristóteles utiliza repetidas veces ejemplos pictóricos para ilustrar su noción de la *mimesis* en la *Poética*. El conjunto de los elementos señalados permite conjeturar que el término *mimesis* implica un sentido más general, en el tratado en cuestión, que comprende en forma indirecta otras artes afines que pueden ser tenidas también como “miméticas”, en un sentido muy próximo al de la poesía, vgr. la música, la danza, escultura y la pintura.¹⁰⁶

El hecho de que el análisis aristotélico esté centrado en la poesía no debería llevar a sus modernos lectores a negarle a la *Poética* el carácter de

¹⁰⁵ *Poética* 1447a 16.

¹⁰⁶ Al igual que Platón, Paul Woodruff considera que la danza y la pintura pueden representar a la acción, pero le parece difícil que la música instrumental pueda lograrlo (cf. *ibid.*, p. 80). Ésta es una de las razones por las que el autor se opone a traducir *mimema* como “imagen”, pues piensa que difícilmente sería aplicable el término imagen a la música. (Cf. *Ibid.*, p. 91.) Su crítica no toma en cuenta que la naturaleza mimética de la música era algo aceptado por los griegos, salvo Platón, quien consideró difícil reconocer los objetos imitados por la música sola o puramente instrumental. En cambio, Aristóteles admite la naturaleza mimética de la música. Cf. *Política* VIII, 1340a 19-23: “es en los ritmos y melodías donde encontramos las semejanzas más perfectas, en consonancia con su verdadera naturaleza, de la ira y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, como también de sus contrarios y de todas las otras disposiciones morales. (¿O no nos lo demuestra así la experiencia, cuando quiera que sobreviene un cambio en nuestra alma después de estas audiciones?)”. (Versión española de A. Gómez Robledo). La idea de que la música inspiraba ciertos estados de ánimo y podía ejercer un influjo educativo sobre el carácter partía en buena medida de la concepción mimética de la música (Cf. Platón, *La República* X-XI; *Las Leyes* II y III; Aristóteles, *Política* VIII, 1340a-1340b 19). Si bien la descripción de la música como *mimesis* no concuerda con nuestros hábitos lingüísticos (cf. D. W. Lucas, *op cit.*, Apéndice I, p. 262), podríamos señalar en contra de la imposibilidad de una *mimesis* musical, que algunas composiciones modernas estuvieron inspiradas en una concepción mimética de la música, por ejemplo, los himnos nacionales y las marchas, mediante los cuales se buscaba infundir un ánimo bélico y patriótico en los pueblos. Gran parte de la música de Chopin se aviene a una noción mimética de la música.

tratado de *estética* o *filosofía del arte* que le corresponde.¹⁰⁷ Para los antiguos griegos, la música en general y la poesía fueron el paradigma del arte, como las Matemáticas y la Física han sido el paradigma de la ciencia, en la era moderna.¹⁰⁸ Por otro lado, la estética aristotélica no es la única filosofía del arte orientada a la poesía; la estética hegeliana se le asemeja en ese punto, y son varias las modernas estéticas que están enfocadas principalmente a una variante de arte.¹⁰⁹

La proximidad de los términos ποιεῖν, μίμησις y μιμείσθαι no proviene por completo de la tradición. La concepción mimética de la poesía, expuesta en la *Poética*, rompe con la noción vulgar de ποιεῖν, que reducía su significado a “versificación”. Aristóteles mismo se encarga de subrayarlo así:

*La gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso (οὐχ ὡς κατα τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον). En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro fisiólogo (οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρω καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν).*¹¹⁰

¹⁰⁷ Concuero con W. Tatariewicz en que “si la historia de la estética abarcara únicamente lo que aparecía bajo tal nombre, hubiera empezado muy tarde porque, como es sabido, el término fue empleado por primera vez por A. Baumgarten en 1750. Empero las cuestiones mismas, bajo otro nombre, fueron discutidas mucho antes”. Tatariewicz, W., *Historia de la estética*, trad. Danuta Kurzyca, v.1, Madrid, Akal, 1987, p. 11.

¹⁰⁸ Me refiero al arte en sentido moderno, como “bellas artes”.

¹⁰⁹ Como la de Winckelmann, que se orienta a las artes plásticas, o la de Schopenhauer a la música. Cf. E. Bloch, *op. cit.*

¹¹⁰ *Poética*. V. García Yebra traduce φυσιολόγον como “naturalista”. Aristóteles entiende por ‘fisiólogo’ al estudioso o investigador de la *physis* o naturaleza.

De acuerdo con lo anterior, no es la forma métrica sino la “imitación” lo que hace de un discurso una *composición poética*.¹¹¹ La poesía es ante todo *mimesis*, no obra en verso: “el poeta debe ser *artífice de fábulas* más que de versos, ya que *es poeta por la imitación e imita acciones*”.¹¹² Esta concepción de la poesía se aparta significativamente de la opinión platónica. Sócrates dice, en el *Gorgias*, que “si a las obras poéticas se les quitara la música, el

¹¹¹ *Poética* 1447b 13-19. Es evidente que en este pasaje de la *Poética* el énfasis aristotélico está puesto en la distinción entre la *mimesis* poética y la versificación, en contra de la suposición de Veloso (Cf. C. W. Veloso, *op. cit.*, p. 97). El hecho de que Aristóteles emplee a menudo un mismo término en diversos sentidos, torna sumamente discutible la pretensión de apelar a contextos externos a la *Poética* para establecer el significado del término μίμησις, para dirimir las controversias alrededor del sentido del término en la *Poética*, como hace el estudioso brasileño. Veloso le concede un peso excesivo a ciertas afirmaciones aristotélicas dispersas en el *corpus aristotelicum*, mientras que le desconoce importancia a ciertas líneas de la *Poética* que sirven de base para considerar una interpretación opuesta a la suya.

¹¹² *Poética* 1451b 27-29: δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμείται δὲ τὰς πρόξεις. S. H. Butcher, además de señalar que la esencia de la poesía es la *mimesis* y que la melodía y el verso son solamente el “aderezo” del lenguaje, le atribuye un sentido literal y un peso excesivo a la afirmación aristotélica de que el objeto de la “imitación” poética es la acción humana, e incluso la toma como base para plantear que, según Aristóteles, “el arte imitativo, en su más alta forma, llamada poesía, es una expresión del elemento universal de la vida humana”. Su interpretación no toma en cuenta que la frase de que “el poeta lo es por la imitación, e imita acciones” aparece en una parte específica de la *Poética* en la cual Aristóteles se ocupa especialmente de la poesía trágica, aunque se refiera ciertamente a la poesía en general. Esto constituye un elemento para considerar que quizás la palabra ποίησις carece, en ese contexto de la *Poética*, de las implicaciones que Butcher le atribuye, y que la frase podría leerse en un sentido más restringido, que comprende a la poesía épica y a la poesía dramática, puesto que si la lectura de Butcher fuese correcta, Aristóteles estaría limitando el campo de los objetos de la *mimesis* a la acción, y dejando afuera al resto de objetos poéticos, lo cual es por sí mismo dudoso y entrañaría, de paso, un desconocimiento (impensable, desde el punto de vista aristotélico) del rango mimético de la metáfora y de ciertas imágenes poéticas, al igual que la negación de la naturaleza mimética de gran parte de las obras pictóricas y escultóricas. La interpretación que propongo resulta, en cambio, coherente con otros usos del término *mimesis* en la *Poética*, en especial con los relativos a la *mimesis* pictórica, puesto que varios ejemplos aristotélicos aluden a la imitación de animales (una cierva, caballos) y de objetos inertes. Aristóteles mismo compara al poeta con el pintor y con los “imagineros” o productores de imágenes (εἰκονοποιός). Cf. *Poética* 1460b 8.

ritmo y la medida, quedarían apenas palabras”,¹¹³ en cambio, para Aristóteles, la poesía es algo más que “exposición versificada”: se define esencialmente por ser una especie de “imitación” o producción de imágenes, en un sentido muy próximo al de “invención” o “creación”, como he intentado poner de relieve.¹¹⁴

Mimesis y metáfora

La noción poética de la metáfora aporta algunos elementos específicos, útiles para entender el concepto aristotélico de *mimesis* y para comprender la teoría mimética del arte esbozada en la *Poética*. Aristóteles define a la metáfora en el contexto de su análisis del papel de la *lexis* en la tragedia, y destaca sobre todo la naturaleza *mimética* y el lugar eminente de la metáfora: “Lo más importante [de la *lexis*], con mucho, es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir semejanza”¹¹⁵ El problema exegético principal estriba en elucidar el sentido de la tesis

¹¹³ *Gorgias* 502b. Cf. Carmen Trueba A., “Una aproximación a la idea socrática del arte mimético”, ponencia presentada en el coloquio *Presencia de Sócrates*, FFyL-UNAM, noviembre de 2001.

¹¹⁴ Walter Kaufmann declara que “quienes prefieren volver a las teorías de la ‘imitación’ para apuntarse la autoridad de Aristóteles a favor de los intentos de combatir las teorías románticas que hablan de expresión, creación o imaginación, falsean el significado de Aristóteles y lo violentan. [...] No tenemos ninguna palabra que nos ofrezca adecuadamente, para todos los contextos, el significado de *mimesis*, lo único que podemos hacer, por lo menos, es llamar la atención sobre ello introduciendo algunas palabras que se adaptan en muchos contextos, tanto en los de Aristóteles como en los de Platón: hacer creer, simular, fingir, pretender, etcétera” (p. 75).

¹¹⁵ *Poética* 1459a 6-9. Cito la traducción de V. García Yebra.

μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν: “hacer metáforas es *contemplan semejanza*”. La respuesta a esta cuestión servirá para aclarar el concepto aristotélico de *mimesis* y comprender su alcance estético.

La metáfora (μεταφορά) constituye una parte de la elocución y de los medios de la imitación, y específicamente una de las especies del nombre (ὄνομα) o “voz convencional significativa, sin idea del tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma”¹¹⁶ “La metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie hasta el género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”¹¹⁷ La metáfora analógica encierra una especie de juego y sustitución de nombres, gracias a los cuales la imagen significa; como cuando el poeta llama “escudo de Dionisio” a la copa, y al escudo “copa de Ares”, o cuando por analogía llama a la tarde “vejez del día” y a la vejez “ocaso de la vida”¹¹⁸

Aristóteles concibe la metáfora como una construcción poética que se basa en un uso del lenguaje que se aparta de lo vulgar o común, y como una figura poética que “encierra un enigma”¹¹⁹ Lo enigmático de la metáfora procede de “la unión significativa de términos inconciliables”, como en σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος: “el hombre es el sueño de una sombra”¹²⁰

¹¹⁶ *Poética* 1457a 11-12.

¹¹⁷ *Poética* 1457b 7-9. Los ejemplos aristotélicos de cada una de estas variantes de metáfora o “traslación” son los siguientes: del género a la especie, “mi nave está detenida” (por anclada, que es una forma de estar detenida); de la especie al género, “ciertamente innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo” (donde innumerables está por “muchas”); de una especie a otra especie, “habiendo agotado su vida con el bronce” y “habiendo cortado con duro bronce” (en las cuales “agotar” y “cortar” son dos maneras distintas de “quitar”).

¹¹⁸ *Poética* 1457b 18-25.

¹¹⁹ *Poética* 1458a 18-26.

¹²⁰ Píndaro, *Odas Píticas*, VIII, 95. Es evidente que la sustitución poética de los nombres no es arbitraria, sino que obedece a ciertas convenciones, entre ellas, la semejanza que pudiera

Para identificar y entender una metáfora no basta que la expresión metafórica sea mencionada y escuchada, es necesario de alguna manera verse sorprendido por ella y descifrar su sentido. ¿En qué sentido la metáfora de Píndaro arriba citada, o “las alas de lino” de las naves esquilianas y otros muchos ejemplos de imágenes poéticas desconcertantes que enlazan términos inconciliables podrían considerarse “semejanzas percibidas”? ¿Qué entiende Aristóteles por “semejanzas contempladas” (τὸ ὁμοίον θεωρεῖν)? ¿Las semejanzas a las que alude son aquellas que median puramente entre los términos? ¿Se trata de semejanzas objetivas entre cosas, de analogías “percibidas” por el poeta y que éste nos permite percibir con su arte? ¿Hasta qué punto puede decirse que el enigma encerrado en la metáfora “cifre alguna semejanza real o perceptible”? ¿Las metáforas son, en principio, perceptibles para cualquiera?

En general, las metáforas expresan o encierran una semejanza percibida y perceptible, pero es dudoso que las analogías por sí mismas resulten perceptibles antes o separadas de las metáforas que las ponen en juego. Quizás por ello Aristóteles utiliza la palabra θεωρεῖν y no el término griego αἴσθησις para referirse a esa especie de “percepción de semejanzas” característica de la metáfora. El término θεωρεῖν sugiere que se trata de un tipo de “percepción” distinta de la mera percepción sensible. Aristóteles parece decir con esto que la visión poética guarda una analogía con la contemplación teórica. Lo cierto es que el término θεωρεῖν involucra un sentido más intelectual y un tipo de percepción más abstracto que la sensación o percepción.

Las metáforas perciben y fundan semejanzas, de ahí que una metáfora o “transferencia de nombre” esté lejos de ser una simple transposición o

darse entre los objetos o los términos, o la semejanza que el poeta desee o se proponga sugerir.

traslación de palabras, un mero “juego de palabras”.¹²¹ La metáfora tampoco puede ser entendida como un simple efecto de significado producido por un uso no literal del lenguaje, ni consiste en una asociación o una serie de comparaciones, o una adivinanza: la metáfora es una invención poética que parece seguir las reglas del gusto y de la imaginación.¹²² Gracias a la metáfora, mediante la combinación inusual de las palabras, el poeta hace un uso imaginativo y creativo del lenguaje, y logra comunicar algo que no podría ser dicho sin recurrir a la metáfora o imagen verbal misma.

Sería erróneo presuponer una estructura fija y única de la metáfora, y pretender reducir toda la gama de metáforas a un solo tipo. Aristóteles estuvo lejos de cometer tal error. Asumió que, en general, las metáforas “parten de la analogía”¹²³ y “perciben (θεωρεῖν) una cierta semejanza”, pero al mismo tiempo detectó que no todas las metáforas pertenecen a una misma especie.¹²⁴

De acuerdo con la *Poética*, es inadecuado interpretar la construcción de las metáforas poéticas como una operación regida por reglas precisas, como hace Enrico Berti.¹²⁵ Aparte de que Aristóteles no dice nada acerca de

¹²¹ Aristóteles señala en la *Retórica* 1405b 4-6: “en general, de los enigmas que están bien hechos pueden obtenerse metáforas idóneas, porque las metáforas apuntan a un enigma” (cito la versión española de Q. Racionero). Borges destaca también este punto. Cf. J. L. Borges, “La metáfora”, en *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Editor Emir Rodríguez Monegal, México, FCE, 1985, p. 310.

¹²² Aristóteles apunta en la *Retórica* 1405a 8 que “la claridad, el placer y la extrañeza los proporciona, sobre todo, la metáfora, y ésta no puede extraerse de otro” (versión española de Q. Racionero).

¹²³ *Retórica* 1405a 10.

¹²⁴ *Poética* 1457b 7-32; *Retórica* 1405a 3-7: “Qué son cada uno de estos términos y cuántas especies hay de metáforas, así como que todo este asunto es de la mayor importancia, tanto en la poesía como en el discurso, son cosas que han sido tratadas, como dijimos, en la *Poética*”.

¹²⁵ Enrico Berti, *As razoes de Aristóteles*, trad. D. Davi Macedo, Sao Paulo, Edições Loyola, 1989, pp. 165-166. El autor plantea que la metáfora analógica tiene lugar “quando, entre quatro termos, o segundo está para o primeiro na mesma relação em que o quarto está para

ninguna “regla matemática” para componer metáforas, lo que sí dice está lejos de implicar que la elaboración de metáforas siga procedimientos precisos; de haber sido así, los aprendices de poeta podrían ensayar y practicar el arte de componer metáforas, y esto es algo que Aristóteles descarta de manera explícita.¹²⁶

La comprensión de la metáfora como figura verbal requiere aún de un estudio cuidadoso y comparativo de la conexión y la combinación de las palabras, y del modo en que esta última opera en las distintas metáforas, tanto las más simples y banales, como las más complejas y profundas. Estamos todavía lejos de haber alcanzado una comprensión cabal de la metáfora. En la *Poética*, Aristóteles dio los primeros pasos en esa dirección.

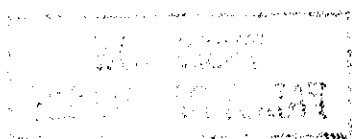
Las buenas metáforas son una muestra magnífica de que la *mimesis* poética no se reduce a una simple “copia”, ni a un “registro” de analogías meramente perceptibles o percibidas. Aristóteles estuvo al tanto de lo anterior, puesto que sostiene que “producir metáforas es algo que no puede aprenderse de otro, y es también el mejor indicio del talento”.¹²⁷

Quizá Eurípides haya aprendido de Esquilo y se inspirara en una de sus figuras poéticas para forjar la hermosa metáfora de “el sol, pupila del día”, pero la mayor parte de los admiradores de Esquilo somos incapaces de repetir el prodigio. Toda genuina metáfora es más que un énfasis o una repetición de los antiguos tropos y símiles; expresa, como dice Borges, afinidades ocultas,

o tercero (1457b16-19). Ella permite, *na base de regra matemática precisa, trocar os termos entre si, isto é, o primeiro com o terceiro, ou o segundo com o quarto, sem que se mude sua relação*”.

¹²⁶ Cf. *Poética* 1459a 6.

¹²⁷ *Loc. cit.*



enlaza conceptos de una manera sorprendente, deparándonos un asombro agradable, una especie de revelación de la belleza del mundo, para la cual nuestros ojos permanecen ciegos de ordinario.¹²⁸

Las metáforas nos descubren analogías insospechadas. En especial ciertas metáforas, como “la luna, pupila de la noche” (νυκτός ὀφθαλμός),¹²⁹ no parecen un simple hallazgo ni podrían explicarse como un producto de la percepción de las analogías que ellas mismas concitan. Por más que reconozcamos la analogía, es dudoso que antes de leer la poesía de Esquilo advirtiéramos la semejanza entre la luna y las pupilas; mientras que después de haberla leído es seguro que ya nunca más volveremos a ver a la luna igual que antes. La metáfora poética nos hace ver la realidad de un modo distinto. El arte poética abre, en efecto, un mundo.¹³⁰

Inclusive si intentáramos aplicar un criterio naturalista menos estrecho, y partiéramos de la concepción del arte como “exploración o indagación acerca de lo que nos parecen las cosas, en vez de lo que ellas son”,¹³¹ la obra de arte no podría ser tenida como “una revelación directa de la apariencia o de lo que vemos”. Toda genuina obra de arte es siempre, en cada caso, una elaboración creadora que nos induce, como diría Paul Valéry, “a demorarnos en la sensación”.¹³²

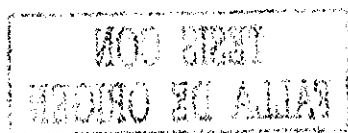
¹²⁸ Cf. Jorge Luis Borges, “La metáfora”, en *op. cit.*, p. 311-312.

¹²⁹ Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 388.

¹³⁰ La poesía transfigura la experiencia y constituye una “revelación de un mundo”. Cf. Octavio Paz, *La llama doble Amor y erotismo*, México, Seix-Barral, 1993.

¹³¹ Richard Wollheim, “Acerca del dibujo de un objeto”, en Osborne, Harold (comp.), *Estética*, trad. Stella Mastrangelo, México, F.C.E., 1976, p. 212.

¹³² Paul Valéry, “Idea general del arte”, en Wollheim, R. (comp.), *op. cit.*, p. 49.



El error poético

El problema del error poético constituye otro elemento clave para comprender adecuadamente la teoría mimética del arte. Aristóteles se ocupa del problema de “lo censurable” (ἐπιτίμημα) justamente en el contexto de su análisis de la *mimesis*.¹³³

La noción de “error” va ligada a la de “acierto”. De hecho, el término griego ἐπιτίμημα, “lo censurable”, abarca los dos sentidos; por ello resulta relevante el hecho de que el término más utilizado por Aristóteles en la *Poética* para denotar al “error”, en el sentido estricto de “falla”, sea el de ἁμαρτία. El término ἁμαρτία es utilizado en dos sentidos en la *Poética*: en el sentido de “error trágico” (*i.e.*, el yerro que lleva al personaje a su caída, en la tragedia), como suele observarse, y en el sentido específico de una *falla poética reprochable*.¹³⁴

Antes de revisar el pasaje relevante para analizar la cuestión, conviene señalar que todo juicio acerca de la “corrección” (ὀρθότης) o “incorrección” (μὴ ὀρθῶς), y de lo “censurable” o “reprochable”, supone algún criterio de evaluación. En la *Poética*, Aristóteles menciona y distingue una serie de fallas

¹³³ Una versión previa de esta sección del capítulo apareció publicada en forma de artículo. Cf. Carmen Trueba Atienza, “El error poético”, en *Theoría* (n 10, junio de 2000), FFyL-UNAM, pp. 11-22.

¹³⁴ *Poética* 1460b15-21: “En cuanto a la poética misma, su error (ἁμαρτία) puede ser de dos clases: uno consustancial a ella (καθ’ αὐτήν), y otro por accidente (κατὰ συμβεβηκός). Pues si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia (ἀδυναμία), el error (ἁμαρτία) es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular (καθ’ ἐκάστην τέχνην ἁμαρτήματα), por ejemplo, a la medicina o a otro arte (ἄλλην τέχνην), o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella (οὐ καθ’ αὐτήν). Por consiguiente, en los problemas (προβλήματα), las censuras (ἐπιτιμήματα) deben resolverse a base de estas consideraciones” (Versión de

censurables, a saber, la imposibilidad (ἀδύνατα), la irracionalidad (ἄλογα), lo dañino (βλαβερὰ), lo contradictorio (ὑπεναντία) y, por último, lo contrario a la corrección del arte (παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην).¹³⁵ Lo interesante es que le concede a cada una de dichas fallas una pertinencia y un peso distinto, a partir de una evaluación de orden *poético*.

La noción de “error poético” (ἁμαρτία καθ’ αὐτήν)¹³⁶ es lo que mejor muestra que Aristóteles estuvo lejos de asumir el naturalismo estrecho que sus críticos le reprochan:

En cuanto a la poética misma, su error (ἁμαρτία) puede ser de dos clases: uno consustancial a ella (καθ’ αὐτήν), y otro por accidente (κατὰ συμβεβηκός). Pues si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia (ἀδυναμίαν), el error (ἁμαρτία) es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular (ἐκάστην τέχνην ἁμάρτημα), por ejemplo la medicina o a otro arte (ἄλλην τέχνην), o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella (οὐ καθ’ ἑαυτήν). Por consiguiente, en los problemas (προβλήματα), las censuras (ἐπιτιμήματα) deben resolverse con base en estas consideraciones.¹³⁷

De acuerdo con lo anterior, el único *error poético* (ἁμαρτία καθ’ αὐτήν) reprochable al poeta *qua* poeta es la ἀδυναμία o “impotencia” en la imitación; mientras que los reproches de Heráclito y las críticas socráticas y platónicas, no serían pertinentes desde un punto de vista estrictamente poético. En ese

V. García Yebra.) Es interesante observar que el diccionario Liddle-Scott no registra este uso del término ἁμαρτία.

¹³⁵ *Poética* 1461b -24.

¹³⁶ *Poética* 25, 1460b16.

¹³⁷ *Poética*, *loc cit.*



sentido, el pasaje citado constituye una réplica de Aristóteles a las críticas filosóficas al arte poética de sus antecesores.

Hay quienes atribuyen un significado distinto a las críticas de Platón a Homero, sobre la base de que el tratamiento platónico de la poesía y del arte es más bien epistemológico, y se mantuvo, en general, lejos de una perspectiva propiamente estética. Lo cierto es que Platón le reprocha a Homero errores que Aristóteles no considera válido reprocharle, al margen de que las críticas platónicas, en el *Ión*, persiguieran tan sólo reforzar un conjunto de argumentos en favor de la demarcación conceptual entre la “poesía” en cuanto “obra inspirada”, y la “τέχνη”, entendida como una clase de “saber especializado y útil, que se enseña y se aprende”, *v.gr.* la medicina, el arte de la navegación y la estrategia militar. Lo significativo es que Aristóteles, a diferencia de Platón, no considera censurable que el poeta haga intervenir lo imposible o lo falso con respecto a un saber particular, a pesar de que admite que se trata de un error.

La distinción aristotélica entre la ἀμαρτία καθ' αὐτήν, a saber, la ἀδυναμία, es decir, el error propiamente *poético* e imputable al poeta, y la ἐκόστην τέχνην ἀμάρτημα, *i.e.*, el error debido al desconocimiento de un saber particular, sitúa la valoración del arte y de la poesía en un terreno distinto del epistémico, al que nosotros podemos llamar ‘*estético*’, aunque no sea denominado así en la *Poética*.¹³⁸ Por lo menos hay elementos para

¹³⁸ Este sería un caso de anacronismo consciente y controlado que Pierre Aubenque consideraría “legítimo”, en la medida en que nos permite comprender mejor el lenguaje del autor y aproximarnos un poco más a su texto y de una manera más productiva. Cf. Pierre Aubenque, “La historia de la filosofía ¿es o no filosófica? Sí y no”, en Cassin, Bárbara, *Nuestros griegos y sus modernos*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1994, p. 26. He señalado antes que Claudio W. Veloso se opone categóricamente a la interpretación estética de la *mimesis* en la *Poética*. Específicamente en contra de S.

considerar que el término μίμησις cualifica en dicha obra algo distinto de la mera “técnica”.

El concepto aristotélico de “corrección poética” y su distinción de la “corrección técnica” implica una separación de la *mimesis* poética respecto de las τέχναι en general, y representa una buena base para defender la interpretación estética de la *mimesis* poética como “*mimesis* artística”, en contra de quienes se oponen a ella.

Aristóteles señala con claridad que la poesía no puede ser censurada con criterios ajenos al arte poética y opina que “en poesía, es preferible lo imposible convincente, que lo posible que no convence”. En cierto sentido parece coincidir con André Malraux en que “el verdadero arte no copia la realidad, compite con ella”. Lo cierto es que si el único error poético reprochable (ἀμαρτία καθ’ αὐτήν) es la impotencia (ἀδυναμία) o la falta de contundencia con que el poeta “imita”, es decir, simula, presenta, representa o da imagen al objeto, la cuestión propiamente poética que interesa es qué tanto y de qué manera el poeta logra persuadir o conmover con su arte.¹³⁹ Así, cuando Aristófanes “imita” un carácter noble en vez de uno innoble, en *Las nubes*, aristotélicamente hablando “equivoca el objeto de la imitación cómica”, pero gracias a su arte no yerra poéticamente, puesto que el poeta elige y emplea los medios apropiados y consigue el fin propio de la comedia, que es producir cierta respuesta emocional en el espectador.

Halliwell dice “è curioso [...] che si parli di ‘*mimesis* artistica’, quando, nella *Poética*, sarebbe semmai el termine μίμησις a qualificare la tecnica, e non il contrario” (*loc cit.*, p. 67).

¹³⁹ P. Woodruff subraya que “la *mimesis* no es ficción, puesto que toma una ficción como su objeto. La *mimesis* es algo que se añade a la ficción, probablemente con el objeto de hacerlo creíble y que lo hace susceptible de provocar emociones” (p. 90).

Las fallas relativas a la selección o la presentación del objeto pueden deberse al desconocimiento de un saber especializado -v.gr.: el militar, el geográfico o el médico-, en tanto que el error poético (ἀμαρτία καθ' αὐτήν) proviene de cierta impericia e impotencia (ἀδυναμία) en la manera como es “imitado” el objeto, no copiado o reproducido, sino *simulado*, que afecta a la contundencia o al poder persuasivo de la obra de arte, así como al carácter específico de la emoción que la obra despierta o que debería suscitar en el receptor, por ejemplo, hacer llorar en la comedia o reír en la tragedia, en lugar de lo contrario.¹⁴⁰

En cuanto a la incoherencia (ὑπεναντία, ἄλογία), Aristóteles señala que ésta debe evitarse, a excepción de ciertos casos y en algunos géneros literarios específicos, en los cuales las contradicciones pueden resultar poéticamente afortunadas porque sirven para producir lo maravilloso, un efecto que a él le parece poéticamente apreciable y deseable.¹⁴¹

Respecto a lo dañino (βλαβερά), esto es, lo contrario al bien político y moral, Aristóteles apunta algunos comentarios aislados, tales como los

¹⁴⁰ Aristóteles compara distintas clases de error; por ejemplo, pintar por ignorancia una cierva con cuernos le parece menos grave que pintarla sin ningún parecido (*Poética* 1460b30-31).

¹⁴¹ Aristóteles compara el peso de ciertos errores en el caso de los buenos y los malos poetas, y opina que mientras los primeros logran encubrirlos, los errores de los segundos resultan insoportables. Cf. *Poética* 1460a35-1460b. En relación al error de irracionalidad, comenta que “es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, *sin ninguna necesidad* (μὴ ἀνάγκης), el poeta recurre a lo irracional” (1461b19-20). Se desprende que tal falta de “necesidad” significa para él “arbitrariedad” en relación con la trama y la unidad de la acción. Esta noción de “necesidad”, a diferencia de la necesidad lógica o la necesidad absoluta, es relativa y está sujeta desde luego a ciertas convenciones. Por ejemplo, en relación con los caracteres, señala que es necesario o verosímil que determinado personaje hable y se comporte de un cierto modo, no de otro. Cf. *Poética* 1454a35-37.

caracteres serán buenos (χρηστά) si la decisión es buena (προαίρεσις χρηστή) según el género de persona; las palabras (λόγος) y las acciones (πράξις) manifiestan la decisión buena, *según el género de las personas* (ἐν ἐκάστῳ γένει) *que se trate* (ya sea una mujer, un esclavo, etc.)¹⁴² El carácter del personaje, sus palabras, sus elecciones y acciones, han de sujetarse al *tipo de personaje* que interviene en la obra y a la situación concreta en el contexto de cada drama.¹⁴³ El carácter será apropiado (ἀρμόττοντα) si se ajusta al género del personaje y su estirpe.¹⁴⁴ El reproche por irracionalidad (ἄλογία) o por maldad (μοχθερία) sólo le parece justo (ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις) “cuando, *sin ninguna necesidad* (μὴ ἀνάγκης) recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo, o a la maldad, como en el *Orestes*, la de Menelao”.¹⁴⁵ Según parece, dicha necesidad atañe a la unidad de la obra y a su coherencia interna, como también, a su fuerza, sin dejar de acoplarse a ciertas convenciones relativas a lo que es o podría resultar arbitrario o fundado, “racional/irracional”, o “bueno/malo”, respectivamente, por tanto, la “necesidad” en cuestión no deja de estar comprometida con un conjunto de valores más o menos compartidos; de cualquier manera, dicha “necesidad” puede considerarse como algo predominantemente artístico y poético. Por lo menos, el pasaje citado sugiere que se trata de una “necesidad poética”, esto

¹⁴² *Poética* 1454a 20-22.

¹⁴³ Cf. Carmen Trueba A., “Ética y tragedia en la Poética. Una discusión de la lectura de Martha C. Nussbaum”, pp. 84-89. Lo que cuestiono allí es que los criterios que rigen la imitación de los caracteres no son “éticos” en el sentido en que Nussbaum interpreta, ya que Aristóteles toma en cuenta el *status* político del personaje (su linaje, su género, edad y condición social), *i.e.*, la clase de persona “imitada”, y la coherencia o consistencia del carácter o personaje, es decir, la unidad del carácter en el seno de la obra

¹⁴⁴ *Poética* 1454a 22-24.

¹⁴⁵ *Poética* 1461b19-21. Aristóteles alude a una “necesidad poética” sujeta a ciertas convenciones, como ya se ha señalado.

es, un tipo de coherencia análoga a la necesidad o coherencia lógica, pero irreductible a ella, y distinta también de la necesidad teleológica natural.

En realidad, los juicios en torno a lo “necesario” o lo “prescindible” pueden variar mucho. Es difícil determinar con certeza que tal elemento específico de una obra poética es “arbitrario” o “prescindible”, o a la inversa, que se trata de un componente imprescindible de la obra.

Aristóteles reconoce implícitamente que la racionalidad propia del arte se distingue de la racionalidad natural y de la coherencia lógica estricta, al defender que el arte poética no tiene que constreñirse por completo a lo real ni a la regla de la no contradicción: el poeta puede presentar lo imposible de una manera convincente, y lo ἄλογον tiene cabida en la poesía,¹⁴⁶ siempre que la maestría del poeta logre ocultar las pequeñas inconsistencias o subsanar las grandes.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Cf. *Poética* 1460a 12-15; 1460b 1-2; 1461b 16-20. Para aclarar la noción de “necesidad” en la *Poética*, quizás sea pertinente traer a colación la distinción aristotélica entre la “necesidad absoluta” (ἀπλῶς) y la “necesidad condicional” (ἐξ ὑποθέσεως). La primera, según Aristóteles, propia de las cosas eternas; en tanto que la segunda de las cosas que tienen un origen, entre las cuales estarían tanto las cosas naturales como las artificiales. Convendría agregar una subdivisión más, y distinguir dos clases de “necesidad condicional”: la “necesidad condicional natural”, en la cual, aristotélicamente hablando, la relación teleológica medios-fin posee un carácter fijo y dado, y la “necesidad condicional técnica”, en la cual la relación medios-fin es más flexible y, a diferencia de la necesidad condicional natural, tiene su principio en la deliberación y la actividad humanas (ποίησις). Partiendo de la *Poética* y de la *Metafísica* A, podemos dividir la necesidad condicional técnica, a su vez, en dos clases, y distinguir una necesidad condicional técnica *per se*, instrumental y utilitaria, y una necesidad condicional técnica *mimética* o *poética*, no orientada a satisfacer necesidades, como la anterior, sino libre, y de carácter imaginativo y expresivo.

¹⁴⁷ Según Walter Kaufmann, para Aristóteles “las inconsistencias están permitidas si no se notan” (p. 145), y critica que la *Poética* ignora que las inconsistencias pueden ser funcionales y pueden contribuir para producir un cierto efecto poético, como ocurre con las partes oscuras en un cuadro. A su juicio, Kitto califica como faltas de lógica deliberadas, que exigirían una revisión, algunas actitudes del Edipo trágico que corresponden en

Aristóteles deja ver que la “necesidad poética” exige cierto compromiso con valores como lo “racional”, lo “verosímil”, lo “posible”, lo “convinciente” o “persuasivo”, la “unidad”, el “orden”, la “magnitud”, y algunos otros más, pero en su caso, dicho compromiso se subordina con relativa claridad a un criterio que predomina en última instancia sobre el conjunto de las prescripciones poéticas: *que la obra alcance su fin propio* (τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς), que es el de causar un *efecto emocional* (παρασκευάζειν, ἐκπληκτικώτερον), de una manera *bella* (καλός).¹⁴⁸

[En cuanto a las censuras referentes al arte mismo, si] se han introducido en el poema cosas imposibles: *se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte* (τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς) (pues el fin ya se ha indicado), *si de este modo hace que impresione más* (ἐκπληκτικώτερον) *esto mismo u otra parte*. (...) Además *si se censura* (ἐπιτιμᾶται) *que no ha representado cosas verdaderas* (οὐκ ἄληθῆ), pero quizás *las ha representado como deben ser* (ἴσως <ὡς> δεῖ), *del mismo modo que también Sófocles decía que él representaba a los hombres como deben ser, y Eurípides como son*, así se debe solucionar el problema.¹⁴⁹

El filósofo expresa su preferencia por la tragedia y por el estilo de Sófocles, y sostiene explícitamente la tesis de que la corrección poética es específica e irreductible a lo correcto para cualquier otro arte: *τούτοις οὐχ ἢ αὐτῆς ὀρθότησ ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς: “no es lo mismo lo correcto de la política que lo [correcto] de la poética; ni lo de otro arte, que lo de la poética”*.¹⁵⁰

realidad a una excelente caracterización dramática de ciertos estados de ánimo, por parte de Sófocles. Cf. *Ibid.*, pp. 354-355.

¹⁴⁸ Cf. *Poética* 1453b 12 y 26; 1460b 24-25.

¹⁴⁹ *Poética* 1460b 23-26 y 31-35.

¹⁵⁰ *Poética* 1460b 13-15.

Las líneas citadas son una réplica admirable a la tesis platónica sobre el *mimesis* poética en la *República*, en la medida en que Aristóteles sostiene que el arte poético, a diferencia de las otras artes o saberes productivos (τέχναι), no apunta a lo útil, ni su función es reproducir las cosas tal como ellas son. La distinción entre la poesía (*i.e.*, la *mimesis*) y otras τέχναι estriba en buena medida en que los objetos de la “imitación” no le pertenecen de manera única o exclusiva al poeta.¹⁵¹ Por ello, es inapropiado medir el acierto poético con los parámetros de las distintas ciencias particulares, como hizo Heráclito. El poeta no debe ser tenido por un πολυμαθής ni debe exigírsele que lo sea.

Aristóteles defiende con bastante claridad la especificidad de la corrección poética y sostiene la tesis de que el único error propiamente poético (ἀμαρτία καθ' αὐτῆς) es que la obra no alcance su fin propio (τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς), que es el de provocar cierta impresión (ἐκπληκτικώτερον) o estremecimiento en el receptor.¹⁵² En la *Poética* el acierto y el valor poéticos dejan de medirse en función de la proximidad o de la distancia que la obra guarde con la realidad y con la verdad. La peculiar elocuencia, la fuerza expresiva y la animación poéticas, son lo que confiere a la poesía y a la *mimesis* su valor. De manera que Aristóteles compartiría en vez de atacar, la opinión de que “el sello de las obras de arte auténticas consiste en que lo que

¹⁵¹ Cf. *Poética* 1460b 7-11; 15-21.

¹⁵² *Poética* 1460b 23. Suele afirmarse que la estética antigua tomó como base para hablar del arte al artista (*poietés*) y a la producción (*poiesis*; *mimesis*); en tanto que la estética moderna a los espectadores y la recepción. En la *Poética*, Aristóteles hace referencia no sólo a los dos primeros aspectos, sino al último, con sus conceptos de *ergon*, *telous*, *oikeía* *hedoné* y *kátharsis*.

hacen aparecer no puede ser engaño, y en que el juicio discursivo no puede ser su verdad, y que el arte encierra [su] verdad como apariencia”.¹⁵³

El arte poética en cuanto tal se distingue de las τέχναι y a la vez comparte algunas de sus propiedades, en la medida en que constituye un *saber productivo*, una *episteme* acerca de los medios de la μίμεις; de lo contrario no se explicaría la óptica normativa que Aristóteles adopta desde el inicio de su obra,¹⁵⁴ a pesar de que su intención no haya sido propiamente la de servir de “maestro de poetas”.¹⁵⁵

Hablaremos del arte poética en sí misma y de sus especies, de la fuerza propia (δύναμιν ἑκάστων) de cada una de éstas, de la manera de componer la fábula si se quiere que la composición poética sea bella (εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἡ ποίησις).¹⁵⁶

¹⁵³ Teodor Adorno, *Teoría estética*, trad. F. Riaza, revisada por Fco. Pérez G., Madrid, Taurus, 1980, p. 176. Adorno es uno de tantos críticos que asume la interpretación restrictiva de la *mimesis* y que dirige básicamente la misma crítica que Hegel a la concepción mimética del arte.

¹⁵⁴ *Poética* 1450b32-38; 1452b28-30 y *passim*. El sesgo prescriptivo de su análisis poético se evidencia en las múltiples recomendaciones que dirige a los poetas y en el valor que le otorga a algunas obras que él mismo considera modelos o paradigmas de la excelencia poética: κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία “la tragedia más bella según la técnica” (1453a23). Ello ha dado lugar a que algunos consideren que el objetivo de Aristóteles no es sólo decirnos cómo juzgar una obra de arte, sino también y sobre todo cómo producir obras de arte. Cf. Jonathan Barnes, *Aristóteles*.

¹⁵⁵ Max Kommerell señala que Aristóteles se refiere a la técnica dramática como un conjunto de medios para hacer cumplir cierta función. Cf. Kommerell, M., *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. F. Lisi, Madrid, Balsa de Medusa, 1990, pp. 69-70.

¹⁵⁶ *Poética* 1447a 8-10.

Mimesis y techné

Hasta ahora he procurado precisar el concepto aristotélico de *mimesis poética*, me resta aclarar la concepción técnica del arte en la cual se inscribe. Para R. G. Collingwood, “tan pronto como tomamos la idea de artesanía en serio, es absolutamente evidente que el arte propiamente dicho no puede ser ninguna clase de artesanía”.¹⁵⁷ Collingwood coincide con la opinión de Platón, en el *Íon*, de que el arte (en el sentido en que nosotros entendemos el término) no pertenece a la clase de producción consciente y deliberada de la técnica. A su juicio, uno de los principales defectos de la concepción del arte como “técnica” es la dudosa y errónea presunción de que a toda producción artística precede una especie de “conocimiento” y “planeación”.

Una de las objeciones de Collingwood a la concepción técnica del arte es que éste obedece más a la lógica de la invención y de la inspiración, que a la racionalidad instrumental de medios y fines, característica de la producción artesanal y propiamente técnica, pues a su juicio, el resultado de la actividad productora en el arte nunca es algo plena o totalmente preconcebido, a diferencia de lo que ocurre en el terreno de la técnica artesanal, en donde el objeto por producir “es algo que el artesano conoce de antemano”.

En contraste con el carácter deliberado de la producción artesanal, que exige, según Collingwood, además de cierta destreza técnica, un control sobre cada uno de los pasos de la actividad y la ejecución del artesano, en la producción poética prevalece cierta indeterminación sobre el producto final,

¹⁵⁷ R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, trad. Horacio Flores S., México, FCE, 1978, p. 33.

que afecta incluso a su naturaleza de objeto de arte. Para el moderno crítico de Aristóteles, la naturaleza de la obra de arte no es algo enteramente propio (como pudiera ser “la utilidad”, en el caso de los objetos útiles), sino que depende de la experiencia estética del receptor, es decir, de algo subjetivo que no podría ser explicado meramente en términos de cierta “propiedad objetiva” de los objetos, como pudiera ser “la belleza”, y que tampoco puede considerarse sólo un “efecto” del objeto sobre el ánimo, sino algo relativamente autónomo.¹⁵⁸

Es necesario precisar el sentido en que la poesía y el arte pertenecen a la técnica, de acuerdo con Aristóteles. La crítica de Collingwood parte de una interpretación de la antigua noción de τέχνη (“técnica”) como “conocimiento productivo”, en el sentido de una especie de “fabricación artesanal”; esta interpretación, sin embargo, se aparta del concepto de Aristóteles, en la medida en que para este último, el arte (τέχνη) comprende diversas modalidades de conocimiento acerca de cómo hacer y producir cierta clase de objetos, ya sea navíos, casas o tragedias.¹⁵⁹ Lo anterior no significa, como supone Collingwood, que Aristóteles haya sido ciego a las diferencias entre producir vasijas y producir poesía.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Véase R. G. Collingwood, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁹ Cf. *Metafísica* I, 981b 17; *Metafísica* III, 2, 996 a 34-35.

¹⁶⁰ Cf. *EN* VI, 1140a 11-16; *Metafísica* I, 2, 982b 25. Aristóteles plantea que el arte (τέχνη), en tanto saber productivo, comprende tanto a la producción artesanal como la artística (en el sentido moderno de la palabra), y a la vez, distingue entre las artes “útiles” y las artes “libres”. Las primeras, dedicadas a la producción de objetos útiles, tienen como fin satisfacer las necesidades propias la subsistencia, en tanto que los productos de las artes llamadas libres no se subordinan a alguna finalidad utilitaria y proporcionan un placer de otra índole.

Es preciso admitir que en ocasiones el lenguaje de Aristóteles es ambiguo. Su empleo de los términos τέχνη y μίμησις no sigue un patrón homogéneo y ha dado lugar a ciertos malentendidos. Según la *Física* 194a 21 y 199a 15ss, y algunos otros pasajes de los tratados biológicos de Aristóteles, “el arte productivo (τέχνη) imita y completa a la naturaleza”.¹⁶¹ El lector, sin embargo, debería ser cauteloso y darse cuenta de que se encuentra ante una analogía, y sentirse invitado, como hace S. H. Butcher, a considerar la frase en cuestión a la luz de la conocida clasificación aristotélica en “artes útiles” y “artes libres”,¹⁶² dado que hay bases para considerar que la palabra ‘arte’ (τέχνη), en los contextos externos a la *Poética* aludidos, significa “arte útil”, aunque Aristóteles no lo indique de manera abierta, sino tan sólo indirecta, a través de los ejemplos que utiliza. Es patente, al menos, que la frase en cuestión no constituye una definición estricta del arte (τέχνη), ni de la *mimesis*, así que sería incorrecto tomar las palabras de Aristóteles en su sentido literal, y juzgar, como hacen algunos autores, que el filósofo establece en rigor una sinonimia entre los términos μίμησις y τέχνη. Peor aún sería, a partir de esta última presunción y con base en ella, pretender interpretar el significado de la *mimesis* en la *Poética*.¹⁶³

El hecho de que Aristóteles emplee en distintos contextos el término *mimesis* obliga a revisar las aplicaciones del término en los contextos externos a la *Poética*, y establecer sus distintos usos, tal como S. H. Butcher recomienda hacer:

¹⁶¹ Cf. Virginia Aspe A., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, FCE, 1993, pp. 81ss.

¹⁶² Cf. *Metafísica* I, 2, 981b 17; *Metafísica* I, 983 a 10-11.

¹⁶³ Como hace Claudio W. Veloso, quien aparte de extremar la analogía, asume que constituye el punto medular de la visión aristotélica sobre el arte. Cf. Claudio W. Veloso, *loc. cit*

‘El arte imita a la naturaleza’ (ἡ τέχνη μιμείται τὴν φύσιν), dice Aristóteles, y la frase ha sido repetida y ha pasado, en general, como un resumen de la doctrina aristotélica del arte. Sin embargo, la expresión original nunca pretendió diferenciar entre el arte como tal y el arte útil; ni realmente podría tomarse en el sentido de que el arte es una copia o reproducción de los objetos naturales.[...] El contexto, en cada caso donde la frase aparece, determina su precisa aplicación”¹⁶⁴

Butcher examina distintos contextos en que Aristóteles emplea la frase de que “el arte imita a la naturaleza” fuera de la *Poética*, y a partir de ese examen concluye que la frase tiene especial relación con las artes útiles.¹⁶⁵ Se inclina por que el *dictum* aristotélico “la τέχνη imita y completa a la naturaleza”, significa tan sólo que “el arte procede de manera análoga a la naturaleza”. Conuerdo en que es razonable interpretar que Aristóteles simplemente considera que “el arte, en su más amplia acepción, tiene en vista, como la naturaleza, ciertos fines, y en la adaptación de los medios a los fines pesca las insinuaciones de la naturaleza, la cual es una especie de artista inconsciente”¹⁶⁶ La razón para admitir la lectura de Butcher es que resulta coherente con lo que Aristóteles dice, en la *Poética*, acerca de la *mimesis*, e introduce además un matiz que evita que la frase en cuestión contradiga otras afirmaciones del *corpus aristotelicum*.

El sentido de la analogía aristotélica entre la producción artística y la generación natural se torna más claro si atendemos a los ejemplos aristotélicos

¹⁶⁴ ‘Art imitates nature’, says Aristotle, and the phrase has been repeated and has passed current as a summary of the Aristotelian doctrine of fine art. Yet the original saying was never intended to differentiate between fine and useful art; nor indeed could it bear the sense that fine art is a copy or reproduction of natural objects. [...] The context of each case where the phrase occurs determines its precise application. S. H. Butcher, *op. cit.*, p. 116. Cf. *Física* 194a21; 199a15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶⁶ S. H. Butcher, *op. cit.*, p. 117. En *PA* 687a 11, Aristóteles dice que “la naturaleza hace siempre lo mejor”.

de arte. En especial, resulta pertinente considerar el ejemplo del arte culinario: en cuanto τέχνη, el arte de cocinar los alimentos “imita y perfecciona el proceso natural de la digestión”,¹⁶⁷ pero es indudable que el arte culinario corresponde a una especie peculiar de “*mimesis*”, que podríamos denominar “técnica”, para distinguirla de la *mimesis* “poética”. Sería incorrecto equiparar dos actividades productivas tan distintas entre sí, como la cocina y la poesía, que pertenecen a dos órdenes “miméticos” diferentes. Equipararlas sería lo mismo que dejar de ver las diferencias evidentes entre los platillos culinarios y las composiciones musicales, al margen de que el propio Aristóteles emplee en ocasiones términos culinarios para referirse al arte poética, por ejemplo, la palabra ἡδυσμένον (“sazón” o “aderezo”) para calificar al lenguaje poético.¹⁶⁸

Aristóteles reconoce con claridad las diferencias entre los saberes productivos “útiles”, tales como la medicina y la cocina, y los saberes productivos “libres” (ἐλευθέριοι τέχναι), como la poesía y la música.¹⁶⁹ Recordemos que el arte poética pertenece, según la propia clasificación aristotélica, a las llamadas “artes libres”. La poesía es un arte productivo libre que consiste en una especie particular de “*mimesis*”, de una índole distinta de la “*mimesis* técnica”. La *mimesis* poética es tenida por el Estagirita como una especie de producción más elevada que la imitación técnica porque constituye un fin en sí misma y no está destinada a satisfacer alguna necesidad, en un sentido instrumental análogo al de la medicina o la cocina.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Cf. *Metereología* IV, 381b 6.

¹⁶⁸ Cf. *Poética* VI, en donde se refiere al canto o *melopeya* como “lenguaje sazonado”.

¹⁶⁹ *Metafísica* I, 1, 981b 15-20; *Metafísica* I, 2, 983 a 10-11.

¹⁷⁰ Siguiendo a Aristóteles y tal vez yendo un poco más allá de lo que dice expresamente en la *Poética*, Butcher plantea que “el arte imitativo en su forma más elevada, llamada poesía, es una expresión del elemento universal de la vida humana”: “Imitative art in its highest

Podemos distinguir estas dos especies de saberes productivos identificados por Aristóteles, el saber “técnico” a secas y el arte “poético”, a partir de varios factores. El primero de ellos estriba en la naturaleza de los objetos resultantes de cada una de estas especies de saber productivo. El segundo, atañe a la lógica que rige la relación entre los medios y los fines correspondientes a cada uno de dichos saberes: en el caso del saber “técnico”, dicha relación tiende a plegarse, según el filósofo, a una necesidad teleológica de orden natural, en tanto que en el caso del saber poético, a una “necesidad” condicional más flexible, de otro tipo que la necesidad condicional técnica, aunque semejante a ella.¹⁷¹ El tercer factor corresponde a la clase de disfrute o de uso que hacemos de los productos poéticos, ya que las obras de arte (en el sentido de “bellas artes” o “*fine art*”) no constituyen en sentido estricto objetos de “uso” o de “consumo”, sino de “contemplación visual y auditiva, en la cual no cabe el exceso”, como Aristóteles apunta en sus tratados éticos.¹⁷²

Woodruff observa atinadamente que a diferencia de las obras miméticas, los productos de la “*mimesis* técnica” no son “simulacros de x”, son ellos mismos objetos útiles para un fin específico, como la salud o la subsistencia: “la *mimesis* aquí no tiene nada que hacer con la imitación o la representación, puesto que produce salud, más que un simulacro de salud”.¹⁷³

form, namely poetry, is an expression of the universal element in human life”. Butcher, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷¹ He apuntado en este capítulo que la técnica y la naturaleza operan de acuerdo con una necesidad condicional, sin dejar de resaltar algunas asimetrías y diferencias entre ambos tipos de necesidad condicional. Después de todo, la analogía entre la naturaleza y el arte se propone aclarar tan sólo de manera indirecta el modo en que opera la necesidad condicional natural. Aristóteles considera que la perspectiva del artesano es sumamente útil para entender cómo opera la naturaleza. Cf. *PA* 641a 5-14.

¹⁷² *EN* 1118a2; *EE* 1230b31.

¹⁷³ P. Woodruff, *op. cit.*, p. 78. El autor introduce la precisión de que el producto de la *mimesis* técnica no es un *simulacro*, sino algo concreto que cumple una función útil: “la medicina produce salud, no un simulacro salud”.

La actividad poética, en cambio, pertenece al orden de la “*mimesis* poética”, una especie de actividad productiva y fictiva de la cual dice Tomás Segovia en *El solsticio*:¹⁷⁴

Con muros y palabras hago nacer el eco
Soy el espejo que prolonga y dobla
Y devuelve la imagen del verano
Y a la vez no hace nada sino durar abierto
Volumen de ficción a fin de que el espacio
Se pueda ver en otro espacio
Y en sus salas de sueño el verano se sueñe

Aristóteles estaba persuadido de que la *mimesis* poética se fue desarrollando poco a poco hasta alcanzar la madurez y la diversidad que conocemos y apreciamos. El concepto aristotélico de *mimesis* poética como “saber productivo”¹⁷⁵ pone de relieve que la producción poética, de manera semejante a otras formas de producción o de arte (τέχναι), ha surgido de la experiencia acumulada y del gusto natural por imitar, y no de la inspiración o como un resultado exclusivo del talento de algunos cuantos.¹⁷⁶

La idea de la “técnica = artesanía” de Collingwood considera a la técnica sólo como algo ya terminado, esto es, como un proceso y una serie de pasos cerrados y delimitados, disponibles en principio para cualquiera;¹⁷⁷ mientras que el concepto aristotélico de τέχνη comprende tanto a los

¹⁷⁴ Tomás Segovia, *Figuras y secuencias*, Serie libros del bicho, México, Premiá, 1979.

¹⁷⁵ *EN IV*, 1140 a-24.

¹⁷⁶ *Poética* 1448b 4-10; 1448b 20ss. Cf. *Ética nicomáquea* 1141a9-17: “La sabiduría en las artes (σοφίαν ἔν τε ταῖς τέχναις) la atribuimos a los más consumados (ἀκριβεστάτοι) en cada arte, llamando así, por ejemplo, a Fidias un sabio escultor (λιθοουργὸν σοφόν) y a Policeto un sabio estatuero (ἀνδριαντοποιόν), no significando aquí otra cosa por sabiduría (τὴν σοφίαν) sino la excelencia artística (ἀρετὴ τέχνης)”.

¹⁷⁷ A la manera en que un Bob Ross reduce el “arte” de pintar, en el popular programa de televisión.



procedimientos o técnicas empleados por los expertos en las distintas “artes”, como al proceso mismo de formación y constitución del conocimiento de las diversas técnicas productivas, vistas como resultado en parte de la improvisación y de la experiencia acumulada, individual y colectiva, y también de la capacidad y el talento de algunos para imaginar y crear, tanto como de la experimentación y la transmisión de los aciertos, conocimientos y procedimientos alcanzados a lo largo del tiempo y la práctica.¹⁷⁸

Claudio W. Veloso subraya con razón que “simulación, emulación e identidad definen el campo de la familia del verbo μιμέομαι”,¹⁷⁹ y puntualiza que tales nociones no se circunscriben al campo estético ni a la esfera de la *poiésis*. Lo cierto es que el hecho de que la palabra *mímesis* no se circunscriba al campo estético ni a la esfera poética, no constituye por sí mismo un elemento para descartar la pertinencia de una interpretación poética de la *mímesis*. La falta de circunscripción del término μίμησις obliga, por el contrario, a revisar la cuestión a partir de la *Poética* misma, evitando cualquier presuposición acerca de su significado.

De acuerdo con la *Poética*, la experiencia y el azar preparan el arte, pues éste surge del gusto natural por imitar y de la improvisación, y se desarrolla paulatinamente como una forma de conocimiento acumulativo que admite ciertas modalidades de enseñanza y aprendizaje. El cultivo de la poesía, como el de cualquier otra arte (*vgr.*: la navegación, la agricultura, la medicina o la arquitectura), exige la adquisición de conocimientos y una destreza en el manejo de ciertos instrumentos y medios sin los cuales la

¹⁷⁸ Cf. *Metafísica* 993b 15-18.

¹⁷⁹ C. W. Veloso, *op. cit.*, p. 66.

producción artística simplemente no sería posible y no habría podido desarrollarse.¹⁸⁰ Con lo anterior, Aristóteles está lejos de pretender que la sola técnica garantice el logro del fin poético, o que sea la única fuente del mismo, pues explícitamente reconoce que en el arte hay cosas que no son susceptibles de ser aprendidas ni enseñadas, como el dominio de la metáfora, el cual “no puede ser tomado de otro”.¹⁸¹ De manera que el filósofo griego estaría de acuerdo con Paul Valéry en que “el arte puede aprenderse, pero no todo el arte”.¹⁸²

Para Aristóteles, las fuentes de la poesía son el arte y la naturaleza, como puede verse en este elogio que dirige a Homero: “*gracias al arte o gracias a la naturaleza*” (διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν) éste supera al resto de los poetas en el conocimiento de lo que le imprime vida a la composición del mito.¹⁸³ Es claro que le concede un papel importante al talento personal y a la invención del poeta en la ποιητικὴ μίμησις, sin por ello concebir la creación poética en términos de una “inspiración” o “manía divina”, a la manera platónica,¹⁸⁴ a pesar de que en algún lugar de la *Poética* diga que “el arte de la poesía (ποιητική) es de hombres de talento (εὐφροῦς) o de exaltados (μανικοῦ)”.¹⁸⁵ A su juicio, el poeta requiere una especie de “disposición natural” que puede ser cultivada y desarrollada mediante la práctica y el aprendizaje. Asume que la buena poesía posee ciertas cualidades objetivas y reconocibles que la hacen ser bella (καλός), y considera que hay ciertos

¹⁸⁰ Cf. *Poética* 1453a29 y *passim*. En el pasaje en cuestión, Aristóteles reconoce que Eurípides no administra bien algunos recursos poéticos, pero sabe mejor que nadie cómo producir lo trágico.

¹⁸¹ *Poética* 1459a 6.

¹⁸² P. Valéry, “Idea general del arte”, en Osborne, H. (comp.), *op. cit.*, p. 49.

¹⁸³ Cf. *Poética* 1451a 23-24.

¹⁸⁴ *Íón* 533d-535a; *Fedro* 245a.

¹⁸⁵ *Poética* 1455a 32-33.

criterios para juzgar el grado de perfección artística de las obras poéticas, según su género específico (trágico, cómico, épico, etcétera); todo ello conforme al gusto más o menos compartido y a sus propias preferencias poéticas.

La teoría aristotélica del arte como conocimiento productivo concibe al arte poética como un tipo de producción que da lugar a ciertos objetos “miméticos”;¹⁸⁶ una producción sujeta a principios de racionalidad específicos, irreductibles a los de cualquier otra τέχνη. Según Aristóteles, la poesía debe sujetarse en general a cánones y criterios de excelencia propios: la verosimilitud (εἰκός), la “elocuencia” (πιθανός) y la potencia o fuerza expresiva (δυναμία).¹⁸⁷

La *mimesis* poética pertenece, por su naturaleza, al orden de la apariencia y la ficción. Para Platón, la *mimesis* tiene cierto carácter fallido, en cuanto es incapaz de responder a nuestras preguntas: “lo terrible, en cierto modo, de la escritura, Fedro, es su parecido con la pintura; las cosas que representa parecen vivas, pero si las interrogas guardan un solemne silencio”¹⁸⁸ Aristóteles, en cambio, seguramente le concedería razón al antiguo elogio del *Nacimiento de Afrodita* de Apeles, de la cual, por la

¹⁸⁶ Como bien observa S. Halliwell, “not all likenesses are mimetic, since not all likeness as the intentional grounding which is necessary condition of artistic mimesis”, en “Aristotelian *mimesis* reevaluated”, *Journal of History of Philosophy*, n. 28 (1990), p. 492. Citado por C. W. Veloso, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁷ En *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Gadamer formula una respuesta elocuente a las críticas de Hegel tal y como aparecen en su *Introducción a la Estética*. En contra de la pretensión hegeliana de que “el arte es para nosotros una cosa del pasado [...], que] ha perdido para nosotros todo lo que tenía de auténticamente verdadero y vivo” (en Hegel, *op. cit.*, p. 36), Gadamer plantea la simultaneidad de pasado y futuro en la unidad de una tradición viva, para la cual no resulta de ninguna manera evidente que, al enfrentarnos a una obra del pasado, se trate meramente de algo del pasado. Cf. Gadamer, *op. cit.*, pp. 42-44.

¹⁸⁸ *Fedro* 275d.

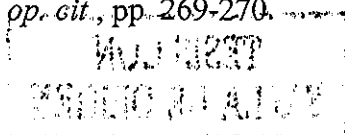
excelencia pictórica, elocuencia y *dinamía*, se decía que “Afrodita parecía no pintada, sino animada”.¹⁸⁹

Suele pensarse que los griegos no conocieron la belleza como concepto estético y que la autonomía del arte es un logro de la modernidad.¹⁹⁰ En la *Poética*, sin embargo, encontramos los primeros indicios claros de una apreciación *estética* de la poesía y del arte. El mérito de la teoría aristotélica del arte poética es que no sólo se aparta de las posiciones de Heráclito y de Platón, sino que le concede al arte cierta autonomía, lo cual no deja de ser sorprendente en el mundo antiguo.

El análisis efectuado a lo largo de este capítulo ha mostrado que la palabra *μίμησις* asume en el contexto de la teoría aristotélica de la poesía distintos significados: composición, dramatización o personificación, representación y simulación, los cuales apuntan a un tipo de actividad poética de composición y creación de apariencias, imágenes y ficciones irreductible a la mera imitación. Aristóteles defiende en la *Poética* que el discurso literario posee una naturaleza peculiar, distinta del discurso científico, y que la corrección poética ha de ser juzgada de acuerdo con criterios propios, como la verosimilitud y la *dinamía*. El valor de la poesía no debe sujetarse, a su juicio, a criterios extra-poéticos como la verdad, la necesidad lógica, la utilidad o la bondad. Lo anterior entraña una crítica al concepto platónico de la poesía. Aristóteles propone, en suma, una concepción de la *mimesis* poética, según la cual ésta constituye una especie de saber análogo a la *tejné*: el conocimiento productivo e imaginativo.

¹⁸⁹ Citado por Paolo Moreno, en “La conquista de la espacialidad pictórica”, p. 152.

¹⁹⁰ Cf. I. Düring, *op. cit.*, pp. 269-270.



II) *La catarsis trágica*

Aristóteles sólo menciona dos veces la palabra κάθαρσις en la *Poética*.¹ La primera vez en el contexto de su definición de tragedia, la segunda, en un ejemplo dramático del papel de la articulación de los episodios en la síntesis del argumento de las tragedias, un aspecto esencial de la composición trágica, relativamente independiente de la catarsis de las emociones. El silencio aristotélico ha dado lugar a una extensa discusión en torno al significado preciso del término.

No es evidente la unidad de sentido del término *kátharsis* en ambos pasajes de la *Poética*. Sin embargo, Gerald F. Else toma la segunda mención del término *kátharsis* (en la *Poética* 1455b 15) como base para interpretar el significado de la catarsis trágica en la *Poética* VI. Son muchos los intérpretes que se inclinan por una lectura diferente. La mayoría descarta que la segunda mención sea relevante para interpretar el significado de la catarsis trágica.

La palabra *kátharsis*, en la definición de la tragedia, *Poética* VI, alude a la función purificadora del drama trágico en general y apunta a una purificación trágica de las emociones de los espectadores, mientras que en la *Poética* 1455b 15 Aristóteles hace referencia a una purificación *ritual* y a la salvación subsecuente de un personaje, Orestes, en el seno de una tragedia, *Ifigenia en Táuride*.² Es claro que, por encima de las analogías entre la catarsis trágica de las emociones del espectador y la catarsis ritual del personaje trágico en el seno del drama, hay diferencias importantes entre ambos tipos de catarsis. La principal razón para cuestionar la hipótesis de

¹ *Poética* 1449b 26-28 (δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν); *Poética* 1455b 15 (ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως).

Gerald Else es que resulta discutible tomar un sentido particular del término *kátharsis* en un drama singular, como base para establecer el significado de la catarsis en la teoría aristotélica de la tragedia, considerando además que la mayoría de los dramas clásicos que han llegado hasta nosotros no se ajusta al patrón de purificación de esa tragedia de Eurípides.

El problema central reside en el nexo entre la catarsis, el fin y el placer propio de las tragedias.³ Las opiniones de los intérpretes están divididas, sin que podamos echar mano del propio texto aristotélico para establecer su sentido.⁴

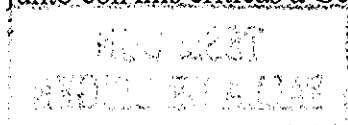
Desde el Renacimiento, la interpretación dominante se inclina por que los términos *κάθαρσις, ἔργον τῆς τραγωδίας, οἰκεία ἡδονή*, hacen referencia a las emociones del espectador. De acuerdo con esta interpretación, la finalidad de la tragedia es producir en el espectador o en el lector de tragedias el estremecimiento patético, es decir, los sentimientos de compasión y temor.⁵

² De hecho, el pasaje aludido se concentra en el papel del *logos*, otro importante elemento de la composición trágica

³ *Poética* VI, 1449b 24-28. Ingemar Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. Bernabé Navarro, México, IIF-UNAM, 1987, p. 273; Max Kommerell, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. F.L. Lisi, Madrid, La balsa de la Medusa, 1990, pp. 84ss; Pierluigi Donini, "La tragedia, senza la catarsi", en *Phronesis* XLIII, 1, (1999), pp. 26-41; Leon Golden, "The clarification theory of *katharsis*", en *Hermes*, n. 104 (1976), pp. 437-452.

⁴ *Vid.* Apéndice I: "Textos de Aristóteles o de sus comentaristas sobre la compasión, el temor y la catarsis", de la versión española y la edición de Valentín García Yebra de la *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.

⁵ Schadewaldt y Düring se inclinan por la traducción de φόβος como horror; opto en cambio por la traducción convencional, por varias razones que expongo más adelante en este mismo capítulo, junto con mis críticas a Gerald F. Else.



Ingemar Düring, siguiendo a Gerald F. Else, cuestiona la interpretación dominante, sobre la base del argumento filológico de que

...parte sólo de uno de los significados de *eleos-fobos*, a saber, ‘afectos’ [...] mientras que considera más acertado traducirlo como] ‘acciones conmovedoras y tremendas’ [...] no sólo porque era normal en la tradición crítico-literaria antes de Aristóteles, sino más bien porque en su definición [Aristóteles] habla de la tragedia, no de los espectadores.⁶

A pesar de que Aristóteles, en el pasaje que comentamos (*Poética* 1449b 25-28), habla explícitamente de la tragedia y no de los espectadores, no debería excluirse la posibilidad de que se refiera indirectamente a ellos, ya que el filósofo define la poesía trágica como una especie del género *dramático* y concibe a las tragedias como obras compuestas para ser representadas en escena ante un público:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato (*δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας*), y que *mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones*.⁷

Es posible que Aristóteles estuviese pensando, al definir la tragedia, en las emociones que la obra podría o debería suscitar en los espectadores, de manera que la objeción de Düring no resulta decisiva para desbancar a la interpretación dominante.

Ingemar Düring admite que Aristóteles habla de un gozo catártico en el libro VIII de la *Política*, pero es muy tajante al señalar que “en la *Poética* no

⁶ I. Düring, *op. cit.*, p. 274.

⁷ *Poética* 1449b 25-28 (cito la versión española de Valentín García Yebra; el subrayado es mío): ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

habla en absoluto de un gozo catártico”.⁸ Con ello, se mantiene fiel al principio exegético de limitarse a lo que cada texto por sí mismo enuncia.⁹ No obstante, en el caso anteriormente citado, en que Düring discute la traducción del pasaje de la *Poética* que comentamos, él mismo rompe hasta cierto punto con sus prescripciones metodológicas al apelar a fuentes crítico-literarias que se remontan a la obra platónica.

Düring propone que no confundamos el “gozo catártico” con el “gozo trágico”. En la *Política* 1342a 15, el entusiasmo y el alivio del ánimo producidos por la música son comparados con los rituales orgiásticos que causan un efecto purificador, pero lo anterior no le parece una base suficiente para inferir una equivalencia entre el gozo catártico y el gozo trágico, ya que defiende que se trata de una simple analogía, independientemente de que la *mimesis* trágica constituya una forma de música.

El rechazo de Düring de la interpretación tradicional descansa en el argumento de que Aristóteles le concede un papel educativo a la tragedia:

Aristóteles subraya con mucha energía la acción educativa de la *mimesis*. Si hubiera considerado realmente ‘la eliminación de los afectos’ como la función de la tragedia, entonces, sin duda, no habría destacado tan enérgicamente aquella acción que expone en la *Política* como ‘lo opuesto al gozo catártico’, a saber, la *máthesis*, el aprender.¹⁰

Como ya he señalado, Düring se ve obligado a recurrir, aunque de modo indirecto, a la *Política* para interpretar la *kátharsis* en la *Poética* y, al apelar a la distinción (que él interpreta como “oposición”) planteada allí por Aristóteles entre la *máthesis* y la *kátharsis*, infringe una vez más la norma de atenerse al puro texto de la *Poética* para descifrar su sentido. Me parece que lo

⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁹ *Vid. Ibid.*, p. 273.

¹⁰ *Ibid.*, p. 276.

anterior muestra la escasa utilidad de una norma exegética tan estricta que, además, en el caso de la interpretación de la catarsis resulta discutible aplicar, dado el carácter incompleto del tratamiento aristotélico del tema, en la *Poética*.¹¹

Max Kommerell reconoce la existencia de bases textuales para las distintas interpretaciones del controvertido pasaje. A su juicio, las confusiones se derivan del genitivo: los traductores antiguos y renacentistas lo interpretaron como genitivo objetivo, y entendieron que Aristóteles planteaba que “los afectos purifican *esos* afectos”, en tanto que algunos autores modernos interpretan el genitivo como separativo, y proponen que Aristóteles plantea que “los afectos purifican *de* los afectos”.¹²

Para Kommerell, es claro que la interpretación del genitivo como objetivo “cae inevitablemente en la alternativa o de hacer purificar las mismas pasiones por las pasiones mismas, o interpretar la pasión en general como sujeto de la purificación”.¹³ Su opinión es la siguiente:

¹¹ Pese a que, en su obra, en general, existe una falta de unidad en el tratamiento y la solución de muchos problemas, lo que ha llevado a algunos autores, como Pierre Aubenque, a cuestionar la visión escolástica y sistematizante acerca del pensamiento aristotélico. En el caso de la catarsis trágica es preciso explorar el sentido del término a partir también de otros lugares del *corpus* aristotélico, y revisar las obras que se ocupan de las emociones, sin por ello adoptar una perspectiva sistematizante *per se*.

¹² El genitivo de separación expresa la cosa de la cual se aleja o se separa en sentido propio o figurado. En contra de la interpretación del genitivo como separativo, véase el argumento de V. García Yebra, en su *Apéndice II. Sobre la interpretación de 49b 27-28*, pp. 386ss. La ambigüedad sintáctica se reduce, a su juicio, sólo a dos posibilidades, a saber, a) el *genitivo objetivo*, según el cual “la catarsis o purga opera sobre esas emociones”, y b) el *genitivo subjetivo*, que “la catarsis o purga opera por esas emociones”. Su argumento es que “el genitivo τῶν παθημάτων *no podría ser separativo incluso por razones gramaticales*. En genitivo separativo (normalmente, en prosa, precedido de una preposición ...) se pone el nombre que denota aquello de lo que algo se separa por sí o es separado por otro; lo denotado por el nombre que va en genitivo separativo no ejecuta ni experimenta, en cuanto tal, ningún movimiento; es, simplemente, el punto de arranque del movimiento ejecutado o sufrido por otro” (pp. 386-387).

¹³ Max Kommerell, *op. cit.*, p. 92.

... tres razones obligan a tomar el genitivo como *genitivus separatus*: la prehistoria de la palabra κάθαρσις y el uso lingüístico de aquel tiempo, la interpretación psicológico-antropológica que tiene Aristóteles del efecto trágico como un proceso natural y, finalmente, la utilización absolutamente clara del mismo concepto en un pasaje de la *Política* de Aristóteles [...] donde los que tienden a la exaltación son devueltos a la serenidad con melodías sagradas y se aclara el proceso de purificación como un proceso de curación [...]. Sin que se pueda interpretar en este pasaje el concepto de κάθαρσις de manera patológica en sentido moderno, lo que equivaldría a aplicarle un significado tan estrecho que lo desvirtuaría, no podría ser utilizado, sin embargo, si los mencionados afectos no se consideraran opresivos, perturbadores, peligrosos, si el estado de ánimo tal como sale de esta purificación no se creyera adecuado, deseable.¹⁴

Aparte de que no explica a qué interpretación “psicológico-antropológica” se refiere, ni en qué sentido el efecto trágico constituye un “proceso natural”, no es necesario asumir la “peligrosidad” de las pasiones para entender que el efecto purificador de la catarsis trágica pueda resultar deseable, simplemente como una distensión o descarga del ánimo. Pero Aristóteles parece más bien partir de la experiencia y de los ejemplos de tragedia que están a su alcance, de manera que no tenemos que suponer que él considerara “deseable” a la catarsis en el sentido que Kommerell sugiere.

Por otra parte, la afinidad entre la tragedia y los rituales orgiásticos no debería exagerarse hasta el punto de olvidar la distancia que media entre la máscara escénica y la máscara ritual, al igual que entre el recinto teatral y el templo.¹⁵ Aristóteles, en efecto, establece los inicios de la tragedia en el ritual religioso orgiástico,¹⁶ pero no deja de reconocer al mismo tiempo la

¹⁴ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹⁵ *Vid.* Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. Ana Iriarte, t.2, Madrid, Taurus, 1989, pp. 29ss.

¹⁶ *Poética* 1149a 10-12.

especificidad de la tragedia como obra de arte y como un género literario bien constituido.¹⁷

Mis reparos para aceptar cabalmente la interpretación de Kommerell se basan en varias objeciones a su idea de la catarsis, mismas que expondré en su oportunidad. Lo anterior no obsta para conceder que, en el caso de la tragedia, el “afecto característico [sea cual fuere éste] aparece como algo no secundario” y Aristóteles “convierte la finalidad [catártica] en el fundamento espiritual de la cosa [la tragedia]”.¹⁸

A diferencia de Düring, Max Kommerell opina que la catarsis o conmoción emocional es una purificación consistente en la liberación de afecciones perturbadoras, y el placer trágico es “un placer curativo, pero no ético”,¹⁹ pues las representaciones teatrales no estaban destinadas a educar, sino que pertenecían al orden de lo festivo y su función era meramente catártica.²⁰

...La definición de la tragedia *debe* expresar hasta qué punto, por su naturaleza, contiene de antemano la catarsis. El concepto de catarsis *debe* tener en esta definición la función de la causa clarificadora [...]. Sólo con la catarsis cumplida [la tragedia] alcanza su *entelequia* (así se entiende que ‘cumple’ literalmente, la purificación).²¹

El “debe” sólo puede aludir al carácter hipotético de esta interpretación del texto aristotélico. El problema es que la supuesta “causa clarificadora” no puede aclararnos absolutamente nada. Por otro lado, la hipótesis de que, para

¹⁷ Cf. *Poética* 1449a 30. En la línea 1449 a 15, dice: “la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza”. (versión española de V. García Yebra). Cf. Carmen Trueba A., “Ética y tragedia en la Poética. Discusión de la lectura de Martha C. Nussbaum”, en: *Signos. Anuario de Humanidades*, UAM-I (año VIII, 1994), pp. 79-101.

¹⁸ M. Kommerell, *op. cit.*, p. 72. Más adelante trata la cuestión del “afecto característico” de la tragedia y su función catártica, cuando discuto la interpretación de Leon Golden.

¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁰ *Vid. loc. cit.*

Aristóteles, la catarsis como mera purgación o purificación emocional constituye la “entelequia” (un término que, por cierto, no aparece en el texto de la *Poética*) y la “realización cumplida de la tragedia”, requeriría de mejor sustento que el aducido por Kommerell, pues resulta insuficiente apelar a los conceptos externos de *dínamis* (δύναμις) y *enérgeia* (ἐνέργεια), como el autor hace un poco más adelante, cuando compara la relación entre “el esquema de la tragedia” y la “catarsis trágica” con la relación entre la δύναμις (potencialidad) y la ἐνέργεια (actualidad).²²

El punto que el crítico subraya es que, en el Libro VIII de la *Política*, la catarsis es separada de la educación y de “cualquier tipo de iluminación ético-espiritual”. La catarsis aparece allí definida como un “efecto orgiástico”, esto es, como el apaciguamiento del ánimo por medio de la excitación musical, y le parece que en ello radica su analogía con la tragedia.

Düring, en cambio, descarta que la finalidad propia de la poesía trágica sea producir un placer catártico, a partir de la oposición entre el binomio *paideía-máthesis*, y la *kátharsis* de las emociones, según él, establecida por Aristóteles en la *Política*.²³

Ambos autores rechazan que la catarsis cumpla una función educadora. Sin embargo, me gustaría proponer una interpretación alternativa, que intente

²¹ *Ibid*, p. 73 El subrayado es mío.

²² *Vid. loc. cit.* Llamo a estos términos “externos” porque no aparecen mencionados en ese lugar de la *Poética*.

²³ A diferencia de Düring, para Halliwell (en *Aristotle's Poetics*, pp. 195-196), Aristóteles [en la *Política* 1341b 38] contrasta solamente la educación con una forma orgiástica extrema de catarsis. Más adelante me referiré a las críticas de J. Lear a Halliwell. Considero que el pasaje en cuestión es lo suficientemente vago como para admitir lecturas distintas. Aún cuando la interpretación de J. Lear fuese la correcta, el hecho de que Aristóteles distinguiera los tipos de canto y separara la función específica de cada uno de ellos, no implica que los entendiese como estrictamente inconciliables entre sí, o excluyentes, como algunos autores suponen. De hecho, la *Poética* sugiere que no es así, como defenderé más adelante.

conciliar la *paideía* y la *kátharsis* trágica, dos funciones no necesariamente inconciliables entre sí. La dificultad principal es encontrar el hilo conductor que nos permita, justificadamente, conectar la catarsis de las emociones y la formación del carácter.

Pero antes de proseguir una línea interpretativa distinta, conviene discutir la interpretación de Pierluigi Donini, en “*La tragedia, senza la catarsi*”,²⁴ no sólo porque se trata de un artículo reciente sobre el tema, en el que su autor considera y discute parte de la literatura secundaria haciendo intervenir en la discusión algunos intérpretes destacados, sino sobre todo porque propone una versión extrema de la interpretación intelectualista de la tragedia: “la función de la tragedia no es la catarsis, sino su coronamiento o último paso: la comprensión”,²⁵ a la luz de una lectura inusual de la *Poética* VI y de la *Política* VIII, centrada en el verbo *περρίνειν* (“operar, completar, llevar a cabo algo”), en la *Poética*.²⁶

Donini examina y cuestiona algunas interpretaciones representativas e influyentes de la catarsis, entre ellas, la interpretación médica de Jakob Bernays (1858), según la cual la catarsis es un fenómeno “médico”, una especie de “cura homeopática” (*ιατρεία*): una “purga del ánimo”; una “cura del entusiasmo” mediante la excitación de la piedad y el temor.²⁷ La

²⁴ P. Donini, “*La tragedia, senza la catarsi*”, en: *Phronesis* XLIII, 1 (1999), pp. 26-41.

²⁵ *Ibid.* p. 34. Su interpretación constituye una variante de la interpretación intelectualista de la catarsis de Leon Golden, la cual discutiré a fondo un poco más adelante.

²⁶ A saber: *Poética* VI, 1449b 24-28; *Política* VIII, 7, 1341b 32-1342a 15. El verbo *περρίνω* está tomado de la *Poética*.

²⁷ Desde el Renacimiento, muchos críticos como Ludovico Castelvetro, John Milton, J. Hardy (v. los textos en el Apéndice I de García Yebra) se inclinan por la interpretación médica de la catarsis como una purga emocional homeopática, mientras que otros como E. Belfiore discuten que se trata más bien de una cura alopatía. D. W. Lucas objeta la interpretación médica sobre la base de que, para Aristóteles, resultaría paradójica una forma

interpretación de Bernays le parece a Donini una variante de la interpretación moralista renacentista de la catarsis, que atribuye a la piedad y el temor un sentido patológico.²⁸ En contra de esa interpretación de la piedad y el temor, Donini aduce, al igual que Jonathan Lear, la propia caracterización aristotélica de esas dos pasiones en la *Poética*, como las respuestas emocionales *apropiadas* a lo representado en la tragedia,²⁹ y agrega además una referencia a la *Retórica* II, en donde Aristóteles plantea que la piedad y el temor son afecciones típicas de las personas dotadas de buen carácter.³⁰

La crítica de Donini supone, a partir de la *Poética* y la *Retórica*, que la expresión “X es una respuesta emocional adecuada a Y” significa que “X no es patológica”, en el sentido de que “X no es mala” y “no requiere curación o purga”.

Sobre la base de la *Ética nicomáquea* podríamos argüir que Aristóteles considera, en efecto, que una emoción es “patológica” cuando no es una respuesta correcta a la situación o al objeto, por ejemplo, atemorizarse a la vista de un ratón; pero señala también que, por exceso, una respuesta emocional puede ser mala aun siendo la apropiada, y cita como ejemplo el amor excesivo a los hijos o a los padres,³¹ de manera que el argumento de

de catarsis homeopática, puesto que el modo normal de remediar una desviación era aplicar una fuerza que actuara en dirección contraria, y remite a la *EN* 1104b 18. Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice II, p. 283. Concuerdo con Richard Janko en que es irrelevante la cuestión de si la catarsis es una cura “homeopática” o “alopática”; lo central es que se trata de una analogía médica. Cf. Richard Janko, “From katharsis to the Aristotelian mean”, en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, p. 346.

²⁸ A diferencia de Bernays, la interpretación moralista renacentista, italiana y francesa, compartida por Lessing, asume que las pasiones trágicas no son en sí mismas patológicas, sino tan sólo su exceso, y que la función de la catarsis es “normalizar, educar y regular la pasión”. Cf. V. García Yebra, Apéndice I; M. Kommerell, *op. cit.*; P. Donini, *op. cit.*, p. 29.

²⁹ P. Donini, *op. cit.*, p. 28.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 28, nota 7.

³¹ *EN* VI, 5, 1149a 5; *EN* VI, 4, 1148a 25-30.

Donini no sería suficiente para desechar la interpretación médica de Bernays, ni la renacentista. En cuanto al *dictum* de la *Retórica*, tendríamos que preguntarnos si el hecho de que la piedad y el temor sean afecciones “típicas” de las personas de buen carácter, excluye que dichas afecciones puedan darse en personas viciosas; tal exclusión parece bastante improbable.

Pierluigi Donini supone, en cierto modo, que el hecho de que la piedad y el temor sean las respuestas emocionales adecuadas a lo representado, excluye que requieran de una purga emocional, pero cabe replicar que el hecho de que una respuesta emocional X sea la adecuada, no descarta que, a su vez, ésta pueda ser objeto de una catarsis o purga emocional. Inclusive sin que tengamos que presuponer un exceso de la afección o emoción. De hecho, a la luz de la *Ética nicomáquea*, las pasiones, en general, no son buenas ni malas, sino que su exceso o su defecto es el que es malo, lo cual serviría de base para descartar la interpretación de que las pasiones sean en sí mismas patológicas, mas no su exceso.

Mi intención no es defender la lectura médica de Jakob Bernays ni la renacentista, que atribuyen un sentido patológico a las pasiones o a su exceso; me interesa subrayar solamente que asumir que las pasiones no son malas no implica negar que éstas sean susceptibles de una “purga o purificación”, en el sentido de una “separación”, “descarga” o “distensión”.

No necesitamos atribuir un sentido patológico a las pasiones, o a su exceso, para entender la catarsis trágica como alivio: bastaría considerar que toda afección o pasión es una tensión o disturbio del ánimo (adjudicándole al término un sentido médico-moral neutro), para admitir que ésta pueda ser objeto de una catarsis o descarga. La catarsis emocional no exige, por tanto, necesariamente, que la emoción sea ella misma “patológica”; es suficiente entender la pasión como cierta alteración del ánimo, para suponer que la

catarsis consista en una especie de descarga o relajamiento purificador del ánimo, en un sentido muy próximo al médico-biológico aristotélico, y al significado común del término griego, el cual, por cierto, J. Bernays tomó como base para interpretar la catarsis, en la *Poética*, como “purga o purificación del ánimo”.³² De hecho, como señala Jonathan Lear, en “*Katharsis*”, “en los últimos cien años es ampliamente aceptado que, por *kátharsis*, Aristóteles entiende una purgación de las emociones”³³

Una objeción de Donini a la interpretación médica de la catarsis como “evacuación o purificación emocional” es que reduce la catarsis a un fenómeno “irracional”, y deja de lado un aspecto medular de la tragedia que atañe a su valor universal y *quasi* filosófico, al que llama “su efecto cognitivo” o “de adquisición intelectual”,³⁴ sin tomarse la molestia él mismo de esclarecer directamente el sentido del presunto “efecto cognitivo de la tragedia”.

Donini se limita a dar por buena la interpretación intelectualista de la catarsis de Leon Golden,³⁵ sin precisar en qué sentido la catarsis consiste en una “clarificación intelectual”, y nos remite tan sólo a un pasaje platónico en

³² Vid. Bonitz, *Index Aristotelicus* s.v. κάθαρσις; D. W. Lucas, *Aristotle Poetics*, Oxford, Clarendon Press, Apéndice II: “Pity, fear, and katharsis”; V. García Yebra, Apéndice II de la *Poética*, p. 381. Este último sostiene que “el sentido fundamental de κάθαρσις es el fisiológico” (p. 385).

³³ Jonathan Lear, “Katharsis”, en Rorty, Amèlie O. (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, p. 315.

³⁴ P. Donini, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ Donini elogia como una “adquisición irrenunciable” la interpretación de L. Golden (p. 30), pero más adelante declara “no me puedo resignar ni a abandonar la interpretación del placer de la tragedia, ni a admitir que Aristóteles sea tan contradictorio, ni a aceptar que la ‘catarsis’ en el capítulo VI [de la *Poética*] equivalga simplemente a la *διὰ μμήσεως ἡδονή* del capítulo 14, y tanto menos que el discutido término signifique directamente ‘clarificación intelectual’” (p. 32). Sin embargo, nunca precisa el significado

el que el término κάθαρσις asume el sentido metafórico de una “clarificación intelectual”,³⁶ pero no aporta ninguna evidencia directa de que *para Aristóteles* ése haya sido el sentido de la catarsis.

Una cosa es reconocer que, de acuerdo con Aristóteles, la tragedia posee un valor universal y filosófico superior al de la historia,³⁷ y otra dar por hecho que “el efecto de la tragedia es *cognitivo*”, y que dicho efecto consiste en una especie de “clarificación intelectual”, como pretende Donini. Lo cierto es que, en la *Poética*, encontramos evidencias de lo primero, pero no de lo segundo.

Resulta un tanto paradójico que, habiendo admitido que “en la *Poética* se mantiene misterioso el significado de la catarsis”,³⁸ Donini se muestre tan seguro de la interpretación de la catarsis como “clarificación intelectual”; de hecho, él mismo dice que, fuera del *Sofista* 230d, “no existe un solo pasaje en toda la literatura griega en el cual *kátharsis* haya significado esto”.³⁹

El empeño de Donini por defender y llevar a su extremo la interpretación intelectualista de la catarsis, tan contraria a la interpretación dominante durante los últimos cien años, ignora las críticas que Jonathan Lear dirige a dicha interpretación,⁴⁰ de las cuales me ocuparé más adelante.

de tal clarificación, ni justifica las razones de su falta de resignación con respecto a la interpretación de L. Golden.

³⁶ *Sofista* 230d. Vid. *Ibid.*, nota 17, p. 30. P. Donini, por cierto, toma la referencia de J. Lear, en “Katharsis”, p. 315, quien remite al pasaje completo (*Sofista* 230c-231e) en que Platón presenta al *elenchos* socrático (la refutación) como una especie de “purgación o purificación de las creencias falsas”.

³⁷ Cf. *Poética* 1451b.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ *Ibid.*, nota 17, p. 30, las dos últimas líneas (el subrayado es mío). Por lo demás, la afirmación de Donini es falsa: Leon Golden encuentra ese sentido en Epicuro, Platón y Filodemo. Véase: L. Golden, “The clarification theory of katharsis”, *Hermes* n. 104 (1976), p. 444; cf. Martha C. Nussbaum, *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Interlude 2: Luck and the tragic emotions, pp. 388-390.

⁴⁰ J. Lear, *op. cit.*, pp. 315-340.

Las críticas de Donini a la “interpretación musical” de la catarsis trágica se vinculan estrechamente con su visión intelectualista de la tragedia,⁴¹ y parten de una comprensión discutible de los términos ‘música’, ‘parte musical de la tragedia’ y ‘tragedia’, que presupone, primero, que la tragedia para Aristóteles es una obra esencialmente poética o literaria, y no musical, en la medida en que no necesita ser representada para conmover al lector,⁴² y segundo, que el placer trágico es una especie de “placer mimético”, es decir, “un placer aunado a la piedad y el temor que nos suscita la propia estructura y el desarrollo causal de la acción”⁴³

Para Donini es claro que el término ‘musical’ alude a la melodía, al canto y la instrumentación; y su comentario de que “la parte musical de la tragedia, según Aristóteles, es la que menos importa”,⁴⁴ implica un sentido muy estrecho del término ‘musical’, que no corresponde al antiguo. Su manera de entender la relación entre la tragedia y la música se basa en el

⁴¹ “Intelectualista” en el sentido vago apuntado, ya que nunca esclarece el significado del “efecto cognitivo” o la “adquisición intelectual” de la tragedia.

⁴² *Loc. cit.* El autor se refiere a la lectura que no va acompañada de música instrumental, pero además interpreta la lectura misma como algo no musical, sin reparar en que el lenguaje por sí solo es musical.

⁴³ *Ibid.*, p. 32. Este último aspecto lo toma de Haliwell, y representa, para Donini, otro elemento esencialmente “racional” de la tragedia. Jonathan Lear, por su cuenta, propone una interpretación distinta del “placer mimético” (es decir, estético), mismo que Donini no se toma siquiera la molestia de considerar ni discutir.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37. Es interesante observar que el uso del término ‘musical’ en el sentido de “puramente instrumental” lo lleva a interpretar el fenómeno catártico descrito en la *Política* VIII como “exclusivamente musical” = “instrumental”. Aparte de suponer que el canto sacro era puramente instrumental -lo que resulta, sin duda sumamente discutible-, pierde de vista que la poesía antigua prácticamente no existió de manera individualizada y que en las obras de Esquilo, por ejemplo, la parte cantada predomina sobre la hablada. Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética*, trad. Danuta Kurzyca, v. 1, Madrid, Akal, 1987, pp. 23-28.

sentido moderno de la palabra ‘música’ como “música instrumental”, no se atiene al significado antiguo de la palabra, el cual comprende a la poesía.⁴⁵

Para entender las obras trágicas áticas como piezas musicales es innecesario remontarse a los orígenes del drama o ver en el coro al elemento esencial de la tragedia, como hace Nietzsche, llevado de las líneas de la *Poética* en que Aristóteles se refiere al origen de la tragedia y de su propio entusiasmo wagneriano.⁴⁶

Me parece cuestionable interpretar el aspecto musical de la tragedia como un componente accesorio, relativamente prescindible; como si lo “musical” de la tragedia fuese para Aristóteles algo externo, que podría o no acompañarla, y que no le perteneciese de manera esencial; y como si únicamente aquello que formase parte de la trama y de la estructura causal de la acción, en un sentido literal y estrecho, constituyese una parte “esencial” de la tragedia. La definición misma de la tragedia -en la *Poética* VI- comprende una serie de elementos, además de los relativos al mito o la trama, varios de

⁴⁵ *Política* 1337b 24. De acuerdo con Liddle-Scott, el término μουσική equivalía a τέχνη: “todo arte presidido por las Musas, especialmente la poesía cantada acompañada de música (poetry sung to music) [...] II. Generalmente, *arte* o *literatura* (Letters)”. Düring llama nuestra atención sobre algunas fuentes documentales de la existencia de música puramente instrumental en la antigua Grecia, y destaca que mientras Platón concibió la música como la unión de palabras y sonido instrumental, “se dice que Aristóteles fue el primero que reconoció la música pura como forma artística especial”, y como una variante particular de la *mimesis*. Cf. I. Düring, *op. cit.*, pp. 267-268. En *Las Leyes* 670b Platón alude a la música instrumental pura y expresa una opinión desfavorable hacia ella, porque considera que “es difícil reconocer lo que imita”, y le preocupa que la música imite caracteres virtuosos e induzca a la virtud. La posición aristotélica acerca de la música pura significó el reconocimiento pleno de su existencia y su clasificación como un género específico de música al lado de otros, así como una nueva apreciación de su valor. En cuanto al papel que le reconoce a la música en la tragedia, lo que el filósofo plantea expresamente en la *Poética* es que la *mimesis* trágica se sirve de diversos medios, entre ellos la música, para representar o imitar la acción y los caracteres. Acerca de la relación entre la tragedia y la música, véase: Carmen Chuaqui, “Aristóteles y la dramaturgia”, en Chuaqui, C., *Ensayos sobre el teatro griego*, México, IIFil-UNAM, 2001, pp. 13-25.

ellos íntimamente relacionados con la música, como la melopeya, la danza y la lírica coral.⁴⁷

El hecho de que, en la *Poética*, Aristóteles no se ocupe directamente de lo que nosotros entendemos modernamente como el aspecto propiamente “musical” de las obras trágicas, tampoco representa una base suficiente para concluir que, para él, la música no sea esencial al drama; recordemos que las odas corales, compuestas por música y lenguaje, forman parte de la tragedia.⁴⁸

Un indicio claro de que Aristóteles reconoce a la música un lugar en la tragedia, es su recomendación expresa de que el coro no desempeñe un papel meramente accesorio en el drama trágico, restringiéndose a cantar canciones intercaladas, sino que intervenga directamente en el desarrollo de la acción, como un actor:

*El coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción (καὶ συναγωνίζεσθαι), no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?*⁴⁹

⁴⁶ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Ed. Alianza, 1978, sección 8, pp. 80-87.

⁴⁷ *Poética* 1449b 21ss; 1450 a 12-14. Wladyslaw Tatarkiewicz destaca la íntima relación entre la música, la poesía y la danza, en la antigüedad, y señala que el término χορεία (danza) viene de χόρος, el cual antes de significar “canto colectivo” (coro), significó “danza colectiva”. Vid. Tatarkiewicz, V, *Historia de la Estética*, trad. Danuta Kurzyca, v. 1, Madrid, Akal, 1987, p. 22.

⁴⁸ Conviene recordar la observación de Lucas al respecto: “though lyric, words plus music, was one of Aristotle’s six parts of tragedy, words are never alluded to in the *Poetics*”, en Apéndice I: “Mimesis”, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁹ *Poética* 18, 1456a 25-32 (versión española de V. García Yebra).

Quienes le restan importancia a la música en la tragedia pasan por alto la recomendación anterior. Es verdad que podría argüirse que lo que Aristóteles significa con las palabras citadas es que el coro debe contribuir a la acción *por lo que dice*, no por su carácter musical o *instrumental*. No obstante, el hecho es que el coro es en sí mismo un elemento musical. Por otra parte, la definición aristotélica de la tragedia como “imitación de una acción esforzada [...] en lenguaje sazonado (ἡδυσμένῳ λόγῳ)”,⁵⁰ implica de suyo el aspecto musical. Como dice Gerald F. Else, “los ‘versos’ [refiriéndose a la composición métrica] son también canto”.⁵¹ Aristóteles mismo aclara lo que entiende por “lenguaje sazonado”: “el que tiene ritmo y armonía y canto” (λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος),⁵² es decir, *la versificación y la composición del canto*, componentes musicales esenciales de la tragedia y algunos de los principales medios de la imitación poética.⁵³ Por otro lado, Aristóteles no sólo considera a la *melopeya* (μελλοποιία)⁵⁴ o “composición del canto” algo poético, sino “el más importante de los [medios] placenteros”: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων.⁵⁵

⁵⁰ *Poética* VI, 1449b 25. Juan David García Bacca y V. García Yebra traducen ἡδυσμένῳ λόγῳ como “lenguaje sazonado”. El primero traduce también el término *logos hedusmenos* como “logos hedónico”, porque comparten la misma raíz. Cf. J. D. García Bacca, *Sobre estética griega*, México, Imprenta Universitaria, 1943, p. 40.

⁵¹ G. F. Else, *Plato and Aristotle on Poetry*, editado por Peter Burian, University of North Carolina Press, 1986, p. 134.

⁵² *Poética* VI, 1449b 28.

⁵³ *Poética* VI, 1449b 32-24

⁵⁴ Gerald Else apunta que el término μελλοποιία “covers the words and music of the musical parts of tragedy”, en *op. cit.*, p. 133.

⁵⁵ Hay un pasaje de la *Poética* en que Aristóteles menciona al canto y el espectáculo entre los componentes esenciales de la tragedia: “toda tragedia tiene espectáculo (ὄψεις), carácter (ἦθος), mito (μῦθος), elocución (λέξις), canto (μέλη) y pensamiento (διάνοια)” (1450a 14). El hecho de que en otro lugar de la *Poética* señale como prescindible al espectáculo (1450b 16-20), no necesariamente indica que Aristóteles haya juzgado la

En cuanto al lugar del espectáculo en el drama, el texto de la *Poética* VI 1450b 16-20 marca sin ambigüedad el contraste entre lo poético del canto y lo extra poético de la *opsis*: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς. Esta afirmación contradice, a la letra, lo asentado por el filósofo respecto a la *opsis* en otras partes de la *Poética*, en donde señala que el espectáculo es parte esencial de la tragedia, por ejemplo, en 1449b 31-33: “puesto que hacen la imitación actuando (ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν), en primer lugar necesariamente (πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης) será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) y después, la melopeya y la elocución, *pues con estos medios hacen la imitación*”.⁵⁶ La definición de la tragedia y el lugar primario que le reconoce Aristóteles al espectáculo en el pasaje citado, indican claramente que concibe al drama como un *espectáculo*.

Hay bases para interpretar que Aristóteles utiliza el término ὄψις en dos sentidos distintos, en la *Poética*. En las líneas citadas (1449b 31-33), Aristóteles parece referirse con el término ὄψις al espectáculo como “representación en escena”. También cuando compara a la tragedia con la epopeya en la *Poética* 1462a 14-18 y le reconoce un lugar primordial a la *opsis* entendida como representación: “[la tragedia] tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo(τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις), medios eficacísimos para deleitar.”⁵⁷ Mientras que en 1450b 16-20 alude al “espectáculo” (ὄψις)

música como algo también “accesorio”. El pasaje completo dice así: “La melopeya es la más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (*Poética* VI, 1450b 16-20).

⁵⁶ Cito la versión española de V. García Yebra).

⁵⁷ Versión de V. García Yebra.

en un sentido peyorativo: “de las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; *el espectáculo* (ὄψις), en cambio, *es cosa seductora* (ψυχαγωγικόν), *pero muy ajena al arte* (ἀτεχνότατον) y *la menos propia de la poética* (δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς), *pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores* (ὥς γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν)”.⁵⁸

Quienes interpretan las líneas de la *Poética* 1450b 16-20 en el sentido de que la *opsis* como tal es prescindible, hacen una lectura aislada y literal del pasaje. Por el contrario, si tratamos de comprender el sentido del comentario aristotélico a la luz de los pasajes anteriormente citados, en donde Aristóteles reconoce abiertamente que el espectáculo (*opsis*) es un componente esencial del drama trágico, y algunos otros en los que expresa sus preferencias poéticas,⁵⁹ cabe suponer que su recomendación de prescindir de la *opsis* se refiere al espectáculo en un sentido particular y restringido, esto es, a ciertos aspectos de la *opsis* que juzga artificiosos y relativamente prescindibles.

Aristóteles considera poéticamente mejor que la propia composición de los hechos nos emocione: “*el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta.*”⁶⁰ Lo anterior no significa que el filósofo deseché propiamente la representación teatral. De lo contrario, su comentario entrañaría una contradicción con la definición de la tragedia como δράμα: “la tragedia imita actuando, no mediante relato”

⁵⁸ Versión española de V. García Yebra. El subrayado es mío.

⁵⁹ Cf. *Poética* 1453b-6.

⁶⁰ *Poética* 1453b-3.

(δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας).⁶¹ En la *Poética* señala de manera expresa que, puesto que hacen la imitación actuando, *en primer lugar será parte de la tragedia la decoración del espectáculo* (ἐπεὶ δὲ πρῶτοντες ποιῶνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦρον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος).⁶² Es claro, pues, que reconoce que toda representación constituye un espectáculo (ὄψις) y, en esa medida, concibe la *opsis* como un componente esencial del drama trágico. Ello no quita, sin embargo, que considere prescindibles algunos elementos del espectáculo, en particular aquellos que desempeñan, a su juicio, un papel meramente “seductor”.⁶³

Tenemos evidencias de que Aristóteles considera prescindibles ciertos aspectos de la escenografía y del espectáculo meramente “seductores” (ψυχαγωγικόν), “ajenos al arte” (ἀτεχνότατον).⁶⁴ Es patente asimismo la ironía con que se refiere al valor que solía atribuírsele a la producción de la escenografía, en comparación con el de la producción poética.⁶⁵ Pero es difícil establecer en general qué medios son específicamente “poéticos” y qué medios resultan ser meramente “seductores o escénicos”.

Según Aristóteles, lo “prescindible” en el sentido de “seductor” o “inartístico” (ἀτεχνότατον) viene a ser un elemento “externo” a la

⁶¹ *Poética* VI, 1449b 26.

⁶² *Poética* 1449b 31-33. Justo en esta línea suele verse una contradicción con la *Poética* 1450b 16-20.

⁶³ Aunque Aristóteles no mencione expresamente a la música, al hacer referencia a la representación en escena, de alguna manera, alude a ella. La música es un importante medio “seductor”, lo cual no implica que haya sido considerada por Aristóteles un elemento accesorio y prescindible. La recomendación aristotélica tocante al papel del coro en el drama, y la relación estrecha de la música con el espectáculo, son una base para conjeturar que, para Aristóteles, lo musical debía regirse por el mismo criterio que el resto de los medios seductores; en otras palabras, que la música, al igual que la *opsis*, no debería ser un mero adorno.

⁶⁴ *Poética* VI, 1450b 16-20; 1462a 3-18.

composición del mito o la trama, mientras que lo “poético” mantiene una relación de pertenencia con el drama, ya sea en términos de la coherencia de los caracteres o de la unidad de la acción y la relación lógica entre los episodios, las peripecias, las agniciones y el desenlace de la tragedia. La distinción aristotélica entre “lo poético” y lo “extra poético” radica en gran medida en la “unidad”, la “necesidad” y la “verosimilitud” de la composición o estructuración del drama tomado en su conjunto.

El relato de un mensajero (ἀπαγγελίας) o de un testigo presencial puede resultar tan patético, poético e interno al drama trágico, como la presentación directa en la escena de los hechos patéticos y destructivos. La diferencia quizás radica en que lo primero exige más arte, al menos eso es lo que Aristóteles parece suponer, y tal vez debamos convenir con él en que la presentación cruda de las acciones temibles en escena, echar mano de llantos, gritos y súplicas, constituye una manera más “fácil” y “seductora” de conmover, que transmitir los hechos destructivos a través de un discurso o de imágenes poéticas que logren producir en el receptor la respuesta emocional buscada, con la ayuda de la pura *lexis* y la *melopeya*.

En la antigüedad los recursos escénicos eran bastante más limitados que en el presente. Es posible que Aristóteles tuviese en cuenta, de manera implícita, el riesgo de sujetar el efecto patético del drama a recursos extra poéticos, o de que la obra quedara expuesta a una representación inadecuada, incluso grotesca.⁶⁶

⁶⁵ *Poética* 1450b 21: “además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (versión española de V. García Yebra).

⁶⁶ Recientemente, hemos visto transformado el *Edipo Rey* en melodrama, en virtud de un conjunto de decisiones erradas tocantes a la dirección escénica.

El sentido particular de “prescindir de la *opsis*” al que parece referirse el filósofo en las líneas de la *Poética* 1450b 16-20 no es “prescindir de la representación teatral”, sino “omitir (del espectáculo) aquello que resulte artificioso y meramente seductor”, puesto que hay bases para considerar que la recomendación aristotélica no entraña la supresión de la *opsis* entendida como escenificación o representación, sino tan sólo de aquellos elementos del espectáculo que conformarían, a su juicio, un modo inartístico o meramente seductor de presentar los hechos.

La recomendación aristotélica explícita es que el *mithos* o la fábula “debe estar constituida de tal modo que, *aún sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca* (φρίττειν καὶ ἐλλεῖν) *por lo que acontece*”.⁶⁷ Las visiones de Casandra en el *Agamenón* constituyen un magnífico ejemplo de lo anterior.⁶⁸ El arte poética puede conmovernos sin presentar siquiera en forma directa los hechos destructivos en escena, y esto es algo que Aristóteles reconoce y aprecia sobremanera.

La presentación poética de lo patético es una forma de “prescindir del espectáculo” que permite entender la recomendación aristotélica relativa a la *opsis* en un sentido restringido, y no general, que evita cualquier implicación acreedora de inconsistencia. Hemos visto que hay elementos en la *Poética*

⁶⁷ *Poética* 1453b -8: “El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo (ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι), pero también de la estructura misma de los hechos (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων), lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo (διὰ τῆς ὄψεως) es menos artístico (ἄτεχνότερον) y exige gastos (χορηγίας)” (versión española de García Yebra).

⁶⁸ Walter Kaufmann juzga estúpido pensar que la representación de un asesinato en el escenario resulte por sí misma más terrible que las alusiones indirectas a él, y señala el mismo ejemplo. Cf. W. Kaufmann, *op. cit.*, p. 331.

para considerar que la recomendación aristotélica apunta en esa dirección.⁶⁹ El hecho de que no podamos asegurar que éste sea el significado de la recomendación aristotélica de “prescindir de la *opsis*” no debería restarle peso a esta lectura, puesto que es la interpretación que resulta consistente con el resto de las afirmaciones que hace el filósofo en torno a la *opsis* en la misma obra.

Una cosa es que Aristóteles reconozca que las buenas tragedias conmueven con la sola lectura y otra que deseche el papel de la representación dramática en escena. La interpretación contraria suele partir del comentario aristotélico de que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”,⁷⁰ sin tener en cuenta que el filósofo expone esta opinión en el contexto de su defensa de la tragedia ante ciertos ataques por parte de algunos de sus contemporáneos. El Estagirita atribuye allí la falta de aprecio por la tragedia a fallas imputables al arte del actor y exonera al arte poética.

El hecho de que la representación sea esencial al drama, no quita que la actuación y el arte de representar en escena sean relativamente independientes de la obra y merezcan un juicio aparte. Lo que Aristóteles censura específicamente es la actuación “simiesca”, exagerada en los gestos, los movimientos y los cantos, pero reconoce con claridad el valor de la música y de la representación en general: “*la tragedia tiene todo lo que la epopeya y más, la música y la representación, que no es poco. [...] Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación*”⁷¹ A juzgar por lo

⁶⁹ Es verdad que Aristóteles afirma que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”, pero no hay que perder de vista el contexto en que enuncia tal opinión: precisamente, en medio de su alegato en favor de la tragedia, en contra de los partidarios de la superioridad del género épico sobre el trágico.

⁷⁰ *Poética* 14150b 17-19.

⁷¹ *Poética* 1462a 1-18: “... dicen que ésta [la epopeya] es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos. Por consiguiente, está

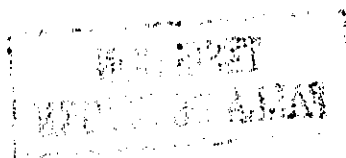
anterior, su comentario de que “la fuerza de la tragedia existe también sin la representación” es una mera concesión al oponente, con miras a hacerle ver que, aún prescindiendo de la representación, la tragedia consigue su efecto patético y por ello aventaja a la epopeya.

En el caso de *Edipo Rey*, tanto para quien lee la obra como para quien presencie su representación en el teatro, lo patético no puede nacer del espectáculo, puesto que los hechos destructivos no son presentados directamente, sino a través del relato de un testigo, es decir, mediante un recurso netamente poético. Esta manera de prescindir de la *opsis* es la que interesa Aristóteles. Lo que él recomienda es que la obra trágica conmueva sin necesidad de echar mano de recursos artificiosos o “inartísticos” para producir o intensificar el efecto patético.⁷²

Gerald F. Else comenta sobre el mismo asunto que “la lectura *sola* del texto trágico, sin la intervención de voces, timbres y melodías vocales (aún en las partes habladas), que caracteriza una dramatización plena, amenaza

claro que la vulgar será inferior. Ante todo, la acusación no afecta al arte del poeta, sino al del actor, ya que también puede exagerar en los gestos un rapsodo [...] En segundo lugar, no todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores [...] Además, la tragedia *también sin movimiento* (ἀνευ κινήσεως) produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad. Por tanto, si en lo demás es superior, esto no es necesario que se dé en ella. Después, porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además tiene la ventaja de ser visible en la lectura (ἐν τῇ ἀναγνώσει) y en la representación (καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων)” (Cito la versión de V. García Yebra). La expresión “con sólo leerla” obedece a que, en el contexto particular de su defensa de la tragedia frente a la epopeya, para Aristóteles era importante tomar, como base de la comparación entre ambas, un elemento suficientemente relevante, que pudiera ser tenido como común entre estos dos géneros literarios tan distintos.

⁷² Lo que explica su preferencia por el estilo sofocleo, ya que parte de la maestría poética de Sófocles consistió en lograr un efecto patético intenso mediante esta forma de composición. Entre los recursos “seductores” y no estrictamente poéticos, señala los gestos, la inflexión de la voz y el vestuario, en *Retórica* II, 8, 1385a 31-34. Vid. *Poética* 1462a 3-18.



también con restringir o inhibir la λέξις. De manera que una deliberada abstracción de la realización completa (*full performance*) -i.e., la insistencia de Aristóteles en que la lectura puede hacer el trabajo [dramático] tan bien (25.62a 12ss)- entraña importantes y obvias consecuencias”.⁷³

Primero, no es claro que el comentario aristotélico de que la sola lectura “sin movimiento, produce su propio efecto” (ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς),⁷⁴ signifique que “la sola lectura podía hacer el trabajo *tan bien como* la representación en escena”. Segundo, la crítica de Else da por supuesta una clase de lectura plana y carente de matices, en suma, una mala lectura. Pero esto no tendría que ser el caso y es dudoso que ésa fuera la clase de lectura que Aristóteles tuviera en mente al expresar su opinión de que la lectura permite apreciar la calidad de una tragedia. Sabemos de la costumbre griega de leer en voz alta y podemos imaginar una buena lectura, efectuada por una sola persona, rica en matices y que no prive por completo a la *lexis* de sus componentes musicales, a pesar de no ser una dramatización plena de la obra.⁷⁵

La interpretación de la catarsis propuesta por Donini se apoya en un sentido particular del verbo *περσίνειν*, que él mismo admite que no corresponde a todos los usos del término por parte de Aristóteles.⁷⁶ El problema es que el argumento de que ése no sería el único caso en que Aristóteles utilice un mismo término en diferentes acepciones, no prueba que el significado del verbo *περσίνειν*, en la *Poética* VI, sea específicamente el de

⁷³ G. F. Else, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁴ *Poética* 1462a 11.

⁷⁵ Para Aristóteles, inclusive la pura voz “consiste en una cierta armonía” Cf. *De Anima* 426a 27.

“cumplimiento o coronación”, en el sentido que él pretende.⁷⁷ Según su lectura, Aristóteles se refiere allí a la acción de “concluir o completar la parte faltante y final de un proceso ya comenzado”,⁷⁸ es decir, al “coronamiento” o “cumplimiento del último paso”, y presume, además, que ese último paso es de naturaleza *distinta* del proceso de que constituye el cumplimiento o coronación, al modo en que “la acción”, en tanto cumplimiento o coronación, es algo distinto del “oráculo” y “la decisión”, respectivamente.⁷⁹ Sobre bases filológicas tan endebles, propone que “mediante la comprensión y la racionalidad [...], la función propia de la tragedia no sería más la catarsis, sino sólo el coronamiento de ésta, el último paso de la cura de la pasión que restaba cumplirse”.⁸⁰ Tampoco nos aclara el significado del término “comprensión”, ni especifica la manera en que la comprensión es el medio por el cual se cumple “la cura de la pasión”.

Donini coloca la catarsis *fuera* de la tragedia, específicamente “en la experiencia precedente de medicación de la irracionalidad”,⁸¹ de ahí el título

⁷⁶ Explícitamente, Donini reconoce dos significados diferentes en tres partes del texto de Aristóteles. *Vid. Ibid*, p. 40.

⁷⁷ Gerald F. Else señala que la interpretación más aceptada del término *περαινουσα* es “llevar a efecto, alcanzar”, en *op. cit.*, p. 159. I. Düring, siguiendo muy de cerca a G. Else, interpreta *perainousa* de acuerdo con su significación ordinaria, como “llevar a cabo algo”; véase: I. Düring, *op. cit.*, p. 277. Schadewaldt, por su parte, interpreta el sentido del verbo *περαινειν* como “efecto final” (*Ibid*, p. 273, nota 274). El único pasaje que P. Donini cita directamente en favor de su interpretación del término *perainein* como “coronamiento o cumplimiento del último paso”, es platónico, no aristotélico. Véase: *Ibid*, p. 33. De manera que el hecho de que resulte ése específicamente el “caso *evidente* en el cual el verbo no se refiere al desarrollo entero del proceso [...], sino sólo a la parte faltante...” (*loc. cit.*), serviría de poco para el propósito principal de su argumentación en defensa de ese significado en la *Poética* VI, e incluso da pie para considerar que se trata de una estrategia argumentativa retórica que incurre en la falacia de irrelevancia.

⁷⁸ *Ibid*, p. 33.

⁷⁹ Cf. *Ibid*, p. 38.

⁸⁰ *Ibid*, pp. 34-35.

⁸¹ *Ibid*, p. 40.

de su artículo, “*La tragedia, sin la catarsis*”. Su hipótesis es que “Aristóteles dice que, mediante el temor y la piedad, la tragedia lleva al cumplimiento la catarsis”⁸²

Aparte de las dificultades señaladas a su argumentación en favor de la interpretación de la catarsis trágica como el “coronamiento o cumplimiento de la parte final de un proceso catártico”, Donini entiende que la purificación emocional ritual sería “anterior” al placer propio de la tragedia, en un sentido “temporal y local”, cuando señala que “la catarsis se cumple *fuera* de la tragedia”:

La tragedia completa y corona este placer elemental elevándolo a un más alto nivel, el del placer que le es propio, esto es, el placer mimético y cognitivo. En suma, el uso del verbo *perainein* en *Poética* VI constituye una referencia implícita de Aristóteles a la *Política* y, al mismo tiempo, también (*anche*) una demarcación precisa de la competencia diversa e incluso de la diversa colocación temporal y local de la catarsis y de la tragedia (la primera adviene en sustancia precedentemente a la tragedia y fuera de ella).⁸³

Su hipótesis de que “la catarsis musical e irracional de la *Política* produce un alivio placentero, que la tragedia completa o corona luego, elevando ese placer elemental a un nivel más alto, a saber, el placer mimético y cognitivo”,⁸⁴ da por sentadas varias cosas, carentes todas ellas de evidencias suficientes e incontrovertibles, a saber: 1) un sentido particular del término *περσίνειν*, en la *Poética* VI, cuyo sustento filológico ya he cuestionado; 2) que la catarsis

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 35: “La tragedia completa e corona questo piacere elementare elevandolo a un ben più alto livello, quello del piacere che le è proprio, cioè il piacere mimetico e cognitivo. Insomma, l'uso del verbo *περσίνειν* in *Poetica* VI costituirebbe da parte di Aristotele un implicito riferimento alla teoria della *Politica* e, nello stesso tempo, anche una precisa demarcazione delle diverse competenze e persino della diversa collocazione temporale e locale della *catarsi* e della *tragedia* (la prima avviene in sostanza precedentemente alla e fuori della *tragedia*)”. El subrayado es mío.

emocional del canto sacro (de la *Política VIII*) es “previa” a la catarsis trágica; 3) que la catarsis ritual orgiástica es un proceso emocional que experimentan jóvenes y adultos, mientras que la catarsis trágica es un proceso que experimentan sólo los adultos;⁸⁵ 4) que la catarsis trágica es “subsecuente” a la catarsis emocional; 5) que la catarsis trágica es un fenómeno de tipo “racional”, que aporta una “comprensión intelectual”;⁸⁶ 6) que tal “comprensión” constituye el “cumplimiento o coronamiento” de la catarsis emocional.

A su juicio, la interpretación que propone tiene la virtud de proporcionar “una relación de continuidad y coherencia entre la *Política* y *Poética*”. El problema es que, en lo tocante a ese punto, no contamos con

⁸⁴ Vid. *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵ Declara concordar sobre el particular con J. Lear (cf. nota 14, p. 30), pero en apoyo de esta hipótesis él mismo ofrece tan sólo un argumento, por cierto sumamente discutible, en su nota 13, p. 29: “Inffati *Pol.* VII, 17, 1336b 38 vieta ai giovani la commedia; non parla della tragedia: ma c'è una sola buona ragione per pensare che Aristotele, dopo aver escluso i giovani dalla commedia, li ammettesse alla tanto più difficile e filosofica tragedia?”. Es claro que la opinión adversa de Aristóteles sobre el valor educativo de la comedia, no indica, por sí misma, cuál haya sido específicamente su postura respecto a la tragedia, de manera que no hay ninguna base contundente para conjeturar que haya considerado inapropiada a la tragedia para los jóvenes. En cuanto a la duda de Donini respecto a que Aristóteles admitiera a la “tanto más difícil y filosófica tragedia”, es evidente que su pregunta, meramente retórica, exagera y presume un tipo de “dificultad filosófica” altamente dudosa. Acerca del sentido en que es “filosófica” la tragedia para Aristóteles, ya he comentado antes mis discrepancias con Donini; básicamente concuerdo con la crítica de J. Lear a esa interpretación, porque extrema y fuerza el sentido del pasaje en que Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica que la historia por ocuparse de lo universal, y no de lo particular, cuando con ello se refiere a que, en las tragedias, el poeta representa tipos de personas y de situaciones, no de hechos singulares. Cf. J. Lear, art. cit., pp. 324-325. En relación con este punto, véase el apartado Poesía y filosofía de este trabajo

⁸⁶ Véase: *Ibid.*, p. 34, en especial el segundo párrafo, en que afirma “...(*ma solo quelle adulte*), *che hanno già conseguito la catarsi dai canto sacri e provano perciò solo passioni ormai depurate dei loro eccesi patologici*”. Con lo cual, parece asignarle un efecto terapéutico relativamente estable sobre el ánimo a la catarsis religiosa-orgiástica, cuya función preparatoria perduraría supuestamente hasta el momento en que la catarsis trágica posterior fuese alcanzada de manera subsecuente, todo lo cual resulta de por sí incierto y dudoso.

bases textuales específicas e incontrovertibles. Es dudoso que exista una “relación de coherencia”, y más todavía de “continuidad” entre ambas obras, en el sentido que él supone. Donini, por otra parte, no justifica por qué dicha “relación de coherencia y continuidad” sería “ventajosa” o “adecuada”, ni aclara en qué sentido lo sería.

Podríamos aceptar sin reparos la hipótesis de que hay una referencia implícita en la *Política* a la *Poética*, a partir de los pasajes considerados por el propio Donini,⁸⁷ sin que ello nos comprometa con la suposición que está a la base de sus supuestos 2 a 4, de que tal relación consiste en un nexo de “continuidad” entre la *Política* y la *Poética*, y menos todavía en el sentido específico que él pretende. Su pretensión es algo difícil de demostrar, y en sí misma discutible, debido justamente al carácter impreciso de dicha alusión: “qué queremos decir con el término ‘purificación’ que ahora decimos simplemente, lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética con más claridad”⁸⁸

El procedimiento exegético seguido por Donini le presta una base débil y artificiosa a su propia asunción de que el nexo entre ambas obras consiste, específicamente, en una relación de “continuidad”. Su interpretación de la catarsis no sólo resulta aventurada, porque parte de un sentido incierto del texto de la *Poética*; le atribuye al verbo *perainein* un significado particular de “coronamiento” (atribución misma que, por lo demás, el autor no logra justificar plenamente); además, tal operación interpretativa lo compromete con

⁸⁷ Muchos autores aceptan que hay una alusión a la *Poética* en la *Política*, sin extraer las mismas conclusiones.

⁸⁸ *Política* 1341b 38-40: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον. “...Qué queremos decir con el término ‘purificación’, que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*” (según la versión de Manuela García Valdés de la *Política*, Madrid, Gredos, 1994, p. 474).

una serie de supuestos, igualmente inciertos. El resultado es que, pese a sus esfuerzos, el significado de la *κάθαρσις* en la *Poética* continúa en el misterio, y su artículo tampoco permite descartar la interpretación tradicional que ve en la catarsis la función y el fin propio de la tragedia.

Una de las críticas a la interpretación médica de la catarsis trágica como “purgación” de la compasión y el temor del público o los lectores de una tragedia es que se sustenta en fuentes externas a la *Poética*, fundamentalmente en la teoría homeopática de la medicina griega.⁸⁹ Esta opinión le resta peso a fuentes aristotélicas que nos aportan evidencias suficientes de que el filósofo griego compartía en buena medida las nociones médicas de su tiempo, en lo tocante a las emociones.⁹⁰ Justamente porque, tal como el propio Leon Golden reconoce, “Aristóteles no provee ni una definición ni un comentario de este término clave [*κάθαρσις*] en la *Poética* misma, tal como ésta ha llegado a nosotros”, considero arbitrario descartar el peso de fuentes aristotélicas, aunque externas a la *Poética*. Desde luego, el peso de dichas fuentes tendrá que ser evaluado a la luz del argumento interno de la *Poética*.

De acuerdo con Jonathan Lear, la interpretación de la catarsis trágica como purgación de las emociones “aunque ha tenido partidarios desde el

⁸⁹ Ésta es la crítica de Leon Golden, en *op. cit.*, p. 438. Respecto a las analogías médicas entre la *Poética* VI y la *Política* VIII, Richard Janko insiste en que se trata de meras analogías y que carece de importancia la cuestión de si la catarsis es homeopática, como sostiene W. Bernays, o alopática, como replica E. Belfiore. Cf. R. Janko, “From catharsis to the Aristotelian mean”, en Rorty, A.O. (ed.), *op. cit.*, p. 346.

⁹⁰ Cf. *Problemata* 955a 22-40; *EN* IV, 8, 1128b 13-16; *De Anima* I 403a 5-403b 20.

Renacimiento, no es seriamente sostenida hoy”⁹¹ Pero habría que aclarar que tampoco ha sido desbancada, pues los ataques que le han dirigido no han sido lo suficientemente contundentes como para considerar que haya sido refutada, a pesar de que, en efecto, resulta paradójico afirmar que “las pasiones son purificadas por medio de las pasiones mismas”: “it is hard to believe that, had he [Aristotle] meant it, he would have said anything so clumsy as that pity and fear purify pity and fear”⁹²

Si bien κάθαρσις significa “quitar, eliminar” y todos los usos metafóricos del término remiten a ese significado,⁹³ uno de los problemas con la idea de la catarsis como “purificación” está en que las emociones de piedad y temor no representan una “impureza” que sea necesario remover, debido a que, para Aristóteles, constituyen la respuesta emocional del hombre virtuoso ante la situación o los acontecimientos trágicos.⁹⁴ ¿En qué sentido, pues, la catarsis sería “purificadora”?

La posibilidad sugerida por Eduard Muller de que “la purificación de la piedad, el temor y otras pasiones consista en, o al menos esté muy conectada con, la *transformación* del dolor que ellas engendran en placer”,⁹⁵ no me parece tan remota, a pesar de la objeción de Lear, de que “es un error pensar que, en la tragedia, el dolor se *transforma* en placer. Piedad y temor no son *abolidos* por la tragedia; justamente, *en adición a* la piedad y el temor que uno siente en respuesta a los acontecimientos trágicos, uno es capaz también de

⁹¹ *Ibid.*, p. 318.

⁹² D. W. Lucas, *op. cit.*, p. 278.

⁹³ I. Düring, *op. cit.*, p. 278.

⁹⁴ J. Lear, *loc. cit.*

⁹⁵ Citado por J. Lear, en *loc. cit.*

experimentar cierto placer”.⁹⁶ En efecto, el placer propio de la tragedia va unido a las emociones de piedad y temor (las cuales son en sí mismas dolorosas), en buena parte como resultado de la naturaleza mimética o ficticia de las situaciones trágicas que nos suscitan tales emociones, pues como bien apunta Lear, nosotros como espectadores no experimentaríamos placer, o al menos no sería apropiado que lo sintiésemos, si las situaciones trágicas fuesen reales. Conuerdo con Lear en este último punto; sin embargo, no tenemos por qué suponer que la “transformación” de las emociones dolorosas en placer, sugerida por Muller, consista en una especie de “abolición” del dolor, sino más bien, en una *modificación* de las emociones, y no una mera “adición” de la sensación de placer a las emociones de compasión y temor, como plantea Lear, dado que estas últimas, y en general el dolor y el placer que experimentamos como espectadores o lectores de un drama trágico, difieren en sí mismos de las emociones que experimentamos cuando nos vemos afectados por circunstancias trágicas reales.⁹⁷

Jonathan Lear plantea que “en el extenso debate acerca de la catarsis trágica, nadie ha sugerido el modelo de la menstruación” y lanza la pregunta de “¿por qué no?”⁹⁸ Considero que hay razones para tomar esta pregunta en

⁹⁶ *Loc. cit.* El subrayado es mío.

⁹⁷ Aun admitiendo que algunas personas experimentan placer al presenciar hechos reales destructivos y trágicos, es evidente que dicho placer es distinto del placer trágico que sentimos en el teatro o con la lectura de una obra trágica. La fascinación morbosa ante hechos trágicos reales y la alegría sádica ante las desgracias ajenas nada tienen en común con el placer estético que sentimos ante las situaciones y desenlaces trágicos poéticos. Es difícil que un suicidio real nos emocione en el sentido en que nos conmueve el suicidio de Ajax. El drama sofocleo le confiere al suicidio del héroe Ajax un rango extraordinario, único por su belleza y tono poético, por más que no excluyamos la posibilidad de que algún suicidio real pudiera conmovernos de una manera análoga.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 315.

serio, aunque el proceso catártico no pueda ser explicado por completo en términos médicos.

La metáfora de la purificación alude a una especie de “separación”, “limpieza” o “descarga”. Lear nos recuerda que el uso aristotélico preponderante de la palabra *kátharsis* es médico.⁹⁹ Con dicho término, Aristóteles alude a diversos procesos biológicos de descarga de residuos (como la sangre menstrual, el semen, la leche y la orina).¹⁰⁰ No todos los

⁹⁹ Cabe suponer que Aristóteles, habiendo sido miembro de familias de médicos prominentes, haya estado familiarizado con esas ideas médicas; por lo demás, dichas ideas estaban bastante extendidas en la época. D. W. Lucas nos recuerda que el desarrollo de la ciencia médica en el siglo V a C. influyó en el uso de la palabra *kátharsis*; ésta empezó a utilizarse en el sentido de “la remoción o purga de sustancias mórbidas del cuerpo humano. Finalmente, *kathairo* fue usado en un sentido en parte religioso, en parte médico, para el tratamiento psicoterapéutico de desórdenes emocionales, mediante el ritual y la música” (en *op. cit.*, p. 276). El autor nos remite a varios lugares del *corpus* aristotélico en que Aristóteles utiliza el término en ese sentido. Por su parte, V. García Yebra señala “si recordamos que el sentido fundamental de *κάθαρσις* es fisiológico, y si tenemos en cuenta pasajes aristotélicos como *γιννομένης καθάρσεως τῶν περιττωμάτων, ἃ τοῦ νοσεῖν αἴτια τῶις σώμασιν* ‘al producirse una purgación de los residuos que son causas de enfermedad para los cuerpos’ (*De generat Animal*. II, 4, 738a28-29), parece claro que ni *τῶν περιττωμάτων* ni *τῶν παθημάτων* son genitivos subjetivos, sino objetivos: las *afecciones* (*παθήματα*) son el objeto de la purgación (*κάθαρσις*) llevada a cabo por la tragedia” (pp. 387-388). Mientras la mayoría de los intérpretes traducen *παθήματα* como pasiones, en opinión de García Yebra: la palabra española ‘pasión’ “tiene más bien el sentido de *πάθησις* ‘acto de padecer’, o el de *πάθος* como causa del cambio producido en el sujeto, y apenas puede entenderse como el resultado de este cambio, sobre todo cuando el cambio es a peor, como lo es, por ejemplo, la enfermedad. Vimos, sin embargo, que éste era el sentido más claro de *πάθημα*, que, lo mismo que *κάθαρσις*, desde lo fisiológico o corporal se extendió a su alcance semántico por analogía, a lo anímico.” Sobre la base de lo anterior, García Yebra considera que “una buena traducción de *πάθημα* en español es ‘afección’ o ‘efecto que produce una cosa sobre otra’”, y agrega que “en un sentido más limitado, ‘enfermedad’”. Piensa que “debe entenderse *τὴν τῶν... παθημάτων καθάρσιν* ‘la purgación de las afecciones.’ [...] Y] lo que Aristóteles quiere decir es que la tragedia *lleva a cabo, por medio de la compasión y el temor*, es decir, utilizando la virtud curativa de estas dos pasiones, la *purgación de las afecciones* o estados de ánimo nocivos o dolorosos” (pp. 385-386). El traductor interpreta, pues, las emociones como algo muy próximo a lo patológico. Esto último es discutible a la luz de los escritos biológicos de Aristóteles, como en seguida defenderé.

¹⁰⁰ *Vid. Ibid.*, p. 316; Aristóteles, *Generación de los animales* 726a 12; 726a 21-23; *Historia de los animales* 573a 21-24.

procesos catárticos mencionados implican a los ojos del filósofo el sentido de una “limpieza”, “separación o descarga” de “impurezas”. Aristóteles utiliza en sus escritos biológicos el término καθαρός como sinónimo de “maduro”, no específicamente en oposición a “impuro”, en el sentido de “mórbido” o “patológico”. En particular, el fluido seminal, portador de la vida, no es para él un residuo “impuro”.¹⁰¹ Por otra parte, explica ciertos estados de ánimo a partir de procesos fisiológicos; por ejemplo, considera la eyaculación un proceso directamente vinculado con la disposición o el estado del ánimo, a saber, la ἀθυμία, la εὐθυμία y la μελαγχολία.¹⁰² Hay bases, pues, para

¹⁰¹ Aristóteles utiliza en sus escritos biológicos el término καθαρός (“puro”) como sinónimo de “maduro”, y no específicamente en oposición a “impuro”, en el sentido de “mórbido”, “descompuesto” o “patológico”. *Vid. Generación de los animales* 726a 12-29. Para él, la descarga de residuos (περιπτώματος ἀφαίρεσις) es siempre benéfica (ὠφέλιμος), mientras que la mezcla de residuos (σύντηξις) es mórbida (νοσώδης). Los residuos en general se derivan de los nutrientes, y se clasifican, en general, en sólidos y líquidos, por un lado, y útiles (como la sangre, el semen y la leche) o inútiles (como la orina y los excrementos). *La sangre es la forma final de los nutrimentos y el semen es su forma más “pura”, es decir, “madura” o “cocida”* (726a 26). El calor es la causa general de la maduración de los residuos, de su “pureza” y “purificación”.

¹⁰² En *Problemata* 955a 22-40 se plantea que “después de las relaciones sexuales, la mayoría de los hombres se vuelven desalentados (ἀθυμότεροι), pero que cuantos arrojan mucho semen se vuelven muy generosos (εὐθυμότεροι) [de buen ánimo y buen corazón], pues ellos se aligeran del exceso de secreción y de aire y de calor. Aquellos [los primeros] muchas veces están desalentados, pues se enfrían habiendo tenido relaciones, por verse privados de algo importante. Esto evidencia que el derrame no llega a ser mucho. Para decirlo resumidamente, por el hecho de que la potencia de la bilis negra [humor negro] es anómala [insuficiente], los melancólicos son desequilibrados” (Versión española de José Molina). M. C. Nussbaum descarta el peso de la teoría de los humores en Aristóteles, en *The fragility of goodness Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, nota 17, p. 502: “The theory of humours in question appears in no genuine Aristotelian work, but only in the spurious and late *Problemata*. Aristotle’s genuine work on psychological function of tragedy could be replaced by a dose of medicine, if only Greek physicians had not ‘lacked confidence in their power to control black bile’” En torno al supuesto carácter apócrifo de *Problemata*, es pertinente considerar la observación de Aubenque, de que la cuestión de la “autenticidad” de una obra no puede ser zanjada a partir de medios enteramente técnicos, exige medios filosóficos que atañen a la interpretación, lo cual nos remite necesariamente al conflicto hermenéutico. Cf. Pierre Aubenque, “La historia de la filosofía, ¿es o no filosófica? Sí y no”, en Cassin, Bárbara, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias*

considerar que la interpretación médica de la catarsis no puede ser descartada como una simple “atribución”, como pretende Leon Golden.¹⁰³

En general, para Aristóteles, lo “nocivo” no es el objeto mismo de la purgación, esto es, el residuo, sino la cantidad insuficiente o excesiva de la descarga, o bien la retención de ciertos humores en condiciones y circunstancias inapropiadas para su contención, o su contaminación con algunos otros residuos, de manera que a la luz de los tratados biológicos aristotélicos, la catarsis podría entenderse como *un proceso de descarga de residuos, no necesariamente impuros*, cuya retención, en cambio, podría resultar patológica o dañina para el organismo en ocasiones determinadas.

¿Por qué no tomar en serio, por lo tanto, la analogía entre la catarsis y la descarga de fluidos, y proponer la hipótesis de que, en el caso de la catarsis trágica, la purificación de las pasiones a la que se refiere Aristóteles, en su definición de la tragedia, es la descarga de lágrimas aparejada a las emociones de compasión y temor? La hipótesis anterior contrasta, por su simplicidad, con las interpretaciones más aceptadas y discutidas. Según esta interpretación, el término catarsis no constituiría en sentido estricto una expresión metafórica, sino que haría referencia a procesos fisiológicos, en términos semejantes a los hipocráticos, sin que se pretenda, con ello, reducir la catarsis trágica a la mera descarga del llanto.¹⁰⁴ No obstante, sería necesario precisar los componentes

contemporáneas de apropiación de la antigüedad, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 27. Por lo demás, aún asumiendo el carácter espúreo de *Problemata*, ello no representaría una base suficiente para descartar las analogías presentes entre la teoría aristotélica de las emociones y la teoría hipocrática de los humores. Al respecto, véase la opinión de Lucas.

¹⁰³ Cf. Leon Golden, “*The clarification theory of katharsis*”, en *Hermes* n. 104 (1976), pp. 438 y 449.

¹⁰⁴ Aristóteles es explícito al respecto en la *EN* IV, 8, 1128b 13-15, cuando señala que las emociones de vergüenza y temor se manifiestan con rubor y palidez; se refiere a las alteraciones fisiológicas que acompañan a los impulsos coléricos y a los deseos venéreos, en *EN* 1147 a 15-17. En *De Anima* 403a 25-403b 3, señala que la ira va acompañada de la

específicos de la catarsis trágica, puesto que las emociones no se reducen a procesos meramente fisiológicos y no todo llanto o descarga de lágrimas corresponde a una catarsis *trágica*; después de todo a veces se llora de risa y los melodramas suelen hacernos llorar.

Para muchos tal vez resulte una decepción descubrir que tras la misteriosa catarsis trágica haya lágrimas. Pero si asumimos que el significado de la catarsis trágica es el de “descarga emocional” en un sentido análogo al de los procesos naturales de descarga de fluidos, se podría conjeturar que Aristóteles alude con el término catarsis, en la *Poética* VI, a la descarga liberadora del llanto. Esta posibilidad no es tan remota, tomando en cuenta que la compasión y el temor son dos emociones conectadas en cierto modo con el dolor, y ambas tienden a hacernos llorar.¹⁰⁵ Sin embargo, ello no elimina la dificultad de que existen múltiples variantes de llanto. Para evaluar esta interpretación es preciso considerar la teoría aristotélica de las pasiones y sopesar el grado en que Aristóteles las concibe como algo que atañe no solamente a creencias, sentimientos y actitudes, como generalmente se reconoce,¹⁰⁶ sino además a *procesos fisiológicos*, como él mismo expone en su

ebullición de la sangre cercana al corazón. A su vez, subraya en contra de la opinión de los fisiólogos, que la ira no consiste meramente en dicho calentamiento, pues éste puede darse y se da en otras circunstancias y respecto a otros procesos; mientras que en el caso específico de la ira, la ebullición de la sangre lleva aparejados el sentimiento de haber sido agraviado y el deseo de venganza. En resumen, las emociones van asociadas a procesos fisiológicos pero son irreductibles a dichos procesos; involucran creencias.

¹⁰⁵ Nicolas Boileau las llamó “*passions tristes*”.

¹⁰⁶ Véase: Robert C. Solomon, “Emotions and choice”, en Rorty, A. O. (Ed.), *Explaining Emotions*, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 251-281. J. Lear, por su parte, distingue tres componentes de la emoción, en la concepción aristotélica: la creencia, el sentimiento y la actitud o disposición hacia el mundo. En relación al temor (*fobos*), puntualiza que no se limita al sentimiento de miedo, pues aparte de ese sentimiento, la emoción del temor requiere la creencia de que uno se encuentra en peligro, y además una actitud, esto es, una orientación hacia algo que se considera temible. A partir de ello, discute que es muy difícil saber lo que podría significar “purgar una emoción”. Véase: *Ibid*, p. 317. Creo que Lear ignora un aspecto fundamental de la emoción o pasión que

tratado *Del alma y la Ética nicomáquea*.¹⁰⁷ A continuación, me propongo discutir algunos aspectos relevantes de la interpretación de Gerald Frank Else de las emociones trágicas en la *Poética*.

La compasión y el temor trágicos

Gerald F. Else dirige básicamente dos críticas al tratamiento aristotélico de las emociones trágicas en la *Poética*. Una de ellas, que Aristóteles es relativamente insensible a las diferencias entre situaciones reales y ficticias; y la otra, que toma de la *Retórica* su definición de la compasión (ἔλεος) y el temor (φόβος).¹⁰⁸ Ambas críticas me parecen incorrectas, porque cuando se refiere a las situaciones trágicas que el poeta debe preferir, Aristóteles lo hace desde la perspectiva de la *composición dramática* y en consideración a la

Aristóteles señala en *De Anima* I, al cual me he referido un poco antes. Por el momento, me limito a expresar que concuerdo básicamente con la opinión de que la comprensión de la teoría aristotélica de la catarsis exige relacionarla con la visión de Aristóteles sobre las emociones y su base fisiológica, un aspecto al que rara vez aluden los autores antiguos probablemente por consabido (p. 279). D. W. Lucas destaca que la noción aristotélica de catarsis trágica se conecta con la teoría hipocrática de los humores (nota 3, p. 284, y nota 1, p. 285), y opina que lo importante, desde el punto de vista de la catarsis trágica es que aporta significado real a la purga de las emociones: “the important thing from the point of view of tragic *katharsis* is that it gives real meaning to the purge of emotion”, en D. W. Lucas, Apéndice II: “Pity, fear, and Katharsis”, en *op. cit*, p. 285.

¹⁰⁷ Vid *De Anima* I, 403a 5-8; 403a 15-403b 19. *EN* IV, 1128b 15. En la *Ética* se refiere a las emociones como “estados que se parecen en cierto modo a fenómenos corporales”. La vergüenza y el temor, por ejemplo, llevan aparejados ciertos cambios físicos, como el rubor, la palidez y el calor.

¹⁰⁸ G. F. Else, *Plato and Aristotle on Poetry*, cap. 10, pp. 139-151. “... ἔλεος καὶ φόβος is, if not a misrepresentation, at least a flattening of the real emotional situation in tragedy. Why has Aristotle performed this reduction on the facts? Undoubtedly for the sake of symmetry and sistem. The reciprocal interaction of pity and fear is such a tidy syndrome! In any case *he has imported it directly from the rhetoric into poetics*, and once again [...], *we find him insufficiently sensitive to the difference between real and fictive situations*” (p. 142.) El subrayado es mío.

intensidad o efectividad del lance patético, esto es, desde el punto de vista del efecto de la acción dramática destructiva y dolorosa sobre el espectador o el lector, en particular, a la luz de lo que Aristóteles mismo juzga patético y preferible.¹⁰⁹

El filósofo asume que existe cierta semejanza entre las emociones ordinarias que experimentan las personas en situaciones concretas, y las emociones provocadas en virtud del arte, pero de ninguna manera plantea una equivalencia entre ambas.¹¹⁰ De hecho es muy claro al respecto en la *Poética*, cuando distingue la emoción que nos suscita la imitación de un cadáver o de un animal repulsivo, de la que nos provocarían un cadáver o un animal reales.¹¹¹

La crítica de Gerald F. Else pierde de vista que en el momento en que Aristóteles escribió su *Poética* varias generaciones de espectadores y lectores habían ido aprendiendo a apreciar los dramas como arte y eran capaces de entender el teatro como teatro.¹¹² Es claro que el temor que experimenta un espectador de obras trágicas ante los males que amenazan a los personajes no es el mismo que experimentaría ante un peligro semejante y real, a menos que

¹⁰⁹ *Poética* 1452a -7: "situaciones que inspiran temor y compasión, las cuales se producen con mayor intensidad cuando se presentan contra lo esperado (παρὰ τὴν δόξαν) unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si proceden de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento" (versión de V. García Yebra); 1452a 17-1452b 32; 1453b 19-22.

¹¹⁰ "Los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más la compasión. Hacen, en efecto, que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos, o como inminente o como acaecido" (*Retórica* II, 8, 1385a 31-34, versión de García Yebra, Apéndice I)

¹¹¹ *Poética* 1448b 10-13: "... hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres".

¹¹² A diferencia de otras culturas, para las cuales el teatro era un fenómeno desconocido. Éste es el tema que inspira el cuento de Jorge Luis Borges "*La busca de Averroes*".

el espectador sea incapaz de distinguir entre un hecho real y uno ficticio.¹¹³ El espectador o el lector de un drama comprende simplemente el peligro que amenaza al personaje, y experimentan un temor distinto del que experimentaría ante un peligro o una amenaza reales: el espectador del *Edipo* no teme matar a su padre el día menos pensado, o llegar a cometer incesto con su madre.¹¹⁴

La razón primordial por la que el espectador del *Edipo Rey* no experimenta horror ante el parricidio y el incesto de Edipo no es la ἀμαρτία del héroe, como Else piensa, sino el hecho de que tales actos son una ficción poética, aunque podamos suponer que para los antiguos espectadores las acciones trágicas pudieron haber sido temibles o repulsivas en mayor sentido que para nosotros, y en ocasiones incluso aterradoras. Así mismo, es evidente que el sufrimiento y las palabras de Ajax producen en el espectador y en el lector del drama sofocleo una compasión y un temor distintos de los que provocarían en ellos las palabras y las acciones de un suicida real, independientemente de que, en general, las palabras que los suicidas dirigen a quienes los rodean suelen ser comprendidas hasta después de ocurrido el suicidio, cuando ya es muy tarde para disuadirlo de sus intenciones suicidas o para impedirle llevarlas a cabo, tal como ocurre en el caso de la tragedia *Ajax*. El poeta Sófocles hace hablar al personaje de una manera que se aparta del habla común y ordinaria; su lenguaje posee una belleza y una fuerza expresiva capaces de conmover nuestra inteligencia y sensibilidad de un modo especial

¹¹³ Como don Quijote ante el retablo de maese Pedro: interviene en la acción, destruye los títeres y termina con la función. Todo esto en el seno de una ficción literaria.

¹¹⁴ Como apunta Paul Woodruff, “si compadezco a Ágave, [...] ello es solamente en una obra, como bien sé; y si ignorara esto, no tardaría en llamar a la policía. En tal caso, la *mimesis* interfiere con los procesos normales por los cuales la creencia lleva a una emoción. Así es como la *mimesis* engaña (*deceive*) mis emociones sin engañarme: ella me provee de

y único. Las acciones de Ajax y sus palabras no son las de alguien cercano y amigo del receptor del drama, su desesperación es la de un héroe, una figura mítica, cuya lejanía marca una distancia entre el espectador y la acción dramática, por muy entrañable y familiar que resultase para los antiguos griegos la figura del héroe. Lo mítico introduce por sí mismo cierta distancia y lejanía a la acción de Ajax, imprimiéndole un sentido patético completamente distinto del que tendrían el sufrimiento y la muerte de un ser humano cercano y real; lo que explica en parte la naturaleza peculiar de la compasión trágica.

La inadvertencia sobre la distinción entre drama y realidad no es atribuible a Aristóteles, sino a sus modernos críticos. G. F. Else, por ejemplo, señala que "...la emoción trágica real, a la cual Aristóteles llama 'temor', no es la clase de temor de todos los días, con la cual el retórico lidia en las cortes, sino el *frisson* [estremecimiento] de horror que nos sobreviene ante una historia de parricidio e incesto"¹¹⁵ Por su parte, W. Schadewaldt propone que en la *Poética* se traduzca φόβος como horror, con el argumento de que los hechos trágicos (parricidio, matricidio, incesto, etcétera) son patéticos en sentido extremo. Ambos autores pierden de vista que los hechos temibles de la tragedia son ficticios,¹¹⁶ y que es difícil disfrutar o experimentar placer cuando se está seriamente aterrado,¹¹⁷ mientras que Aristóteles tiene presente

una impresión a la cual yo no doy mi asentimiento, pero que me mueve como si en efecto yo hubiese asentido". La traducción es mía. Cf. Paul Woodruff, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁵ G. Else, *op. cit.*, p. 142. Y agrega que Aristóteles confunde el terror trágico con el temor ordinario en aras de la reciprocidad, para que pueda ir acompañado de la piedad (p. 147).

¹¹⁶ Independientemente de que en general se atribuyera a los mitos trágicos una base real, en la medida en que los poetas se inspiraban en la epopeya y en las leyendas tradicionales.

¹¹⁷ Me refiero a que pierden de vista la relación estrecha entre las nociones poéticas de "emociones trágicas" (compasión y temor) y "placer trágico", esto es, el placer específico que las obras trágicas producen en el espectador o el lector.

que el temor y la compasión trágicos van acompañados de un placer peculiar, el “placer trágico” (οἰκεία ἡδονή).¹¹⁸

En cuanto a la “importación de la *Retórica*”, ésta es obra más de los comentaristas que de Aristóteles. El propio Gerald Else incurre en alguna medida en ella, pues su interpretación del término ἔλεος en la *Poética* parte de la presunción de que la compasión y el temor son correlativos y están mutuamente condicionados.¹¹⁹ Nos envía a la *Poética* 1453b 5, en donde Aristóteles recomienda que “el mito [trágico] debe estar compuesto de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece”.¹²⁰ No es obvio que esta recomendación implique que la composición trágica deba suscitar el temor y la compasión “al mismo tiempo”. En la *Poética* Aristóteles no hace ningún señalamiento explícito e incontrovertible en ese sentido, puesto que a diferencia de la *Retórica*, en donde sí subraya la íntima comunidad entre la compasión (ἔλεος) y el temor (φόβος), ya sea por uno mismo o por los más próximos,¹²¹ en la *Poética* Aristóteles se limita a decir ἔλεος μὲν περὶ τὸν

¹¹⁸ *Poética* 1453b 10-11.

¹¹⁹ “Aristotle makes it abundantly clear that he considers pity and fear a correlated, indeed a reciprocally conditioned, pair of emotions, and that he thinks they are brought into satisfactory operation only by the tragic action, not just by the display of character and thought”, en *op. cit.*, p. 141. Else subraya en especial dos aspectos que a su juicio muestran la correlación entre temor-compasión en la *Poética*: el cambio (μεταβολή) y la caída del personaje de la felicidad a la infelicidad. Pero el hecho de que ambas situaciones nos susciten tales emociones no implica que ambas tengan que ir siempre unidas o que de hecho se den unidas. Por lo demás, existen múltiples ejemplos dramáticos de dicha correlación.

¹²⁰ *Poética* 1453b 2-6 δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω σινεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλλεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων.

¹²¹ “Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo y penoso, de quien no merece recibirlo; mal que uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos [...] Es necesario que quien ha de compadecer se halle en tal situación *que*

ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον: “compasión para el inocente, temor para el semejante”¹²²

La interpretación de Else se apoya fundamentalmente en varios pasajes de la *Retórica*.¹²³ Considera que es claro que en la línea citada (*Poética* 1453a 5) el objeto de la compasión y el temor es el mismo y que se trata de la misma persona: “la piedad tiene que ver con el sufrimiento inesperado de un hombre que gozaba de prestigio y felicidad, y el temor con un hombre semejante a nosotros que sufre desgracias. *El malentendido es interpretarlo como dos hombres separados: ambos son aspectos de la misma persona*”.¹²⁴ Sin embargo, es dudoso que la falta de acuerdo entre los intérpretes consista en un “malentendido”, ya que si nos ceñimos a lo que cada texto directamente enuncia, es posible una lectura distinta, que Gerald Else descarta en favor de otra centrada en las semejanzas habidas entre la *Poética* y la *Retórica*, y pierde de vista algunas diferencias significativas en la definición aristotélica de la compasión y el temor en la *Retórica* II, 1385b 13-35 y 1386a 27, y la *Poética* 1453a 4-5 y 1452b 32-1453a 10.

En la *Poética* Aristóteles señala que la composición trágica debe imitar “acontecimientos que inspiren temor y compasión”,¹²⁵ e insiste específicamente en que es preferible que el personaje trágico no sea virtuoso ni malo, sino intermedio (μεταξύ), que goce de prestigio y felicidad, y que su

piense que puede sufrir algún mal o él o alguno de los suyos” (*Retórica* II, 8, 1385b 13-18, en la versión de García Yebra, Apéndice I). El subrayado es mío.

¹²² *Poética* 1453a 5.

¹²³ Cf. *Ibid.*, pp. 142-143. Específicamente Else cita estos pasajes: *Retórica* II, 8, 1384b 25-26; 1386a 28-29; 1385b 14-15; 1382a 24-32; 1382b29-32. De la *Poética* cita 1453b 5; 1452b 11-113.

¹²⁴ G. Else, *op. cit.*, p. 141. El subrayado es mío.

¹²⁵ *Poética* 1452b 32.

caída en desgracia se deba a un gran yerro (ἀμαρτία).¹²⁶ En cambio, en la *Retórica* apunta once condiciones propicias para que se produzca la compasión: 1) que la pena y el mal sean inmerecidos por quien los padece; 2) la creencia de que uno mismo o alguien cercano pueda padecerlo y que el mal esté cercano; 3) la conciencia sobre la propia vulnerabilidad; 4) no estar en una condición extrema, ya sea de pérdida o de excesiva confianza en la propia dicha y fortuna; 5) la experiencia de algún daño anterior; 6) la prudencia debida a la edad y la experiencia; 7) la debilidad; 8) la pusilanimidad; 9) la instrucción o cultura (reflexividad); 10) contar con vínculos familiares; y 11) no ser totalmente escéptico en cuanto a la bondad humana.

Es evidente que de las once condiciones para la compasión señaladas en la *Retórica*, sólo la primera corresponde a la compasión trágica.¹²⁷ No obstante, a pesar de que los términos utilizados por Aristóteles en la *Retórica* son muy próximos a los de la *Poética*, no es claro que sean equivalentes, pues la condición de que la pena y el mal sean “inmerecidos” (τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν) no implica necesariamente que la persona que sufre el mal sea *inocente* (ἀνόξιον) en el sentido preciso en que Aristóteles exige que lo sea el personaje trágico, esto es, a causa de un gran yerro o ἀμαρτία.¹²⁸

¹²⁶ *Poética* 1452b 32-1453a 10. Aristóteles especifica que la caída en desgracia del personaje trágico no debe ser a causa de la maldad (μοχθηρία), sino a causa de un gran yerro (ἀμαρτία). La *agnoia* o desconocimiento es un indicio relativamente claro de que la acción destructiva no es realizada por maldad. Cf. *EN* III, 1110a: “parece, pues, que cosas involuntarias son las que se hacen por fuerza o por ignorancia” (traducción de J Pallín Bonet). Cf. Aristóteles, *Ética nicomáquea*, *Ética eudemia*, introd. E. Lledó I., trad. J Pallín Bonet, Madrid, Gredos, 1993.

¹²⁷ *Retórica* II, 1385b 13: ἔστω δὴ ἔλεο λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν.

¹²⁸ Es dudoso que Aristóteles haya incurrido en un reduccionismo tan burdo como el que le atribuye Else, teniendo en cuenta su aprecio por la experiencia y su respeto hacia las opiniones compartidas. El análisis aristotélico de la correlación entre la compasión y la inocencia, en la *Retórica*, no es exhaustivo ni parece responder meramente al propósito

Por otro lado, en la *Retórica* Aristóteles tiene presente otras variantes de la compasión y no sólo la correspondiente a la convicción de que es inocente quien padece el sufrimiento y se ve agobiado por un gran mal o amenazado por él, como ocurre en la *Poética*. Y acerca de las segunda y tercera condiciones retóricas para la compasión Aristóteles no dice nada explícito en la *Poética*.

Respecto a la cuarta condición, es claro que en la *Retórica* el filósofo se refiere *no a los que padecen el mal* (como pudiera ser el caso del personaje trágico en el seno del drama), sino *a los que se compadecen de que otro lo sufra*, esto es, a un auditorio posible: “no sienten compasión ni los totalmente perdidos [...] ni *los que se creen* sumamente dichosos, los cuales más bien se muestran insolentes; pues *si se creen* extremadamente afortunados

filosófico de esclarecer y discernir con precisión el temor y la compasión en general. Su definición de la compasión omite allí otras variantes posibles de compasión que no excluirían la culpabilidad de quien padece el daño, las cuales en principio podrían ser de interés para los fines de la oratoria forense. De hecho, tanto la literatura como otras fuentes documentales nos brindan indicios claros de otras modalidades de compasión conocidas por los griegos; por ejemplo, Océano se compadece del sufrimiento de Prometeo, a pesar de saberlo culpable de haber robado el fuego de Atenea (Esquilo, *Prometeo*). Los poetas y los retóricos antiguos apelaban con frecuencia a elementos de juicio y circunstancias atenuantes para conmover a los jueces y defender a los acusados, entre ellos el grado de conocimiento y responsabilidad sobre sus actos, sus motivaciones, intenciones y propósitos, etcétera. Aristóteles distingue en la *Ética nicomáquea* entre los actos voluntarios, involuntarios y mixtos, según el grado de responsabilidad imputable al agente, conforme a los criterios en uso en materia de derecho (v. Françoise Chamoux, *The Civilization of Greece*, trad. W. S. Maguinness, Londres, George Allen & Unwin, 1965). Los *rétores* estaban familiarizados con dichos criterios y en los litigios apelaban a ellos para atacar o defender a los acusados. La razón de la importancia que le atribuye el filósofo a una variante de la compasión específicamente vinculada con la inocencia obedece a que su análisis, en la *Retórica*, contempla algunos aspectos de las emociones relevantes para la práctica retórica. Aristóteles tiene presentes, sobre todo, aquellos elementos psicológicos que los practicantes del arte retórica podían explotar para fines persuasivos particulares, tales como obtener el perdón o la disculpa de sus defendidos, o lo contrario, según el caso. Es claro que tanto en los litigios como en las arengas públicas el conocimiento de los nexos entre la inocencia y la compasión, y entre el temor y la compasión, podía resultar sumamente útil, lo cual nos permite entender parte de la importancia atribuida en la *Retórica* a la relación entre la compasión y la inocencia

(οἱ ὑπερπευδαιμονεῖν ὄιοιμένοι), es evidente que creerán también no poder sufrir ningún mal”¹²⁹ Sería llevar demasiado lejos la semejanza el pretender que lo anterior entraña una relación con lo que Aristóteles plantea en la *Poética* acerca de la condición del personaje trágico, pues lo que allí señala el filósofo expresamente es que el personaje “goce de gran prestigio y felicidad” (τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία),¹³⁰ y que después caiga en desgracia (δυστυχία), es decir, Aristóteles apunta allí una condición *objetiva*, no *subjetiva*; mientras que en *Retórica* sí señala una condición *subjetiva*, a saber, *la creencia* de no estar a salvo por completo de todo riesgo de llegar a padecer algún mal.¹³¹ En cambio, podría verse allí un paralelo entre el auditorio de la *Retórica* y el público de espectadores o lectores de dramas trágicos, pero a condición de forzar un tanto el sentido del texto. Lo cierto es que Aristóteles en la *Poética* no hace ningún comentario tan específico sobre el público, sino que se refiere a él en términos bastante generales.¹³² En

¹²⁹ *Retórica* II, 1385b 19-24.

¹³⁰ *Poética* 1453a 10.

¹³¹ Else mismo subraya la presencia, en la *Retórica*, de los términos οἶσθαι, οἶδα (saber, pensar) y νομίζειν (creer, pensar). No repara en que Aristóteles no utiliza esos términos para referirse a las emociones trágicas en la *Poética*. Tampoco toma en cuenta que el hecho de gozar de prestigio y fortuna suele inducir a las personas a creerse a salvo de males, pero en ocasiones algunas personas afortunadas se muestran aprehensivas y temen sufrir contratiempos y problemas, de manera que la condición objetiva de gozar de fortuna, no implica a la subjetiva, sentirse libre del riesgo de padecer males.

¹³² Hace alusión a la edad y la posición de los espectadores, distinguiendo básicamente entre un público culto y refinado (θεατὰς ἐπιεικῆς) y otro vulgar (φαύλους), todo ello en términos imprecisos. Cf. *Poética* 1462a 2-4. En la *Política* VIII, 1336b 13-24, Aristóteles apunta el riesgo de que un público de menores presencie la representación de comedias. El riesgo de que un espectador joven carente de experiencia presencie acciones extremas y pueda confundir la *mimesis* con la realidad es bastante peregrino, salvo para un público no habituado al teatro. De hecho Aristóteles no considera este riesgo. Por lo demás, se refiere solamente a los espectáculos satíricos, los cuales le parecen vulgares y poco aptos para jóvenes. Por otro lado, en la *Poética* Aristóteles tiene presentes los elementos que distinguen la literatura de la vida y prácticamente excluye la posibilidad de confundir el drama con la realidad, independientemente de que considere la tragedia “imitación de una vida”. Si las emociones, en general, las aprendemos en escenarios paradigmáticos,

cuanto al resto de las condiciones de la compasión que enumera en la *Retórica*, no parecen tener relación alguna con la compasión que el filósofo considera específicamente *trágica*.¹³³

Aristóteles menciona en la *Retórica* varias condiciones que considera poco propicias para experimentar la compasión. Entre ellas, determinadas emociones o estados de ánimo, tales como la valentía, la ira y la audacia, “pues estos sentimientos no miran al futuro” (1385b 30), y también la insolencia (ὕβρις), “pues hace olvidar que se puede llegar a sufrir algún mal” (1385b 31-32),¹³⁴ así como el exceso de temor, “pues no sienten compasión los aterrados, por estar atentos al sufrimiento propio” (1385b 34); asimismo, la convicción de que nadie es bueno, pues “quien no cree que lo sea nadie, creerá que todos son merecedores de mal” (1385b 35-1386a). Mientras que en la *Poética* señala como condiciones que obstaculizan la compasión: lo repulsivo en sentido moral (μιαρόν), es decir, *que el poeta muestre la caída en desgracia, o la desdicha, del virtuoso, y también lo filantrópico (φιλάνθρωπον), o sea, que el malvado pase de la dicha a la desdicha*.¹³⁵ De acuerdo con lo anterior, la acción trágica se distingue de lo repulsivo y

aprendemos también a experimentar las emociones trágicas a partir de una especie de contrato -el “*como si*”-, que algunos modernos críticos literarios llaman “contrato de verosimilitud”: cierta creencia efímera que nos induce a emocionarnos cuando presenciamos o leemos una obra.

¹³³ Podría alegarse una semejanza más, entre la condición décima (contar con vínculos familiares), y las recomendaciones aristotélicas sobre los lances patéticos, en la *Poética* 1453b 19: “que los hechos terribles ocurran entre los miembros de una familia” (ἐν τοῖς φιλίοις), pero la analogía es muy remota, pues la *Retórica* se refiere claramente a los lazos familiares del auditorio mismo, mientras que la *Poética* alude a los vínculos de sangre y amistad entre el personaje trágico y la persona dramática que recibe la acción destructiva, esto es, la víctima trágica.

¹³⁴ En la *Retórica*, Aristóteles menciona entre las condiciones de la compasión la conciencia de ser vulnerable; en la *Poética*, esta conciencia no antecede propiamente a la compasión, sino que más bien resulta de ella.

¹³⁵ *Poética* 1452b 34-1453a 3.

también de lo filantrópico. Sin embargo, dicha distinción no significa, como veremos, que Aristóteles descarte por completo que lo *μιαρόν* intervenga en la tragedia.

Aristóteles evalúa distintas posibilidades de desarrollo de la acción dramática desde el punto de vista de sus efectos emocionales y no excluye de lo patético-trágico lo *μιαρόν*.¹³⁶ Esto último es relevante para entender su idea de las emociones trágicas.

Uno de los criterios que utiliza Aristóteles para distinguir lo *μιαρόν* (lo repulsivo o abominable) de lo temible es la *ἀγνοία*, *i.e.*, el desconocimiento por parte del personaje del significado real de sus actos.¹³⁷ En la *Poética*, aplica dicho criterio para diferenciar tres desarrollos posibles de la acción dramática: a) que ésta se realice con pleno conocimiento del personaje; b) que este último cometa la atrocidad sin saberlo y luego la reconozca (*anagnórisis ekplektikon*); c) que estando a punto de realizarla sobrevenga la agnición y el personaje suspenda la acción.¹³⁸ De las modalidades mencionadas, Aristóteles no descarta de la tragedia la primera y sólo se pronuncia decididamente en contra de la última: “...de estas tres situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción y no ejecutarla es la peor, pues *siendo repulsiva* (*μιαρόν*), *no es trágica, ya que le falta lo patético*”.¹³⁹ Lo último no debe leerse como “puesto que es repulsiva, le falta lo patético”, ya que Aristóteles admite que es trágico el primer curso de la acción, el cual indudablemente pertenece a lo *miarón* o repulsivo. En consecuencia, no puede decirse que el filósofo excluya de lo trágico todas las especies de lo moralmente repulsivo (*μιαρόν*). De hecho

¹³⁶ *Poética* 1453b 37-39.

¹³⁷ *Poética* 1453b 38-1454a 5. Liddle-Scott registra el significado de “abominable o repulsivo en sentido moral” del término *μιαρός*, en la *Poética*.

¹³⁸ *Poética* 1453b 26-39.

¹³⁹ *Poética* 1453b 37-39.

menciona el ejemplo de *Medea*, en que la acción atroz es llevada a cabo con pleno conocimiento, y señala que esa presentación de la acción era la acostumbrada por los poetas antiguos.¹⁴⁰

Considerando que lo abominable, atroz o repulsivo en sentido moral, es en sí mismo temible en sentido extremo, así como la opinión aristotélica en la *Retórica* de que lo temible (*δεινόν*) excluye la compasión,¹⁴¹ el hecho de que el filósofo dé cabida en lo trágico a ciertas variantes de lo *μικρόν* muestra con suficiente claridad que no sostuvo en la *Poética* la correspondencia y mutua dependencia entre la compasión y el temor, que Else le atribuye.

Por encima de las semejanzas perceptibles entre las condiciones que establece Aristóteles para la compasión en las dos obras que comentamos, existen diferencias que es importante tomar en cuenta para comprender el significado de las emociones trágicas. En la *Retórica* Aristóteles se refiere en general a las emociones que experimenta alguien ante un mal o una amenaza de daño, real o posible, por ello es explicable que insista en las diferencias entre el temor (*φόβος*) y el terror (*δεινός*), por un lado, y lo temible (*φοβητόν*) y lo terrible (*δεινόν*), por otro. Lo anterior era tenido como una parte fundamental del conocimiento que todo *rétor* debía poseer acerca de la psicología de las emociones, de acuerdo con la noción imperante de la

¹⁴⁰ *Poética* 1453b 27-37. Otro indicio de que Aristóteles no excluye por completo lo *miarón* de lo trágico es su opinión de que “Eurípides es el más trágico de los poetas” (*Poética* 1453a 30). A mi juicio, uno de los mayores logros poéticos de Eurípides es transformar lo *miarón* en algo terrible y extremadamente atroz, pero no propiamente repulsivo.

¹⁴¹ Aristóteles en la *Retórica* II, 8, 1386a 20-24, distingue el objeto del temor y el objeto digno de compasión. Como ejemplo de compasión cita el llanto de Amasis al ver a un amigo suyo pedir limosna; mientras que de actitud ante lo terrible, menciona que Amasis no lloró cuando vio que su propio hijo era llevado a la muerte. “Lo terrible, dice, es cosa distinta de la compasión, incompatible con la piedad e incluso, muchas veces útil para lo contrario”. (Traducción española de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990)

Retórica como ψυχαγωγία.¹⁴² Es claro que si el objetivo de los discursos retóricos es conmover al auditorio en una dirección específica y persuadirlo de que debe proseguir una línea de acción en vez de otra, es importante que el orador sepa conmover y producir temor y compasión, y es razonable que en determinadas situaciones evite que su discurso aterrorice al auditorio. En la *Retórica*, Aristóteles insiste en la medida del temor y su diferencia con el horror, porque está al tanto de que alguien aterrorizado es incapaz de juzgar apropiadamente. En general, la conveniencia de que los discursos susciten temor en vez de terror, obedece a que el orador puede en principio apelar al juicio del oyente y no sólo a sus emociones, mientras que si lo aterroriza no.

En la *Poética* la distinción entre lo terrible y lo temible asume un carácter distinto que en la *Retórica*. En lugar de considerar sus efectos directos sobre el juicio y la capacidad de reflexionar, decidir y actuar apropiada o convenientemente, está centrada en ciertas características que atañen específicamente a la naturaleza de la acción presentada en el drama, a saber, las diferencias que median entre un yerro grave, voluntario e intencional (μιαρός, δεινός), del cual el personaje es completamente responsable, como el asesinato de Agamenón por parte de Clitemnestra, y un error sumamente grave pero no completamente intencional (μεγάλη ἄμαρτία), como el parricidio y el incesto de Edipo.

Considero que en lugar de la explicación incidental de que Aristóteles, llevado por su afición a la simetría, se limita a “importar” de la *Retórica* lo que dice sobre la compasión y el temor en la *Poética*,¹⁴³ existe una razón de

¹⁴² Cf. *Fedro* 259e ss; Alfred E. Taylor, *Plato The man and his work*, Londres, Methuen, 1978, p. 311 ss.

¹⁴³ G. Else, *op. cit.*, p. 142.

fondo de las similitudes habidas entre la *Retórica* y la *Poética* en esa materia. El análisis aristotélico no se ocupa en ambas obras de las emociones ordinarias, sino que se centra en particular en *las emociones que los discursos y las obras poéticas suscitan y las que es apropiado o preferible que éstos despierten en un auditorio*.¹⁴⁴ Aristóteles está consciente de que el *rétor* y el poeta, como practicantes cada uno de una τέχνη particular, aspiran a causar determinados efectos emocionales en su auditorio. En la *Poética*, el filósofo se interesa sobre todo por las emociones que le parece conveniente o preferible que el poeta suscite, entre otras razones porque su propósito es contestar las críticas platónicas a la poesía.¹⁴⁵ Su tratamiento de las emociones gira fundamentalmente en torno a los *efectos* emocionales específicos que los poetas trágicos suscitan y el que es conveniente que provoquen en los espectadores, y sobre todo, el placer que los poetas deben buscar (ζητεῖν ἡδονήν).¹⁴⁶

Aristóteles le concede a la retórica un lugar eminente en la tragedia. Señala entre los seis componentes esenciales del drama trágico a la *diánoia* o “pensamiento”, un aspecto que él mismo considera netamente retórico del drama trágico, que comprende las operaciones discursivas (v.gr. las demostraciones, refutaciones, la amplificación o disminución), tanto como a los efectos emocionales que deben alcanzarse mediante el discurso (πάθη παρασκευάζειν): la ira, la compasión, el temor, la indignación.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Lo anterior se evidencia particularmente en *Poética* 1456a 19-30, 1456a 36-1456b 5.

¹⁴⁵ En lo tocante a este punto, concuerdo con Ingemar Düring, *op. cit.*, pp. 256-259.

¹⁴⁶ *Poética* 1453b 35-36.

¹⁴⁷ Cf. *Poética* 1456a 35-39. Aristóteles apunta allí expresamente la relación entre poética y retórica en lo referente a la *dianoia* o “pensamiento”. Este último elemento, señala, pertenece a la retórica, pues “comprende lo que debe alcanzarse mediante el discurso”, esto es, las operaciones retóricas y sus efectos emocionales.

Aristóteles sabe bien que el poeta trágico puede echar mano de una serie de recursos retóricos y poéticos para producir determinados efectos patéticos, y considerando que en la *Poética* no se limita a describir el género trágico, sino que dirige a los poetas algunos consejos,¹⁴⁸ es posible que su recomendación de que la caída en desgracia resulte de un gran yerro o *megale hamartía* obedezca a un interés especial: que la poesía trágica suscite cierta clase de compasión y temor.

No es trivial que Aristóteles insista en la *hamartía* del personaje trágico como una condición para la compasión. La insistencia en la condición de *hamartía* para la compasión trágica, no significa que él haya descartado la existencia de otras modalidades de compasión, aparte de la que describe y analiza en la *Poética*, puesto que como hemos visto con claridad, en la *Retórica* considera otras variantes de compasión.¹⁴⁹

Es un error confundir la condición trágica de la *hamartía* con una especie de “estructura lógica de la compasión”, como hace Martha Nussbaum.¹⁵⁰ La insistencia aristotélica en la *hamartía* muestra que el análisis de la *Poética* está centrado en una clase de emoción muy particular. El que Aristóteles se refiera en términos tan específicos a la compasión en la *Poética*, parece obedecer a que ésta es la clase de emoción que le interesa analizar, en

¹⁴⁸ Aristóteles, al comienzo de su *Poética* 1147a 8-10 escribe: “cómo es preciso construir las historias (τοὺς μύθους) si se quiere que la composición poética resulte bella (καλλῶς)”. Y a lo largo de su tratado expone las características que debe reunir una “buena tragedia” (τῆς καλλίστης τραγωδίας). Cf. *Poética* 1452b 32-1453b 10.

¹⁴⁹ Véase también: *EN* III, 1110a 15-34; 1110b 20-1111a 20. Aristóteles admite que algunas acciones mixtas son difíciles de juzgar como dignas de censura o perdón, porque a pesar de no ser elegidas no son involuntarias, y trata también el problema de diferentes clases de ignorancia relativas a la acción, a las circunstancias y a los objetos conectados con la acción.

¹⁵⁰ Como hace Martha C. Nussbaum, llevada de las semejanzas entre la *Poética* y la *Retórica*, en *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, pp. 384-385.

buena parte porque le parece un efecto patético o emocional específico que es deseable que el poeta trágico produzca gracias a su arte. En la *Poética* Aristóteles no se ocupa de la compasión y el temor a secas, sino de lo que él mismo considera ἔλεος y φόβος *trágicos*.

En contra de la interpretación de la catarsis como un efecto de “purga” o “purificación” de las emociones en los espectadores, Gerald Else propone que el término παθημάτων “no se refiere a las emociones de los espectadores, sino a las πάθη trágicas, los actos ‘fatales y dolorosos’ que hemos identificado como el material básico de la tragedia.”¹⁵¹ Esta interpretación estructural de la catarsis plantea específicamente que la purificación catártica se da en el seno mismo de la acción dramática:

La ‘purificación’ consiste, por ejemplo, en la prueba ofrecida por Edipo de que el parricidio y el incesto han estado libres del carácter contaminado que habrían tenido si hubiese actuado con conocimiento de los hechos. La prueba en cuestión fue dada por la ceguera que el propio Edipo se ocasiona y el remordimiento que expresa en ese momento.¹⁵²

Uno de los ejes fundamentales del análisis estructural de la teoría aristotélica de la tragedia es la distinción entre “lo patético” y “lo μισρόν” o repugnante en sentido moral. Else supone que la ἀγνοία libera al personaje trágico de la polución moral y es un requisito para experimentar la compasión y el temor, pues el espectador puede decirse a sí mismo: “tú puedes compadecer a este hombre, pues él es como tú, un hombre bueno más que malo, y es *katharos*,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 160: “παθημάτων refers not to the spectators emotions but to the tragic πάθη, the ‘fatal or painful’ acts which we have identified as the basic stuff of tragedy”.

¹⁵² *Ibid.*, p.p. 160-161. Lo cierto es que la ignorancia de Edipo no lo exime de la carga de impureza. Cf. *Edipo rey* 820-824.



libre de contaminación.”¹⁵³ Como he puesto de relieve, Aristóteles no excluye de lo trágico todas las modalidades de lo infame o atroz, ni todos los dramas se ajustan al patrón de purificación presente en el *Edipo rey*. Por otro lado, Else exagera la analogía entre la “purificación” de Edipo y la purificación ritual de Orestes en *Ifigenia*. No existe una correspondencia estricta entre ambas modalidades de catarsis. Su pretensión de que lo *μιαρόν* es “removido” en el seno mismo del drama y que en ello consiste la catarsis trágica, parece atenerse fundamentalmente al ejemplo de *Edipo Rey*. Por otra parte, a pesar de que el término *πάθη* admita, en efecto, el sentido de “hechos fatales y dolorosos”, no es evidente que ése sea su significado en el contexto de la *Poética* VI.¹⁵⁴ Lo anterior mina las bases de la interpretación estructuralista del término *παθημάτων*, y permite cuestionar el grado en que esta interpretación de la catarsis se atiene exclusivamente al argumento interno de la *Poética*, como juzga Leon Golden.

En su influyente artículo “*The clarification theory of katharsis*”, L. Golden, antes de exponer su propia concepción cognitivista de la catarsis, discute las principales interpretaciones de la catarsis: la moral, la médica y la estructural. Mi propósito es analizar y evaluar las principales objeciones que el autor dirige a las interpretaciones de las cuales discrepa y después exponer

¹⁵³ G F Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge Massachussets, 1957, pp. 221-232; 436-444. Lo patético-trágico no excluye lo repulsivo. Aristóteles reconoce este hecho, pero prefiere aquellas composiciones que presentan la acción trágica como una especie de “error” o *hamartía*: “mejor aún es que el personaje la ejecute [la acción] sin conocer al otro y, después de ejecutarla, la reconozca, pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora” (*Poética* 1454 a 1-4). La recomendación de la *hamartía* no implica que la compasión y el temor trágicos exijan la condición de “pureza”, como Else pretende.

¹⁵⁴ Brian Vickers cuestiona la interpretación de Else a partir de que, en varias obras de Aristóteles, el término *pathematon* significa “emociones”. Cf. Vickers, op. cit., Apéndice “Else on *katharsis*”, p. 612.

mi propia crítica a su interpretación intelectualista de la catarsis. La interpretación de Golden goza de mucho prestigio. Eminentes estudiosos de la tragedia, como Martha Nussbaum, parten de su propuesta sin sujetarla a un examen riguroso.¹⁵⁵ Por tal razón y por el hecho de que la interpretación de la catarsis como una especie de “cognición” ha ganado terreno en los últimos años, me decidí a criticarla directamente en la versión de uno de sus principales exponentes.

Las críticas de L. Golden a las interpretaciones médica, moral y estructural de la catarsis se basan fundamentalmente en el criterio metodológico de que es preferible una exégesis textual interna. Sin embargo, sus críticas en general no toman en cuenta la distinción entre fuentes “aristotélicas” y “no aristotélicas”, externas a la *Poética*.

Contrariamente a lo que Golden y otros partidarios de la interpretación interna suponen, concederle peso a las analogías entre la *Poética* y la *Política* no implica necesariamente desconocer los elementos internos de la *Poética*. Una exégesis abierta a otros textos aristotélicos no tiene forzosamente que estar reñida con el sano principio metodológico de partir de la *Poética*, puesto que dicha interpretación puede considerar además otros elementos, sin dejar de atenerse a los elementos específicos que este texto nos brinda para interpretar la teoría aristotélica de la tragedia.

¹⁵⁵ Cf. M. C. Nussbaum, *The fragility of goodness. Luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990, pp. 388 ss. Como se verá, Golden sustenta su interpretación sobre bases filológicas relativamente endebles, y en contra de lo que cabría esperar de un partidario acérrimo de la exégesis interna, buena parte de sus fuentes no es aristotélica, a diferencia de las de Nussbaum. En lo que sigue analizaré y discutiré solamente aquellos puntos que cumplen un papel fundamental en el hilo de su argumentación. Agradezco a Luis Felipe Segura la traducción de las citas en alemán, sin la cual no habría podido examinar este punto ni evaluar apropiadamente la interpretación de Golden.

Golden incurre, en cambio, en el error de dejar de lado fuentes aristotélicas y concederle peso a fuentes no aristotélicas. Por ejemplo, ignora fuentes externas a la *Poética*, pero aristotélicas, que establecen con claridad una conexión entre los procesos fisiológicos y las emociones, y descalifica como una mera “atribución” la interpretación médica de la catarsis.¹⁵⁶ Paradójicamente, su interpretación de la catarsis como “clarificación” parte del significado del término en Platón, Epicuro y Filodemo,¹⁵⁷ y llega incluso a afirmar que Aristóteles “heredó el término *kátharsis* de Platón.”¹⁵⁸

Es preciso reconocer que es arriesgado y carece de bases seguras asumir que el significado del término *κάθαρσις* en la *Poética* es semejante al de la *Política*, pero ello al menos tiene la ventaja de partir de las analogías presentes en dos obras del mismo autor. Por el contrario, asumir que el significado de la *kátharsis* en la *Poética* es el mismo que en Platón, Epicuro y Filodemo, resulta más aventurado y entraña, en principio, un mayor riesgo de error.

La objeción más fuerte de Golden en contra del uso de la *Política* VIII para establecer el significado de la catarsis trágica en la *Poética* es que existen “dos importantes contradicciones”: una concerniente a la respuesta del auditorio a la *mimesis* artística, y otra relativa a la naturaleza o condición del

¹⁵⁶ *De Anima* I, 403a 5-403b 20; *Generación de los animales* 726a 12-29 y 726a 21-23; *Historia de los animales* 573a 21-24; *Problemata* 955a 22-40. Véase: Bonitz, *Index Aristotelicus*, s.v. *κάθαρσις*; D. W. Lucas, *Aristotle's Poetics*, Oxford, Clarendon Press, Apéndice II: “Pity, fear, and katharsis”; V. García Yebra, *La Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, trad. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, Apéndice II, p. 381. Mis críticas a la opinión que descarta la noción médica de la catarsis ya han sido expuestas y es innecesario repetir las.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 439.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 450.

público.¹⁵⁹ A continuación expondré mis objeciones a su apreciación de las diferencias entre la *Poética* y la *Retórica*.

La primera es que es incorrecto afirmar que exista una contradicción entre los pasajes de la *Política* 1340a 22-27 y la *Poética* 1448b 10-12. Las discrepancias entre ambos pasajes obedecen a que Aristóteles se refiere en ellos a dos cosas diferentes. El pasaje de la *Política* señala que el placer derivado de la imitación es “análogo” al que nos produce el objeto o modelo real imitado;¹⁶⁰ mientras que en el pasaje de la *Poética*, Aristóteles apunta que experimentamos placer al contemplar obras que imitan objetos reales que nos provocarían repugnancia o pena.¹⁶¹ Es evidente que los dos comentarios aristotélicos son relativamente independientes entre sí. L. Golden desconoce algo que Aristóteles tiene presente: que los objetos de la imitación pueden ser de distintas clases, unos placenteros por sí mismos mientras que otros sólo por obra de la imitación artística. De hecho, extrae el segundo pasaje de su contexto original y lo hace decir una cosa distinta, pues claramente el propósito aristotélico ahí es mostrar que el placer mimético proviene de la imitación y de la calidad artística de la ejecución de la obra, y no directamente

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 440. El autor centra la discusión en la *Política* 1340a 22-27 y 1342b 18-22, y omite la consideración del pasaje más frecuentemente utilizado para la interpretación de la *kátharsis* en la *Poética*, a saber, *Política* VIII, 7, 1341b 32-1342a 16. En el primer pasaje, Aristóteles señala que la música (los ritmos y las melodías) imitan la verdadera naturaleza de las pasiones, y que al escucharla, nuestro ánimo cambia y experimenta un dolor o un gozo acordes con lo imitado. Según Golden, el ejemplo aristotélico deja ver que el placer derivado de la música o la “imitación” proviene del placer que produciría en el espectador la percepción del objeto imitado; pero lo que el texto dice es: “*si uno disfruta contemplando la imagen de alguien no por otro motivo sino por su propia forma*, forzosamente será para él un placer la vista de aquel cuya imagen contempla” (versión de Manuela García Valdés, pp. 467-468.) No tenemos por qué suponer que Aristóteles conciba al placer estético como un mero subsidiario del placer que nos producen los objetos reales “imitados” o “representados” mediante el arte.

¹⁶⁰ *Política* 1340 a 23-27.

de la naturaleza del objeto imitado por el poeta: “hay seres cuyo aspecto nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de animales repugnantes y de cadáveres”¹⁶²

En cuanto a las “contradicciones” relativas al auditorio, entre la *Política* 1342a 18-22 y la *Poética* 1448b 9-17, Aristóteles simplemente menciona en el primer contexto que el público aprecia las obras de acuerdo con su talante (“a cada uno le produce placer lo familiar a su naturaleza” 1342a 25), y que el público distinguido aprecia las obras de un modo distinto que la gente vulgar;¹⁶³ mientras que en el segundo contexto señala que todos los hombres disfrutan del placer mimético y lo que varía es el monto del mismo. Ambas observaciones apuntan diferencias relativas a la apreciación de las obras musicales, un aspecto sumamente subjetivo y difícil de comparar o medir con precisión. En un caso Aristóteles se refiere aparentemente a diferencias de orden cualitativo, que atañen al placer que experimenta un auditorio mixto, compuesto de gente refinada y de gente vulgar; mientras que en el otro, el autor se refiere al placer mimético en términos generales e indistintos (“todos disfrutan con las obras de imitación...”). No puede considerarse que exista en rigor una contradicción entre ambos comentarios aristotélicos, y las diferencias apuntadas no constituyen un elemento suficiente para descartar el uso de la *Política* como una fuente auxiliar para interpretar la catarsis en la *Poética* VI.

En cuanto al argumento de que Aristóteles mismo hace una clara indicación de que el significado de la catarsis en la *Poética* difiere en un

¹⁶¹ *Poética* 1448b 10-12.

¹⁶² *Política* 1340a 22-27; *Poética* 1448b 10-12.

¹⁶³ Por cierto que en ese lugar las observaciones de Aristóteles se refieren a la comedia, no a la tragedia.

sentido importante de la catarsis de las emociones en la *Política*, en realidad la advertencia aristotélica en la *Política* 1341b 38-40 expresa únicamente que “hablará allí de la catarsis en general, y *más claramente* (σαφέστερον) en la *Poética*”¹⁶⁴ La advertencia aristotélica nos autoriza a pensar que el autor se proponía tratar más adelante la cuestión de manera “más específica”; no tenemos por qué verla como una indicación explícita de que Aristóteles haya definido la catarsis trágica en términos diferentes ni opuestos a los que emplea en su definición de la catarsis en la *Política*, como Golden da por sentado.

La interpretación estructural de la catarsis trágica supera, a juicio de L. Golden, las interpretaciones médica y moral, porque se atiene a la definición de la tragedia de la *Poética* VI y toma como base la teoría general de la tragedia desarrollada en esa obra.¹⁶⁵ Sin embargo, el autor no funda su juicio en un análisis cuidadoso de la interpretación de Gerald F. Else, ni de lo que éste considera “el argumento interno de la *Poética*”. Una evaluación de la interpretación estructural exigiría mayor rigor a la hora de sopesar los argumentos aportados por Else, algunos de los cuales he discutido previamente. En cualquier caso, para los fines de la presente discusión, lo que interesa advertir es que la única objeción que Golden dirige en contra de la interpretación de Else es que “priva a la definición aristotélica de la catarsis de cualquier referencia al *telos* de la *mimesis* trágica”¹⁶⁶

¹⁶⁴ L. Golden pretende que “if Aristotle’s notification that he will give a further analysis of *katharsis* in the *Poetics* makes good sense only if he is going to develop the concept well beyond its meaning in the present passage in the *Politics*” (p. 441). Lo anterior es suponer demasiado; σαφέστερον significa literalmente “más clara”; no distinta ni opuesta.

¹⁶⁵ L. Golden, *op. cit.*, p. 442.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 443.

Las críticas de Leon Golden concluyen en señalar que tanto la interpretación estructural de la *kátharsis* como las interpretaciones médica y moral, no dan cuenta del proceso y el placer propio de la *mímesis*, descrito por Aristóteles en la *Poética*.¹⁶⁷ Golden declara que su interpretación de la catarsis se propone justamente remediar el defecto en que incurren tanto la interpretación estructural, como las interpretaciones médica y moral de la *kátharsis*, a saber, que no dan cuenta del proceso y del placer propio de la *mímesis*, descrito por Aristóteles en la *Poética*. La pretensión de Golden es conectar en un sentido apropiado el fin de la *mímesis* en general y de la *mímesis* trágica en particular, entendida como “el punto culminante de la clarificación del proceso de aprendizaje de la *mímesis*”.¹⁶⁸

El autor apoya su hipótesis cognitivista fundamentalmente en la *Poética* 1448b 4-19, en donde Aristóteles se refiere al origen del arte. Cita el extenso pasaje aristotélico y en seguida expone las consecuencias que él mismo extrae de lo que allí se señala. Su interpretación está centrada en las líneas en donde Aristóteles plantea que la imitación es una fuente de conocimiento y es placentera: que “todos disfrutan con las obras de imitación”, y que “es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás [...] Disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden (*μανθάνειν*) y deducen (*συλλογίζεσθαι*) qué es cada cosa”.¹⁶⁹ Partiendo de lo anterior, considera que “el movimiento de lo particular a lo universal que *toda experiencia mimética* involucra (*involved*) es un acto de *aprendizaje* que *evoca* el placer intelectual descrito por Aristóteles

¹⁶⁷ *Loc. cit.*, p. 443.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 445: “The climatic ‘clarification’ of the learning process involved in *mimesis*”.

¹⁶⁹ Cito la versión española de V. Garía Yebra. L. Golden comenta: “The essential point made about the nature of *mimesis* in this passage is that it represents a learning process that

en 1448b 14-19”¹⁷⁰ El comentario es equívoco y no aclara el sentido en que el aprendizaje aludido (el cual tampoco es precisado) “evoca” dicho “placer intelectual”.

Lo cierto es que Aristóteles, en el pasaje en cuestión, no limita el placer mimético al goce que se deriva de la “deducción” de qué es cada cosa representada, ya que señala expresamente que “*si alguien no ha visto antes al retratado, [la obra] no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante*”¹⁷¹ De manera que las líneas citadas son una base para discutir la interpretación de que, según el filósofo griego, el placer mimético consista estrictamente hablando en la “comprensión” o “iluminación” de “lo que el objeto es”. Para Stephen Halliwell, en el pasaje señalado se define el placer mimético como placer *estético*: “Aristóteles claramente supone que el placer en cuestión depende de la percepción de algo *conocido* como mimético y artístico: nadie que mira una pintura de un cuerpo cree estar mirando un cuerpo real”¹⁷².

Considero necesario introducir una precisión, ya que no podría decirse de quien experimentara placer al percibir una imagen pictórica creyendo estar ante un objeto real, como a menudo ocurre a los niños, que experimenta un placer propiamente “mimético” o “estético”, puesto que este último exige la

affords the pleasure of understanding (μανθάνειν) and inference (συλλογίζεσθαι) to all human beings”. (*Ibid*, p. 445).

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 446.

¹⁷¹ *Poética* 1448b 17-19: ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

¹⁷² “Aristotle clearly supposes that the pleasure in question depends on the perception of something *known* to be mimetic and artistic: no-one looking at a painting of a corpse believes himself to be looking at a real corpse”, en Stephen Halliwell, “Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle’s *Poetics*”, en Rorty, A. O. (comp.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, p. 242.

consciencia de que se está ante un objeto de arte. El placer mimético o estético puede ser experimentado independientemente de si el receptor de la obra reconoce lo allí representado; basta que lo perciba como algo *poético*, es decir, producido gracias al arte y bien hecho.

Si nos atenemos a lo que el filósofo declara en la *Poética* 1448b 4-19,¹⁷³ tenemos lo siguiente: a) la imitación es algo natural en los seres humanos y es placentera; b) la *mimesis* es una fuente de conocimiento en general; c) la natural inclinación a la imitación dio origen al arte; d) todos disfrutamos las obras miméticas, independientemente de si sabemos qué es lo que ellas “imitan”; y e) los mejor dotados dieron origen a la poesía partiendo de la improvisación.

El punto crítico gira en torno a qué clase de “conocimiento” nos aporta la *mimesis*. Es dudoso que la clase de “comprensión” y “deducción” a las que se refiere Aristóteles en la *Poética* correspondan al “conocimiento” en el sentido fuerte del término, a pesar del comentario aristotélico de que “la poesía es más filosófica que la historia, porque dice lo universal y no lo particular”. Comentario enigmático que por sí mismo exige un análisis cuidadoso.

¹⁷³ En la versión española de García Yebra, el pasaje completo dice lo siguiente: “Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y *por la imitación adquiere sus primeros conocimientos*, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que *aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos*, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. *Por eso*, en efecto, *disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden* (μαθηθῆναι) y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es

Leon Golden le atribuye un sentido fuerte a los términos *μανθάνειν* y *συλλογίζεσθαι*, que no está plenamente justificado en la *Poética*. La afirmación de que “la imitación es fuente de conocimiento” posee un sentido amplio en la *Poética*, que parece comprender los conocimientos más básicos, puesto que el filósofo se refiere al gusto natural por imitar que se manifiesta desde la infancia.¹⁷⁴ No obstante, para Golden es claro que la fuente del placer trágico radica en la “profunda comprensión de la naturaleza precisa de los hechos representados que nos suscitan compasión y temor”. Tratándose de los “hechos trágicos”, uno de los problemas estriba en la falta de criterios precisos para establecer la interpretación correcta, esto es, “la naturaleza precisa de los hechos representados”.

El autor no advierte las dificultades que entraña el hecho de que, a menudo, los autores trágicos ofrecieron versiones distintas e incluso opuestas acerca de los “hechos trágicos”,¹⁷⁵ y se limita a concederle razón a la interpretación de Kurt von Fritz. El peso que el autor le atribuye a esta interpretación me obliga a revisar con cuidado el largo pasaje que él mismo cita, para luego emitir un fallo propio.

La *κάθαρσις τῶν παθημάτων* no es el único efecto esencial de la tragedia; o más bien: la catarsis no sólo tiene un aspecto emocional. De acuerdo con Aristóteles, la tragedia es también ‘más filosófica’, es decir, conduce a una visión más profunda que la historia. Su función cognoscitiva es, por tanto, tan importante como su efecto emocional. En realidad, ambas cosas son

aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante”.

¹⁷⁴ Es claro que Aristóteles utiliza en este contexto el término ‘aprender’ (*μάθησις*) en un sentido lato, que comprende los “primeros conocimientos”: *ὅτι μμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας* (1448b 7-9). Nada excluye que este significado comprenda incluso el proceso temprano de adquisición del lenguaje y la “*ethización*”, es decir, la formación del carácter o adquisición de los hábitos.

¹⁷⁵ La historia de la casa de Atreo, por ejemplo, dio lugar a distintas versiones trágicas. Cf. Esquilo, *Orestíada*; Sófocles, *Electra*; Eurípides, *Electra*, *Ifigenia en Áulide* y *Orestes*.

inseparables entre sí. El lamento diario y cotidiano, el lamento propio y el compartido con otros, lo mismo que los temores cotidianos de la vida son adecuados para hacer del alma del ser humano algo rígido y estrecho. La participación en un dolor mayor y en un gran destino suscita esta *pathémata* y alivia al mismo tiempo la rigidez. Éste es el aspecto ‘médico’ de la catarsis, que con toda razón ha sido una y otra vez puesto de relieve por los mejores intérpretes de Aristóteles. Con ello, Aristóteles se vuelve en contra de Platón, pero esta purificación (*Reinigung*) o alivio tendrá poco valor y Brecht habría tenido razón en su burla de este ‘lavado placentero’ y sobre este ‘placer bárbaro’, si el alivio no estuviera condicionado por la idea de un *katholou*, esto es, de lo general, de las condiciones universales de la condición humana, [idea] que no es menos subrayada por Aristóteles.¹⁷⁶

1) A diferencia de Golden, el comentario de Kurt von Fritz no descalifica la interpretación médica tradicional de la catarsis como un proceso emocional; sólo la considera parcial, porque deja de lado el aspecto filosófico de la tragedia destacado por Aristóteles.¹⁷⁷ 2) Entiende el aspecto “filosófico” de la tragedia como “cognitivo”. 3) No justifica plenamente esta interpretación, ni remite allí a alguna otra parte del texto aristotélico que la justifique. 4) No alude a ninguno de los otros pasajes de la *Poética* esgrimidos por Leon Golden en favor de la interpretación intelectualista, excepto el de que “la poesía es más filosófica que la historia...” 5) En contraste con Golden, von Fritz subraya la contraposición entre Aristóteles y Platón. 6) Rechaza la interpretación de la catarsis trágica como un mero “lavado placentero” (B. Brecht). 7) Expresa que el valor de la catarsis emocional trágica está condicionado por lo universal y la condición humana.

Aunque la cita de von Fritz nos impide formarnos un juicio preciso y fundado acerca de su interpretación, da pie para considerar que existen

¹⁷⁶ Citado por Golden directamente en alemán, en *ibid*, p. 446 (Traducción española de Luis Felipe Segura).

¹⁷⁷ A juzgar por la cita de Golden, la interpretación de K. von Fritz constituye una síntesis de las interpretaciones médica y cognitiva de la catarsis.

algunas diferencias entre su posición y la de Golden. Al parecer, ambos autores están de acuerdo fundamentalmente en que el efecto catártico es “cognitivo”. Los puntos de desacuerdo entre ambos no son triviales y no representarían un problema grave si el segundo se hubiese limitado a señalar que el comentario de von Fritz le sugirió la línea de interpretación que él mismo prosigue. De hecho Golden asevera enfáticamente que “la profunda comprensión (*insight*) de la condición universal de la existencia humana descrita por von Fritz es una formulación precisa del proceso de aprendizaje que Aristóteles atribuye a la *mimesis en general*”¹⁷⁸ No obstante, esto último no resulta claro a partir de esa sola cita.

Leon Golden entiende la *mimesis en general* como un “proceso de aprendizaje” y concibe el placer mimético básicamente como un placer intelectual que se deriva de la comprensión de los hechos que nos provocan compasión y temor:

The essential point made about the nature of mimesis in this passage is that it represents a learning process that affords the pleasure of understanding (*μανθάνειν*) and inference (*συλλογίζεσθαι*) to all human beings. The ultimate proof of this point is found in the pleasure we feel when we view mimetic representation of objects that would cause us pain in real life such as certain kind of animals and corpses and, we may add, the oppressive events portrayed in many tragedies. *The source of our pleasure is our deepened understanding of the precise nature of the pitiable and fearful events represented. Thus Aristotle has clearly asserted that the essential pleasure of mimesis, in general, is the intellectual perception involved in the learning process.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 446. El subrayado es mío.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 445. “El punto esencial acerca de la naturaleza de la *mimesis* en este pasaje es que ésta representa un proceso de aprendizaje que proporciona el placer de comprender y la inferencia a todos los seres humanos. La última prueba de esto se encuentra en el placer que sentimos cuando vemos representaciones miméticas de objetos que podrían causarnos pena en la vida real, tales como cierta clase de animales y cuerpos y, podríamos agregar, los eventos opresivos retratados en muchas tragedias. La fuente de nuestro placer es nuestra profunda comprensión de la naturaleza precisa de los hechos penosos y temibles

Aparte de que no resulta claro el sentido en que Aristóteles haya afirmado “que el placer esencial de la *mimesis*, en general, es la percepción intelectual involucrada en el proceso de aprendizaje”, es dudoso que “el placer que sentimos ante representaciones miméticas de hechos u objetos dolorosos constituya una prueba de que la catarsis trágica sea un proceso de comprensión intelectual”, en el sentido en que argumenta Golden. Lo que para este último es una prueba de que la catarsis consiste en un proceso de “clarificación” o “comprensión” de “la verdadera naturaleza de los hechos representados”, para Richard Janko es una muestra de que “Aristóteles distingue entre sentir compasión y temor a causa de acontecimientos reales (lo cual no es placentero), y sentir las emociones de temor y compasión debidas a la representación (lo que sí es placentero)”¹⁸⁰

Aristóteles, como se sabe, considera que todas las formas de conocimiento nos producen placer, inclusive la más básica, es decir, la *αἴσθησις* (*Metafísica A*, 980a 22-25). En cuanto al placer mimético, habría que diferenciarlo del placer derivado del conocimiento en general; para lo cual se requeriría identificar las características del placer mimético-poético y, entre éstas, las características peculiares del placer trágico, el cual, según Aristóteles, constituye una *οἰκεία ἡδονή*, esto es, una especie particular de placer mimético.¹⁸¹ Como veremos, una de las limitaciones de la interpretación de Golden es que pierde de vista, precisamente, algunos aspectos relevantes del placer mimético-trágico que lo diferencian de otras formas de placer asociadas al conocimiento, tanto como al disfrute de obras de arte.

representados. Así, Aristóteles ha señalado claramente que el placer esencial de la *mimesis* en general es la percepción intelectual involucrada en el proceso de aprendizaje.”

¹⁸⁰ R. Janko, *op. cit.*, p. 342.

¹⁸¹ *Poética* 1453b 10-11.

Golden concibe llanamente el placer propio de la tragedia como un placer “mimético o intelectual” que proviene de la imitación de hechos que suscitan compasión y temor:

It is the task of the poet to provide pleasure ἀπὸ ἐλέου καὶ φοβοῦ διὰ μιμήσεως. Clearly the essential pleasure of tragedy is a function of the pleasure involved in *mimesis*, and on mimetic pleasure. [...] *Mimesis* for Aristotle is an intellectual process involving learning and inference by which we move from a perception of particulars to the knowledge of universals.¹⁸²

La interpretación intelectualista de la οἰκεία ἡδονή entiende el placer trágico como una “función” del placer mimético, que resulta del aprendizaje y la inferencia por los cuales nos desplazamos de la “percepción de individuales” al “conocimiento de universales”. El hecho es que Aristóteles afirma que “todos disfrutan con las obras de imitación, a causa de que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino a los demás”; por tanto, parece referirse al conocimiento mimético en un sentido bastante lato en dicho contexto. Mientras que Golden da por sentado que la catarsis representa “el punto culminante del proceso de aprendizaje mimético”. El problema es que su interpretación no nos aporta los elementos de juicio suficientes, aparte de la clase de objetos imitados por la poesía trágica (¡que básicamente son los mismos que los de la poesía épica!), para discernir el carácter peculiar de la *mimesis* trágica frente a otras modalidades de *mimesis*, y del placer trágico

¹⁸² L. Golden, *op. cit.*, p. 438. “Es asunto del poeta proporcionar placer ἀπὸ ἐλέου καὶ φοβοῦ διὰ μιμήσεως. Claramente, el placer esencial de la tragedia es una función del placer involucrado en la *mimesis*, y en el placer mimético. [...] La *mimesis*, para Aristóteles, es un proceso intelectual que involucra el aprendizaje y la inferencia por los cuales nos desplazamos de la percepción de particulares al conocimiento de universales”

frente a otras variantes de placer mimético,¹⁸³ mismo que tampoco podría explicarse tan sólo a partir de criterios formales, como la unidad de la acción y el límite o la extensión de la tragedia, por contraste con la multiplicidad y la mayor extensión de la epopeya. Lo anterior sirve de base para cuestionar la pretensión de Golden de que su interpretación da cuenta de la relación entre el fin de la *mimesis* en general y el de la *mimesis* trágica en particular.

La noción de “placer específico” (οἰκεία ἡδονή) de la *Ética nicomáquea* puede aportarnos algunos elementos útiles para interpretar el concepto poético de οἰκεία ἡδονή o placer propio de la tragedia, ya que el filósofo se ocupa en su obra ética del placer en general, y además utiliza un ejemplo poético relativo a las representaciones trágicas para ilustrar el concepto de “placer específico”.

Aristóteles aclara: “entiendo por placeres o penas propios, los placeres y penas que sobrevienen a la actividad por razón de su propia naturaleza”.¹⁸⁴ Los placeres “perfeccionan las actividades”,¹⁸⁵ “cada placer reside en la actividad que perfecciona”,¹⁸⁶ *a cada actividad corresponde un placer propio o específico*, y este último está tan estrechamente vinculado a la actividad, que

¹⁸³ Lo anterior se pone de evidencia en la crítica que el autor dirige a la interpretación moral de la *kátharsis*: “We therefore, must reject the moral interpretation of *katharsis* both because there is no evidence for it in the *Poetics*, itself, and because it stands isolated from the central mimetic pleasure attributed by Aristotle to all forms, including of course, tragedy” (p. 438). “Nosotros, por tanto, debemos rechazar la interpretación moral de la catarsis, tanto porque no hay evidencia en favor de ella en la *Poética* misma, como porque ésta se levanta separada del placer mimético central atribuido por Aristóteles a todas las formas, incluyendo por supuesto, a la tragedia”. Al margen de si hay o no bases en la *Poética* para la interpretación moral de la catarsis, la hipótesis de Golden no toma en cuenta la insistencia aristotélica en la especificidad del placer trágico (οἰκεία ἡδονή) en la *Poética*.

¹⁸⁴ EN 1175b 23-24.

¹⁸⁵ EN 1175a 15; 20-25.

¹⁸⁶ EN 1175a 30.

resulta difícil entenderlo separado de ella.¹⁸⁷ Distingue también entre placeres “honestos” y deshonestos”, según la naturaleza de la acción a la que acompañan estos placeres, y da por hecho que tendemos a disfrutar cada actividad por separado y es difícil disfrutar al mismo tiempo dos actividades placenteras, por ejemplo, conversar y escuchar la flauta.¹⁸⁸ En particular, señala que el hecho de que los espectadores coman golosinas durante la representación teatral muestra que los actores son malos,¹⁸⁹ con lo cual, parece juzgar que los malos actores no consiguen atrapar por completo la atención del público.

El placer trágico es un placer específico e inocuo que nace de la compasión y el temor, y que perfecciona una actividad, la de presenciar una buena tragedia y una representación trágica bien lograda.¹⁹⁰ Para entender la especificidad del placer trágico, es preciso considerar que la tragedia, en tanto imitación de una acción esforzada, se caracteriza, de acuerdo con la *Poética*, no sólo por el mito y los caracteres, sino por el conjunto de los elementos y los medios de la imitación que la constituyen específicamente como *mimesis trágica*.¹⁹¹

¹⁸⁷ EN 1175b 32-34.

¹⁸⁸ EN 1175b 5.

¹⁸⁹ EN 1175b 13-14.

¹⁹⁰ Aristóteles admite que la lectura de una buena tragedia es otra actividad que el placer trágico perfecciona. Pero el placer trágico resultante de la sola lectura difiere del placer proveniente de una buena representación dramática de la misma obra, aunque en ambos casos se trate esencialmente del mismo placer, esto es, el placer trágico. Por esta razón menciono en primer término a la representación, como la actividad que el placer trágico perfecciona.

¹⁹¹ B. Vickers considera que un elemento que distingue al mito epopéyico de la tragedia es que el primero registra las victorias de los héroes y la caída de los malos, mientras que la poesía trágica expresa los sentimientos de quienes han caído y de las víctimas: “When myths record battles they record victories of the heroes or the righteous party, defeat of the wicked. They seldom record defeat of the just; and they almost never present a defeat from the point of view of the loser” (B. Vickers, *op. cit.*, p. 308). Pienso, como Simone Weil, que uno de los rasgos de la poesía homérica es su imparcialidad poética. El poeta canta lo

Vickers está en lo correcto cuando rechaza la pretendida dicotomía entre drama y lenguaje, establecida por Kitto, y tiene cierta razón en subrayar que “el lenguaje es central y sin él no habría drama”, pero la experiencia muestra que para disfrutar cabalmente una obra dramática no sólo se requiere que la obra en sí misma sea de buena calidad y esté bien escrita, sino que los actores logren representarla de una manera que mantenga concentrada la atención de los espectadores y que además provoque en estos la respuesta emocional que corresponde, pues aunque una buena tragedia resiste incluso una mala representación, las malas representaciones amenazan con destruir las obras, por buenas que éstas sean.¹⁹²

En contra de la interpretación intelectualista de la catarsis trágica, Jonathan Lear subraya con acierto que el hecho de que el placer trágico exija una comprensión de la trama, y para ello, un ejercicio de las facultades cognitivas, no significa que el placer que nos proporcionan las tragedias provenga directamente del conocimiento, de la comprensión o del ejercicio mismo de nuestras facultades cognitivas. Su crítica no niega que una comprensión de la trama es esencial para apreciar y disfrutar una tragedia; rechaza únicamente que el placer trágico sea identificado con el placer que se da con la sola comprensión.¹⁹³ Lear reconoce, en suma, que la comprensión de la trama y de la estructura del drama es importante para apreciar y disfrutar

mismo las hazañas de los héroes que sus debilidades y bajezas. Aparte de que no todos los héroes homéricos pertenecen a la parte aquea, ni comparten los mismos rasgos, la escena de la despedida de Héctor y Andrómaca resulta extraordinaria pese a su brevedad. La caída de este héroe singular es un claro ejemplo de que la poesía épica no se dedicó a relatar la victoria de "la parte correcta" y fue capaz de expresar también los sentimientos de los vencidos, lo que explica que Platón y Aristóteles consideraran que en cierto sentido Homero fue el padre de la tragedia.

¹⁹² La observación vale también para el caso de la lectura de los dramas. Las malas lecturas son un obstáculo para aproximarse a los dramas y disfrutarlos.

la tragedia, pero opina que esto constituye solamente un “antecedente causal” del efecto específico y del placer propio de la tragedia. Considera que “el placer de la tragedia no es un placer *cognitivo*, sino *mimético*”, que se deriva de la identificación o el reconocimiento del objeto “imitado” por el artista, o en caso de ignorarlo y no poder apreciarlo como representación, de la maestría con que ha sido ejecutado por el artista y de la fruición que ello mismo nos provoca.¹⁹⁴

Golden podría replicar a la objeción de J. Lear que “la comprensión filosófica del drama” es irreductible a la mera “comprensión de la trama”. No obstante, su visión de la *anagnórisis* como “clarificación del sentido del drama” constituye una base para cuestionar que no haya incurrido en cierta medida en dicha confusión; ya que siguiendo a P. Laín Entralgo,¹⁹⁵ Golden le atribuye a la noción aristotélica de la *anagnórisis* un sentido particular, que desempeña un papel decisivo en el seno de su interpretación intelectualista de la catarsis. Para él, la *anagnórisis* es un proceso de reconocimiento que no ocurre meramente en el interior del drama, sino que “aclara” al espectador el sentido de la acción dramática y es un elemento clave para la *comprensión*:

¹⁹³ *Ibid.*, p. 325.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 321-324. Lear precisa su crítica a la interpretación intelectualista del placer trágico en los siguientes términos: “para un anticognitivista como yo, que no descarta que haya un papel para el conocimiento y su correspondiente placer en la apreciación de una tragedia, lo único que ha de negarse es que el placer cognitivo sea identificado con el placer trágico. Para el anticognitivista, el placer cognitivo es solamente un escalón que se atraviesa en la ruta hacia el placer propio de la tragedia” (p. 324). Me parece dudoso que el placer específico que experimentamos como espectadores consista en una especie de “satisfacción [moral] frente al desenlace trágico”. Coincido con Lear en este punto. Ni el desenlace de la *Orestíada* ni el de *Antígona* me parecen “justos”; a pesar de ello, ambos dramas son de mis preferidos y los considero igualmente excelentes.

¹⁹⁵ “Thanks to the ἀναγνώρισις the spectator knows and recognizes what really is occurring on stage and therefore is his own possible fate. [...] The original confusion of life is transformed into order, a sorrowful or happy order, depending upon the denouement of the tragic action, but at length crystal clear”. Citado por Golden en *ibid.*, p. 451.

La ἀναγνώρισις es una transición de la ignorancia al conocimiento y es a través de tal transición, ocurrida en la escena (*stage*), que el espectador llega a comprender qué es lo que ocurre en el drama ‘y por eso mismo (*therefore*), en su propia vida’.¹⁹⁶

Con lo anterior Golden se separa un tanto de la definición aristotélica de la ἀναγνώρισις como “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha y al infortunio”¹⁹⁷ Y lo que es más significativo: olvida que Aristóteles recomienda a los poetas utilizar las historias de las mismas familias. Sabemos bien que los antiguos poetas trágicos acostumbraban acudir al viejo legado mítico y legendario común, y presentar las mismas historias de maneras variadas y encontradas.¹⁹⁸ Por tanto, Golden se equivoca al suponer que el desarrollo mismo de la acción y su sentido permanecen ocultos para el espectador hasta el momento del “reconocimiento”. Los consabidos referentes míticos le restan plausibilidad a su hipótesis de que el significado de la acción dramática se “aclara” hasta el momento del reconocimiento o *anagnórisis*.

Aparte de que es improbable que sólo para el público culto la trama del *Edipo Rey* resultara clara antes del momento de la *anagnórisis*,¹⁹⁹ otra razón más para descartar la hipótesis de Golden nos la aportan las antiguas tragedias. A juzgar por sus obras, los autores trágicos contaban con que el espectador común era lo suficientemente inteligente para comprender y

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 450-451.

¹⁹⁷ *Poética* 1454a 1-4. Claramente Aristóteles se refiere con la expresión “los destinados a la dicha y al infortunio” a los personajes que intervienen en el drama. Por otra parte, es manifiesto que concibe la *anagnórisis* en general como un recurso poético. Cf. *Poética* 1452a 30-1452b; 1453b 35-36; 1454a 2-4; 1454b 20-1455a 22.

¹⁹⁸ El logro poético solía medirse en los certámenes a partir de qué tanto el autor había sido capaz de presentar de manera vigorosa y relativamente novedosa los mismos “hechos”.

¹⁹⁹ Cf. *Odisea* XI, 275; *Iliada* XXIII, 679ss; Hesíodo, *Los trabajos y los días* 161 ss.

apreciar la ironía que ellos imprimían a los caracteres trágicos, a sus palabras y acciones.²⁰⁰ Existen, desde luego, diferentes grados de complejidad entre una obra y otra, y pueden darse distintos niveles de lectura y comprensión de los mismos dramas, pero en general es dudoso que los poetas trágicos, conociendo el peso de la aclamación popular, se expusieran a perder el favor del público, haciendo intervenir en los dramas paradojas y sutilezas incomprensibles para los espectadores.²⁰¹

Aun asumiendo que el placer trágico proviniese de la clarificación del sentido de la tragedia, quedaría abierto el problema del significado del drama, con todas las dificultades adyacentes, pues no resulta nada claro, por ejemplo, qué es lo que una tragedia como *Edipo Rey* “nos enseña”. Las interpretaciones de los dramas pueden ser y de hecho son muy dispares, y carecemos de un criterio específico para discernir cuál de ellas nos muestra “la naturaleza de los hechos que el drama nos presenta”.

Al margen de las dificultades concernientes a “la comprensión profunda de la naturaleza precisa de los hechos representados que nos producen compasión y temor”,²⁰² los términos en que Golden describe la naturaleza de

²⁰⁰ *Poética* 1453a 33-34. El filósofo alude a la flojedad del público (θεάτρων ἀσθένειαν) y destaca el peso de las preferencias del auditorio: “los poetas se pliegan al gusto de los espectadores”.

²⁰¹ A juzgar por el grado de dificultad de las tragedias conocidas, y a partir del comentario aristotélico citado en la nota anterior, la tendencia general de los compositores trágicos fue la de complacer al público. En cuanto a la oscuridad del sentido de la acción trágica, ésta desempeña sin duda un papel importante en el seno del drama, pero atañe fundamentalmente a los protagonistas de la acción. Para el espectador inteligente, el sentido del drama *Edipo rey* es más claro que para el personaje Edipo hasta el momento en que se produce la agnición trágica en el seno del drama sofocleo.

²⁰² De acuerdo con Richard Janko, “Golden has argued that the representation of universal patterns of human action by means of fiction permits us to see those patterns more clearly, leading to a ‘clarification’ (*katharsis*) that operates on a purely intellectual level”, en *op. cit.*, p. 34. “Golden ha argumentado que la representación de modelos universales de la

la *mimesis* impiden discernir con claridad la *especificidad del placer trágico*, en comparación con otras especies de placeres miméticos en general, y estéticos en particular, y considerando que su interpretación pretende dar cuenta de la relación específica entre el fin de la *mimesis* en general y de la *mimesis* trágica en particular, puede decirse que la falla principal de su interpretación proviene de que su definición de la *mimesis* no provee los elementos suficientes para distinguir el placer trágico y el placer propio de la epopeya, sobre todo si tomamos en cuenta que, para Aristóteles, a) la tragedia y la epopeya imitan situaciones y caracteres esforzados, b) ambas suscitan las emociones de compasión y temor,²⁰³ y c) en cuanto producciones poéticas, las dos serían más filosóficas que la historia.

La imitación es algo natural y placentero en los seres humanos y es también una fuente de aprendizaje, pero es dudoso que nos aporte un “conocimiento” o una “comprensión” en el sentido en que Golden pretende. El autor de la *Poética* entiende la *mimesis* en general como un medio de conocimiento y como algo placentero, pero no resulta claro que el placer que, según él, se deriva de la tragedia sea el de la “comprensión” o “clarificación intelectual”, en el sentido de “una profunda comprensión de la condición universal de la existencia humana”. Aristóteles habla de un placer que puede alcanzarse a cualquier edad, gracias a obras de arte de diverso tipo, y que comprende además distintos tipos de deducciones, tanto las más complejas y sofisticadas como las más simples.

La propia Martha Nussbaum reconoce esto, aunque le resta importancia en un comentario breve que inserta entre paréntesis:

acción humana mediante la ficción nos permite ver tales modelos más claramente, llevando a una ‘clarificación’ (*kátharsis*) que opera en un nivel puramente intelectual”.

If this account of our learning sounds too flat to support any sophisticated account of tragic pleasure, it should be remembered that Aristotle is here speaking very generally of human delight, at all ages, in works of art of many types. Some conclusions may be very simple: 'That's a horse'. Others will be much more complex: 'That's a cowardly action'; 'That's a case in which deprivation of loved ones has dislodged someone from *eudaimonia*'.²⁰⁴

El ejemplo pictórico de la *Poética* permite interpretar que el placer mimético comprende al placer de *reconocer* al modelo imitado, *tanto como* el disfrute de algunos aspectos relativos a la ejecución de la obra, como su color y figura.²⁰⁵ Golden recae en lo primero, pero no repara en lo segundo.

Aristóteles plantea cierta distinción entre el disfrute de la obra como "imitación" o simulación de un objeto, y el disfrute de la obra como obra, o de algunos aspectos de la misma;²⁰⁶ además, indica con bastante claridad que el placer mimético es irreductible al placer cognitivo, entendido como el placer de "reconocer los objetos imitados".

La experiencia estética, según la *Poética*, no consiste solamente en la apreciación del objeto mimético como "semejante" a lo representado, ni constituye un mero disfrute subsidiario derivado del placer que nos produce percibir los objetos reales "imitados" por el artista. El objeto mimético puede ser apreciado *per se* como algo bello o bien ejecutado, independientemente de su significado en cuanto "imitación" o "representación" de algo.²⁰⁷ Ello no

²⁰³ Cf. *Retórica* III 1417a 12; véase: Richard Janko, *op. cit.*, p. 350.

²⁰⁴ M. C. Nussbaum, *op. cit.*, p. 388.

²⁰⁵ *Poética* 1448b 18-19.

²⁰⁶ Este punto se evidencia en su análisis de los diferentes elementos que componen la tragedia, en especial cuando sopesa el efecto de los distintos recursos poéticos. Me refiero más detalladamente a esta cuestión en el capítulo sobre la *mimesis*.

²⁰⁷ Elizabeth Belfiore distingue tres posibles relaciones con una obra mimética: 1) el objeto visto como objeto independientemente de su significado en tanto representación; 2) el

obsta para reconocer que las situaciones que los dramas trágicos nos presentan asuman con frecuencia, por su complejidad y su ejemplaridad, un carácter paradigmático que puede inducir a los receptores a reflexionar acerca del tipo de acciones y situaciones que ellos nos presentan, en un sentido próximo al filosófico, lo que, a su vez, no excluye el conflicto entre las interpretaciones.²⁰⁸

La vertiente interpretativa intelectualista descuida el hecho de que Aristóteles distingue en principio varias especies de *mímesis* y le asigna a cada una de ellas cualidades y funciones diferentes. No es seguro que el filósofo conciba la *mímesis* poética como una fuente de *aprendizaje*, en el sentido específico que Golden le atribuye al término *μανθάνειν* (“aprender”). Para von Fritz y Golden, los caracteres trágicos nos aportan una profunda comprensión de “la condición humana” y en ello radica la función cognitiva de la catarsis, pero una razón para cuestionar su hipótesis es que, según Aristóteles, los personajes trágicos, lejos de ser una encarnación de la humanidad, constituyen “modelos” o “tipos humanos”: “el poeta, como el buen retratista -dice el filósofo-, al imitar hombres irascibles o indolentes que tienen en su carácter otro rasgo semejante, [...] debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles”²⁰⁹ Es dudoso, pues, que Aristóteles implique

objeto mimético visto como objeto y no como representación de lo real; 3) el objeto mimético visto como semejante, y en relación entre el significante y el significado. Según Stephen Halliwell (en su obra citada, pp. 243-244), de las tres relaciones diferenciadas, sólo la primera y la tercera corresponden a lo expuesto por Aristóteles en la *Poética* IV. En realidad algunos elementos del análisis aristotélico corresponden a la segunda relación, como nuestro en el capítulo sobre la *mímesis*.

²⁰⁸ La *Orestíada*, por ejemplo, condena ciertas acciones que eran tenidas como reprobables e impías en el mundo clásico. El espectador ateniense, luego de escuchar el discurso de Clitemnestra ante los jueces, podía fácilmente deducir “esto es una acción impía”. De cualquier modo, la recepción del drama esquiliano está abierta a diferentes lecturas. Cf. Carmen Trueba A., *La tragedia de Clitemnestra*, PIEM-COLMEX, 1991.

²⁰⁹ *Poética* 1454a 13-15.

en la *Poética* que el “aprendizaje” y la “inferencia” por las cuales nos desplazamos, en virtud de la *mimesis* trágica, de la “percepción de individuales” al “conocimiento de universales”, nos aporte “una profunda comprensión de la condición universal de la existencia humana”, en el sentido universalista en que Golden y otros partidarios de la concepción intelectualista de la catarsis pretenden.²¹⁰

Jonathan Lear critica una interpretación de la catarsis derivada de la interpretación intelectualista, “la idea de que la catarsis provee una educación de las emociones”.²¹¹ De acuerdo con esta tesis, puesto que la virtud consiste en tener respuestas emocionales apropiadas, la tragedia puede considerarse un medio para la educación del carácter, dado que los dramas trágicos nos enseñan los objetos hacia los cuales es apropiado sentir piedad y temor, y nos entrenan o habitúan a responder con esas emociones frente a cierta clase de acontecimientos o situaciones.

Lear observa que esta interpretación de la catarsis,²¹² relaciona la teoría de la tragedia con la teoría aristotélica de las emociones y nos ofrece una peculiar visión del placer trágico, como derivado del deseo natural de comprender:

Si la tragedia presta ayuda a la educación ética, entonces, mediante su experimentación, nos lleva a una mejor comprensión del mundo, como

²¹⁰ En la sección *Tragedia y paideia* del presente trabajo regresaré a este punto y expondré algunas otras conclusiones que extraigo de la crítica anterior.

²¹¹ J. Lear, *op. cit.*, p. 318.

²¹² Según Lear, se trata de la posición defendida por Martha C. Nussbaum. Considero que el autor ofrece una caracterización de la tesis nussbaumiana un tanto sesgada y no enteramente fiel en lo tocante al papel de las emociones en la comprensión. Véase: M. C. Nussbaum, *op. cit.*, especialmente el Interludio 2: luck and the tragic emotions, y el epílogo de su obra, *The betrayal of convention: a reading of Euripides' Hecuba*. Lo que me interesa aquí es sopesar las críticas que Lear le dirige a la hipótesis de que la tragedia educa, al margen de mis discrepancias con su versión de la tesis nussbaumiana.

objeto adecuado de nuestras respuestas emocionales, y un mejor entendimiento de nosotros mismos; en particular, de las respuestas emocionales de las que somos capaces y de los acontecimientos representados. Es debido a la profunda comprensión (*insight*) de la condición humana que nos proporciona, que nosotros derivamos un placer cognitivo especial de la tragedia.²¹³

Al margen de las objeciones de Lear a esta manera de entender la catarsis, me parece bastante vaga la idea de que “la tragedia nos aporta una mejor comprensión del mundo y de la condición humana”. No resulta claro en qué sentido es “mejor” dicha comprensión. Tampoco es claro a qué “mundo” se refieren los partidarios de dicha interpretación, ni a cuál “nosotros” alude. Presupone una cierta comunidad entre los griegos y nosotros, así como entre su mundo y el “nuestro”. Esto último resulta ambiguo, independientemente de que aceptemos que los dramas estén abiertos a un sentido universal.²¹⁴

Lear discrepa de la interpretación educativa de la tragedia por varias razones. Le parece poco plausible que la función de la catarsis trágica sea la de formar y educar el carácter, debido a que, según él, para Aristóteles, la catarsis es la respuesta adecuada del hombre virtuoso, y éste no requiere ya de una educación ética. Por otra parte, piensa al igual que Schadewaldt, que la distinción aristotélica entre ‘música catártica’ y ‘música ética’, en la *Política* VIII, es una base para descartar la función educativa de la catarsis trágica,

²¹³ “It is because we gain a deeper insight into the human condition that we derive a special cognitive pleasure from tragedy” (p. 319).

²¹⁴ Una falla de la lectura de Nussbaum es que no reconoce plenamente la naturaleza ficticia y mítica del drama trágico, un aspecto relevante de la teoría aristotélica de la tragedia, expuesto con relativa claridad en la *Poética*, según he defendido en otro trabajo previo. Carmen Trueba, “Ética y tragedia en la *Poética*. Una discusión de la lectura de Martha C. Nussbaum”, en *Signos. Anuario de Humanidades*, Año VIII (1994), pp 79-101.

pues en contra de Halliwell, considera que Aristóteles diferencia sin ambigüedad los tipos de melodías y las funciones específicas que cada una de ellas cumple, dado que no sólo menciona la catarsis orgiástica religiosa, sino una catarsis que puede experimentar cualquiera que sea capaz de sentir piedad y temor, lo cual le parece que implica a la catarsis trágica.²¹⁵

El argumento más fuerte que esgrime Lear en contra de la concepción educativa de la catarsis es que la tragedia es una obra mimética, que no evoca estrictamente hablando las respuestas adecuadas para las situaciones representadas. Le parece crucial que el espectador no pierda de vista el hecho de que forma parte de un público, como una condición para que disfrute la obra de arte, pues es a causa de la *mimesis*, es decir, el hecho de que las situaciones representadas son en un sentido importante *distintas* de la vida real, que el placer aunado a la compasión y el temor es una respuesta apropiada al drama trágico.

La naturaleza mimética del arte nos brinda, en efecto, la ocasión de sentir y experimentar, a través de los dramas, situaciones y experiencias distintas de las cotidianas y familiares para nosotros, pero no veo por qué ello represente, en sí mismo, un obstáculo para una educación de las emociones. La objeción de Lear sería válida si el arte, para educar, necesitara ser una *reproducción* de la realidad, y si las tragedias, para enseñar, tuvieran que

²¹⁵ *Ibid*, pp. 319-320. Lear cuestiona en este punto la interpretación de Halliwell. Su opinión es que “no es cierto que, en este pasaje [*Política* 1341b 38], Aristóteles esté solamente contrastando la educación con una forma orgiástica extrema de catarsis”, como interpreta Halliwell. A su juicio, este último saca de contexto la frase y a partir de ello plantea no sólo que es posible una relación entre la educación ética y la catarsis, sino que concibe, además, ambas operaciones como parte de un solo proyecto. P. Donini concuerda con Halliwell en lo último, a pesar de que discrepa en cuanto a la finalidad específica de la tragedia, pues se adhiere a la interpretación de Schadewaldt de la distinción entre los cantos y su función específica.

mostrarnos la vida tal como ella es. Pienso que ésa es una manera sumamente estrecha de concebir el modo en que el arte puede ser un vehículo educador. Justamente el hecho de que los dramas nos muestren diferentes situaciones y mundos posibles, constituye una oportunidad para ampliar nuestra sensibilidad, y en cierto modo para contrastar y modificar nuestra experiencia limitada del mundo, nuestra comprensión de la conducta y los conflictos humanos, y nuestros valores y juicios acerca de los mismos.²¹⁶

Otro de los ataques de Lear a la concepción educativa de la catarsis trágica parte de la distinción entre la poesía y la retórica: “*la tragedia no es retórica, es poesía. [...] Una tragedia no trata de persuadir a su audiencia de nada. El único efecto al que apunta es provocar en el público una respuesta emocional*”²¹⁷ Creo que nadie que se proponga una defensa de la función educativa de la tragedia pretendería que la poesía trágica sea persuasiva específicamente en el sentido discursivo de la retórica. Por otra parte, la poesía y la retórica se distinguen, pero no están reñidas entre sí. Existen ejemplos antiguos y modernos de obras poéticas que son excelentes piezas retóricas, como la poesía didáctica de Solón de Atenas y el poema censorio de Francisco de Quevedo, “No he de callar, por más que con el dedo...”, dedicado al conde de Olivares. Los antiguos dramas trágicos contienen magníficas piezas retóricas: el diálogo entre Prometeo y Océano, al inicio del

²¹⁶ Lear plantea al final cierta similitud entre el efecto de las dudas escépticas sobre nuestras creencias y el efecto de la tragedia sobre nuestras emociones, y apunta incluso que “la posibilidad trágica es mucho más inminente, inquietante y amenazadora que las posibilidades escépticas”, pues mientras las posibilidades escépticas no significan propiamente una diferencia respecto a nuestra experiencia, en la tragedia la vida misma aparece desgarrada. Su opinión es que “en la vida ordinaria, la posibilidad de la tragedia es demasiado remota como para justificar un temor real, pero por otra parte, es tan importante y cercana como para ignorarla” (p. 334).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 332. El subrayado es mío.

Prometeo encadenado, expresa una elocuente crítica de la tiranía; el diálogo entre Creonte y Hemón, en *Antígona*, es una defensa vigorosa de la democracia; el discurso de Clitemnestra ante los jueces, en el *Agamenón*, dirige críticas severas a la legalidad instituida y a la falta de paridad entre hombres y mujeres; las palabras de Atenea en defensa de Orestes, en las *Euménides*, colocan la justicia cívica por encima de la tradicional, y establecen una fundación mítica del Consejo del Areópago; el monólogo de Medea, en el drama de Eurípides, denuncia la condición de la esposa y la extranjera en la ciudad.

Aristóteles le reconoce a la retórica un lugar eminente en la tragedia y le exige al arte *verosimilitud*, esto es, que las obras nos produzcan un efecto análogo al de la realidad: que las situaciones patéticas y los caracteres que la tragedia presenta nos conmuevan y, en cierto sentido, nos convenzan, lo cual no significa que el poder persuasivo del arte nos lleve a olvidar por completo la naturaleza mimética o ficticia del drama. El arte es un juego de apariencias que puede producir un efecto sumamente vigoroso en el ánimo de sus receptores.

A pesar de sus críticas a la interpretación educativa de la tragedia, J. Lear termina defendiendo una variante suya:

Para Aristóteles, una buena tragedia nos ofrece el consuelo de que, aun cuando la ruptura de los lazos primordiales ocurra, ello [lo terrible y lo patético] no acontece en un mundo caótico y desprovisto de sentido. [...] Según la concepción aristotélica de la tragedia, el actor individual asume su responsabilidad sobre el mal; el mundo como un todo es absuelto. Hay un consuelo en el reconocimiento de que a pesar de que los humanos son responsables de su infortunio, ellos son capaces de conducirse con dignidad y nobleza: aún en la humillación y la vergüenza, Edipo no deja de inspirarnos respeto y admiración. [...] Incluso en la tragedia, y quizá

especialmente en ella, la bondad fundamental del hombre y del mundo son reafirmados.²¹⁸

De acuerdo con lo anterior, el consuelo trágico es, en última instancia, una fuente educativa ética, en la medida en que aporta a los espectadores una visión racional y plena de sentido del mundo, que restablece su confianza en un orden de valores compartido. Las críticas de Lear a la interpretación educativa de la tragedia desembocan, a fin de cuentas, en una tesis muy próxima a la de los defensores de que la tragedia es filosófica, aunque rechace que las tragedias nos aporten “una comprensión de la naturaleza humana”²¹⁹

Las mayor parte de las objeciones de Lear a la interpretación intelectualista de la catarsis me parecen correctas. Es claro que Aristóteles define la tragedia, en parte, por el efecto emocional que provoca en los espectadores.²²⁰ Hay bases en la *Poética* para considerar que el filósofo “no sólo define la tragedia en términos de su efecto, sino que piensa que los

²¹⁸ *Ibid*, p. 335. “Even in tragedy, perhaps especially in tragedy, the fundamental goodness of man and world are reaffirmed”.

²¹⁹ *Ibid*, p. 325. Decir que Edipo representa la “bondad fundamental humana” es, a fin de cuentas, otra manera de afirmar que constituye “una representación de la humanidad”. Pero ¿en qué sentido Edipo representa a la humanidad? Es dudoso que para Sófocles, o para Aristóteles mismo, el héroe Edipo haya sido una representación universal en ese sentido. Sólo desde una lectura moderna, el drama de Edipo pudo convertirse en una representación universal en el sentido en que Golden, Lear y otros más lo entienden. Para Aristóteles, Edipo no es un representante de la humanidad, es un tipo humano: el *metaxy*. (Para mí, en cambio, Edipo corresponde al carácter *spoudaios*.) De cualquier manera, ateniéndonos al ejemplo aristotélico de personaje *metaxy* (Edipo), el personaje “intermedio” está muy lejos de representar al tipo “promedio”.

²²⁰ *Poética* 1453b 3-5. R. Janko comenta que “para Aristóteles, la causa final de la acción trágica es su efecto sobre la audiencia”, en *op. cit.*, p. 346. Muchos autores rechazan, como algo paradójico, que el filósofo defina la tragedia “por sus efectos, y no por lo que ella es”. Sin embargo, como muestra J. Lear, la definición aristotélica de la tragedia, en la *Poética* VI, es bastante clara a ese respecto. No necesitamos acudir a los conceptos externos de *entelequia*, ni de *potencia* y *acto*, como hace Kommerell, para advertir el papel que le asigna Aristóteles al placer mimético catártico en su definición de tragedia.

dramas trágicos pueden ser evaluados en términos de sus efectos en una audiencia”²²¹ Ambos elementos, claramente aristotélicos, unidos a los argumentos que he esgrimido por mi cuenta en contra de las interpretaciones de Pierluigi Donini y de Leon Golden, sirven para desechar la interpretación intelectualista de la catarsis, mas no constituyen una base suficiente para descartar la interpretación educativa de la tragedia, de la cual me propongo hacer una defensa que incorpore algunas de las críticas de Jonathan Lear a la visión intelectualista, de la cual yo también me aparto. Antes de proceder a tal defensa, es necesario aclarar la idea aristotélica de la relación entre la filosofía y la poesía.

²²¹ *Ibid.*, p. 328. J. Lear no recae en que, a pesar de que Aristóteles distingue, en la *Poética*, entre el criterio de “corrección poética” y el de “corrección política o ética”, valora los dramas de acuerdo con ciertas pautas morales.

III) Poesía y filosofía

“El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular.”

Aristóteles, *Poética* 1451b-8¹

Uno de los puntos más oscuros de la *Poética* es el sentido en que la poesía, en especial la tragedia, es “filosófica” y “dice lo universal”. Suele entenderse el aspecto filosófico de la tragedia como “cognitivo”. La mayor parte de quienes se adhieren a esta opinión repite el *dictum* de que “la poesía es más filosófica que la historia”, sin elucidar su significado preciso. En lo que sigue, me propongo esclarecer el sentido de la tesis aristotélica y discutirla sobre la base de una comparación de las maneras de presentar la historia y la poesía acciones destructivas y violentas.

He seleccionado, para tal fin, algunos pasajes de la *Historia* de Heródoto y algunos ejemplos trágicos, en espera de que el paralelo sirva para comprender lo que Aristóteles pudo haber significado en las líneas de la *Poética* que nos ocupan. Toda comparación es arriesgada, limitada y parcial. He procurado tomar ejemplos dramáticos e históricos que guarden una analogía entre sí. La historia de Heródoto pertenece al mundo y a la época de los dramas áticos que Aristóteles tenía en mente al emitir el juicio de que la

¹ Ο γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἦτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων) ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

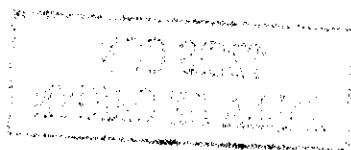
poesía es más filosófica que la historia. El historiador narra varios hechos semejantes a los que atrajeron la atención de los poetas trágicos, entre ellos Eurípides. Esquilo, en *Los persas*, se ocupó de la guerra entre griegos y persas un poco antes de que Heródoto escribiera su extenso relato en *Historias*,² lo cual justifica las comparaciones e invita a hacerlas.

La violencia femenina en la historia y en la tragedia

Heródoto refiere algunos hechos violentos cometidos por mujeres anónimas durante la guerra entre los griegos y los persas, en el tono de alguien que se limita a relatar los acontecimientos. La brevedad de los relatos y su carácter secundario en el contexto de la narración principal, nos impiden formarnos una idea precisa de tales sucesos, en contraste con los detalles pormenorizados sobre las acciones y los dichos de los personajes centrales, de sus caracteres, motivaciones, errores y hazañas bélicas. En general, los estallidos de violencia femenina son presentados por el historiador como actos que responden básicamente a un deseo inmoderado e incontrolado de venganza. Consideremos el relato paradigmático de las mujeres de Salamina que dan muerte de manera brutal a la mujer y a los hijos de Lícides, por haber apoyado éste presuntamente a los persas durante la guerra.

Heródoto expone ese hecho sangriento perpetrado por un grupo de mujeres, un poco antes de la narración del linchamiento de Lícides por manos de los ciudadanos, quienes tampoco actuaron en conformidad con los procedimientos formales de la legalidad instituida común. La acción de las

² El drama *Los Persas* se representó en el año 472 y las *Historias* de Heródoto datan del 446 a.C.



mujeres es presentada por el historiador como un estallido irracional de ira, una violencia no reglamentada, encarnizada e impulsiva, y un mero acto de venganza colectiva, análogo al linchamiento de Lícides, pero más ciego y brutal que éste, puesto que no recayó sobre el presunto traidor, sino sobre su mujer e hijos:

Ante el tumulto que se produjo en Salamina con lo de Lícidas, las mujeres de los atenienses se enteraron de lo que ocurría e, instigándose las unas a las otras y solidarizándose entre sí, se dirigieron espontáneamente a la residencia de Lícides y lapidaron tanto a su mujer como a sus hijos.³

El escueto relato histórico consigna tan sólo el hecho. Heródoto presenta ese caso particular de ataque colectivo, impulsivo y criminal, en oposición a la violencia racional, legítima y reglamentada de la justicia política, aunque marca dicho contraste de una manera más clara en el caso del linchamiento de Lícides por los ciudadanos.⁴

Eurípides, al parecer más inspirado en hechos como los reseñados por Heródoto que en las leyendas tradicionales, nos ofrece en *Hécuba* un cuadro terrible de venganza femenina, el cual, a diferencia de su homólogo histórico, descubre las motivaciones y las circunstancias particulares del atroz acto llevado a cabo por la vieja reina con la ayuda de sus compañeras de cautiverio,

³ Heródoto, *Historia*, IX, 3-5. Cito ahora y en adelante la traducción de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1979.

⁴ Heródoto menciona que luego de escuchar el consejo (*bulé*) la oferta persa, expuesta por un enviado de Mardonio, Lícides, como miembro del consejo, emitió una opinión favorable y aconsejó someterla a la consideración popular. Heródoto cuenta lo anterior y después comenta: "bien fuera porque en realidad había recibido dinero de Mardonio o, simplemente, porque la solución le parecía oportuna. Los atenienses, sin embargo, montaron en cólera de inmediato -tanto los de la *bulé* como quienes se encontraban fuera, en cuanto se enteraron- y, rodeando a Lícides, lo acribillaron a pedradas; al helospontio [el enviado de Mardonio], en cambio, lo dejaron marchar sano y salvo". *Historia* IX, 5.

sobre el traidor Polimestor y sus hijos. La tragedia expone el hecho terrible de un modo que suscita *empatía* en los espectadores o lectores, además de horror, y propicia cierta comprensión e indulgencia hacia este tipo de acción extrema por su violencia y crueldad. El drama sitúa al personaje trágico en una situación extrema de dolor que la impulsa a cometer el horrendo acto. La violencia se torna comprensible, sin perder su carácter abominable y terrible, debido en buena medida a que la acción homicida de la reina es cometida luego de haber sufrido las peores desgracias. La muerte del último vástago de ella y Príamo, vil e impiamente asesinado y entregado al mar por Polimestor, significaba el total desamparo en la vejez y el cautiverio de Hécuba, el fin de la estirpe familiar y de toda esperanza para el pueblo teucro.

La analogía entre el drama trágico *Hécuba* y el relato histórico de Heródoto descansa, desde luego, en los puntos de afinidad entre las situaciones comparadas, pero hace caso omiso de algunas diferencias sumamente importantes: Hécuba, en el drama, ha sido antes víctima directa del daño causado por su víctima, Polimestor, mientras que en el relato citado, las mujeres homicidas no sufrieron daños causados directamente por sus víctimas. Otra diferencia significativa es que en la tragedia la agente homicida reviste un carácter, mientras que el grupo de mujeres homicidas del relato herodotiano actúa de manera impersonal.

La historia de los atenienses muertos en el rescate de unas estatuas robadas por los eginetas, nos brinda otra oportunidad para comparar el tratamiento histórico de la violencia femenina, con el tratamiento poético. En rigor no debería decir “tratamiento histórico”, sino “herodotiano”, y en vez de

“tratamiento poético” debería simplemente decir “euripidiano”. Mi propósito no es tomar la parte por el todo, sino utilizar los ejemplos como herramientas heurísticas, esto es, como modelos para interpretar y comprender la tesis aristotélica de que “la poesía es más filosófica que la historia”. Heródoto cuenta lo siguiente:

Ni siquiera ese sujeto -dicen- fue el único sobreviviente, sino que halló la muerte de la siguiente manera. A su regreso a Atenas, como es natural, informó del desastre; y al enterarse de lo ocurrido las mujeres cuyos maridos habían tomado parte en la excursión contra Egina, indignadas de que sólo él, de entre todos los expedicionarios, se hubiese salvado, se arremolinaron alrededor de dicho individuo y empezaron a darle punzadas con las fíbulas de sus vestidos, al tiempo que cada una de ellas le preguntaba dónde se encontraba su respectivo marido. Así fue como también pereció ese sujeto; y por su parte, los atenienses consideraron que la conducta de esas mujeres era un desatino más deplorable, si cabe, que el revés sufrido. Lo cierto es que no sabían con qué podían castigarlas, así que simplemente hicieron que, en lugar del tipo de vestido que lucían, adoptaran el jonio.⁵

Los instrumentos empleados por las feroces atenienses del relato anterior recuerdan los utilizados en el drama euripidiano por las cautivas troyanas para provocar la ceguera de Polimestor, pero mientras el poeta nos expone las razones de Hécuba y sus compañeras, Heródoto, en el pasaje citado, se limita a atribuir el acto a “la indignación de que perdidos todos los demás, se hubiera salvado él solo”. No obstante, si fijamos la atención en la versión completa de los hechos, es fácil conjeturar que lo más probable es que el testimonio del sobreviviente le pareciera inverosímil a las mujeres de los muertos, y que éstas recelaran y actuaran contra él movidas por alguna sospecha.

⁵ *Historia*, V, 57.

[De acuerdo con la versión ateniense:] Se oyó de improviso un trueno, trueno al que acompañó un terremoto. Como consecuencia de dichos fenómenos, los ocupantes del trirreme, que estaban arrastrando las imágenes, perdieron el juicio y, presas de locura, empezaron a matarse unos a otros como si entre sí fuesen enemigos, hasta que, de todos ellos, sólo quedó uno, que fue quien regresó a Falero.⁶

Heródoto no se compromete con el relato. Compara la versión ateniense con la de los argivos y eginetas, y sobre la base del desacuerdo evidente entre tales versiones, prefiere dar por hecho el único punto en que éstas coinciden, a saber, que hubo un solo sobreviviente de esa expedición. Es sorprendente, sin embargo, que sólo exprese incredulidad hacia la versión de los eginetas y que en ningún momento ponga en cuestión la versión ateniense oficial, a pesar de lo inverosímil que resulta que los atenienses desaparecidos se hayan dado muerte entre sí, a causa de un repentino ataque de locura colectiva.

Hécuba proyecta una luz penetrante sobre las motivaciones de la acción vengativa y brutal. Presenta la falta de acuerdo, la discordia, la enemistad, la guerra y la violencia —en particular, la violencia femenina y la ejercida sobre las mujeres— de una manera que permite vislumbrar factores sociales, políticos, religiosos y psicológicos que el historiador, Heródoto, ignora y que el poeta, en cambio, hace intervenir con maestría en el curso del drama. Todo ello propicia una comprensión de esa forma de violencia.

La tragedia euripidiana explora las fuentes del antagonismo y suscita una profunda reflexión en torno a las situaciones que inducen, incluso a los caracteres nobles como Hécuba, a comportarse de maneras violentas, debido

⁶ *Loc. cit.*

en parte a que la tragedia no expone una versión externa, simple o unilateral de los conflictos.

El relato herodotiano se pierde en la singularidad del hecho consignado o recordado. El drama trágico, por la riqueza de los detalles y los elementos que hace intervenir en la *mimesis* de la acción de Hécuba, al mismo tiempo que la particulariza, la convierte en un ejemplo arquetípico de acción vengativa femenina; de esa manera, el drama se abre a lo universal.

La interpretación euripidiana de las situaciones y las acciones destructivas condensa y da lugar a una profunda reflexión en torno a la violencia, debido en parte a que el poeta no se limita, como el historiador, a los datos de que dispone, para proporcionarnos una pintura viviente de los conflictos que constituyen la materia del drama.⁷ La *mimesis* poética imprime a los caracteres y las acciones una concreción única, que hace de la acción de Hécuba un *tipo de acción*, y del personaje trágico, un *tipo de carácter*.

A diferencia del relato de un conflicto particular y de los hechos violentos específicos que se relacionan con él, la tragedia convierte el caso trágico particular en todo un arquetipo de acción y de carácter, permitiendo

⁷ No comparto la visión de Ernesto Bignami sobre el discurso histórico. Es falso que la historia derive su naturaleza “del nudo criterio cronológico” y que sólo sea capaz de proporcionar una “unidad formal”. Ni siquiera la historia de Heródoto, y menos aún la de Tucídides corresponden a la idea de historia de Bignami: “La storia non sempre rivela nell'accaduto un nesso di interiore necessità coi propri precedenti, poichè essa si limita ad una semplice e nuda registrazione cronologica di dati statici; e non è detto d'altra parte che, se un fatto è registrato nel tempo dopo un altro, debba essere conseguenza verisimile e necessaria di quello”. E. Bignami, *La Poetica di Aristotele e il Concetto dell'Arte*, p. 209. La caracterización de Bignami del discurso histórico es discutible en sí misma, pero más allá de eso, es evidente que ni Heródoto ni Tucídides se concretaron a hacer un mero registro cronológico de datos estáticos. Es importante cuestionar esta interpretación para entender en un sentido más apropiado la tesis aristotélica de que la poesía es más filosófica que la historia.

que el sentido de la obra trágica no quede limitado a una acción singular y asuma un alcance universal.

El drama trágico euripidiano contrapone vívidamente las actitudes e intereses de los personajes, sin prestar su aprobación o desaprobación total a ninguna de las partes. La obra expone y enfrenta las diferentes demandas en conflicto, pone en juego una serie de factores complejos que el historiador ignora y que el poeta con su arte es capaz de imaginar, suponer, entrelazar, reunir y presentar en el drama. El poeta, en general, opone vívidamente las actitudes e intereses de los personajes, concede parte de la razón a cada una de las demandas en pugna, y a través de ello, pone en discusión las creencias, actitudes, valores e instituciones de la cultura heroica y de la *polis* griegas.

Por su naturaleza ficticia, la *mimesis* trágica desplaza la acción hacia lo mítico y legendario, y expone los hechos como pudieron haber sido. Esta operación, lejos de impedir la comprensión de los hechos violentos y destructivos, paradójicamente posibilita una aproximación aleccionadora y lúcida al problema de la violencia. Aún así, la pregunta es si la poesía trágica nos permite, en efecto, conocer y comprender las acciones violentas en un sentido más profundo o adecuado que la historia.

Heródoto narra un hecho que debería formar parte de las lecturas obligadas de la educación básica, pero que ha sido ignorado por la mayor parte de quienes se ocupan de la historia antigua. Se trata de la réplica de Pausanias a un combatiente griego que le propone hacer con los persas caídos lo mismo que el ejército enemigo había hecho antes con los restos del general espartano Leónidas, tío de Pausanias, después de haber combatido y resistido valerosamente en la batalla de las Termópilas. Luego de escuchar la

propuesta de su compañero de clavar ellos, en revancha, las cabezas de los jefes persas con estacas y exponerlas a la vista como trofeos, Pausanias da expresión a la primera censura de la barbarie: “la acción que propones es más propia de bárbaros que de griegos”.⁸ Los términos de la censura reprueban la brutalidad y exaltan los valores más nobles y universalizables de la cultura. La respuesta de Pausanias merece ser recordada y puede ser tenida en algún sentido como filosófica. Esto último no contradice la afirmación aristotélica, pues Aristóteles no descarta en la *Poética* que la historia sea filosófica, dice tan sólo que la poesía es más filosófica que la historia.

Historia y tragedia

Si comparamos la versión herodotiana de la victoria griega con la esquiliana de *Los persas*, es fácil advertir que ambas atribuyen el éxito a la inteligencia y la virtud, presentan el ataque persa como una empresa militar desmedida, y coinciden en señalar que la confianza excesiva en la fuerza de las armas y en el número de combatientes desembocó en el fracaso final de Jerjes.⁹ Sin embargo, es interesante advertir algunas diferencias.

La narración histórica informa y describe los pormenores de la invasión militar persa; proporciona datos precisos acerca de la composición de las facciones, el número y la ubicación de los contingentes, las armas y los medios de combate, así como los nombres de los generales y de los

⁸ *Historia* IX, 78-79.

⁹ En opinión de Dodds, “para Heródoto, la historia está ultradeterminada: al mismo tiempo que es manifiestamente el resultado de propósitos humanos, una vista penetrante puede detectar por todas partes la acción encubierta del *phthonos* [φθόνος la envidia divina]”. E. R.

combatientes griegos y bárbaros más destacados.¹⁰ El poeta, en cambio, desde el inicio del drama sitúa la acción bélica desde el punto de mira helénico. Ofrece una visión temible del ejército persa desplazándose hacia la Hélade, dispuesto a “echar sobre Grecia un yugo de esclavitud” (49). En la tragedia, Jerjes, al mando de miles de brazos y de naves “lleva un Ares que triunfa con el arco”. Los griegos combaten “a pie firme con sus lanzas”; los persas “de valiente corazón”, en carros de guerra de Siria. Los segundos movidos por la ambición, los primeros por el afán de libertad.

El historiador relata las principales batallas, señala quiénes fueron los agentes y las razones de las estrategias seguidas por las distintas partes, sus decisiones y órdenes, las situaciones particulares que condujeron a los ejércitos enemigos a emprender determinados cursos de acción en vez de otros, los aciertos y los errores decisivos, algunas de las principales causas del éxito y el fracaso en los distintos momentos de la confrontación bélica.¹¹

El drama esquiliano se concentra en la batalla naval que decidió la suerte persa. Contrasta la estrategia y el orden proseguidos por la flota griega, con la confianza prepotente de Jerjes, el desorden, la confusión y la destrucción de las naves persas tras el naufragio. Atribuye finalmente el fracaso militar a “la *hybris* portadora de Ate” y la intervención de la divinidad:

Dodds, *Los griegos y lo irracional*, trad. María Araujo, Madrid, Alianza Editorial, 1985, cap. II, p. 41.

¹⁰ Cf. Heródoto, *Historia* IX, 71.

¹¹ En referencia a cierto momento de la batalla contra Mardonio, comenta: “Los persas, pues, no eran inferiores a los griegos ni en audacia ni en empuje pero además de contar con armas defensivas, carecían de la destreza militar y en capacidad táctica, no podían compararse con sus adversarios: se lanzaban sobre los espartiatas en acometidas individuales, o de diez en diez (o en grupos más o menos numerosos, y resultaban aniquilados)” *Historia* IX, 60.

Que nadie, por haber despreciado la suerte favorable que tiene, llevado del deseo de otros bienes, vaya a perder del todo una considerable prosperidad. Arriba está Zeus, juez riguroso, que castiga los pensamientos demasiado soberbios (825-830).

La interpretación teológica de la victoria, en el seno del drama, exalta las virtudes y pretende infundir respeto hacia la divinidad. El poeta ateniense habla en lenguaje político y dirige un aleccionador mensaje al *demos*.¹²

La hybris de Jerjes

Heródoto, en el libro IV de su *Historia*, refiere escuetamente la construcción del puente que permitió a Darío y su ejército atravesar el Bósforo por tierra y acceder a Tracia.¹³ Más adelante, en el libro VII, relata la ira de Jerjes por la destrucción de otro puente, debida a una tormenta; las subsecuentes órdenes del monarca de cortar las cabezas de los ingenieros, de azotar al Helesponto en castigo del desastre, y de lanzar improperios contra el mar, junto con esta loca advertencia “entiéndelo bien, y brama por ello; que el Rey Jerjes, quieras o no, pasará sobre ti”.¹⁴ A continuación, el historiador describe los pormenores de la construcción del nuevo puente, más fuerte y mejor ajustado que el anterior, que permitió el paso del ejército persa por tierra hacia la Hélade. Heródoto no expresa alguna duda acerca del relato que nos transmite, aunque no parece comprometido con la narración; se abstiene de formular algún juicio sobre las acciones que describe.

¹² Aristóteles, *Poética* 1450b 7: “los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político” (versión española de V. García Yebra).

¹³ *Historia*, IV, 89.

¹⁴ *Ibid.*, VII, 35.

El poeta no pretende describir los hechos como ocurrieron; alude con metáforas a la construcción de ese mismo puente: “Él [Jerjes] abrigó la esperanza de sujetar con cadenas, como a un esclavo, al sagrado, fluyente Helesponto, al Bósforo, acuífera corriente de un dios” (745). El historiador parece transmitir la versión de los hechos tal como ha llegado hasta él; su relato aparenta ser la transcripción literal del testimonio de testigos presenciales de los hechos y de los dichos del rey Jerjes.

La *mimesis* poética de Esquilo y la narración histórica de Heródoto retratan al mismo personaje prepotente y desequilibrado. La diferencia es que el drama esquiliano censura la osadía impía de Jerjes y emplea, para ello, un lenguaje teológico: “él, un mortal, falto de prudencia, creía que iba a imponer su dominio a todos los dioses, en particular, sobre Posidón”. El poeta dirige, además, esta sentencia a los espectadores: “cuando se es mortal no hay que abrigar pensamientos más allá de la propia medida” (820). La tragedia termina con la imagen de Jerjes de regreso en su reino, abatido y solo en la escena. Como diría Aristóteles, “el poeta imita los hechos como pudieron haber sido...”

Enseñanza trágica y enseñanza histórica

“Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden (*μανθάνειν*) y deducen (*συλλογίζεσθαι*) qué es cada cosa”.

Poética 1448b 15-17

En *Los Persas*, la lección trágica de que la jactancia impía precede a la ruina proviene fundamentalmente del contraste entre la nobleza, prudencia y virtud

del viejo Darío, y la juventud, irreflexividad e insolencia de Jerjes. El diálogo final entre la reina Atosa y la sombra del rey Darío encierra un elogio del valor y la grandeza de la tradición y la cultura persas. El poeta reconoce dignidad al enemigo; justo por ello, su caída podría resultar una enseñanza para los griegos, ya que es difícil aprender de quien es considerado indigno de aprecio.¹⁵

La única superioridad que Esquilo asigna a los helenos es de índole política: “no se llaman esclavos ni súbditos de ningún hombre” (240). Heródoto, en cambio, muestra cierto celo hacia las costumbres bárbaras. Aunque su actitud no sea para nada chauvinista ni despreciativa, aprovecha la ocasión para exaltar la sobriedad espartana y la prudencia ateniense. Ciertamente concede a todos los griegos, en particular al ejército espartano, la parte que les toca de la victoria; en cambio, Esquilo se concentra en la parte que corresponde a Atenas. ¿Obedeció esto a un interés científico de Heródoto y a un afán deliberado de imparcialidad histórica, o respondió simplemente al hecho de que Heródoto era oriundo de Halicarnaso y se sentía un griego entre otros, en tanto que el poeta ateniense pretendió exaltar en el drama el papel de su ciudad en aquella contienda decisiva?¹⁶ Lo único seguro es que la tragedia de Esquilo se sumó a un conjunto de obras de arte destinadas a celebrar la

¹⁵ Heródoto también cuenta al final de su historia una anécdota sobre la sabiduría de Ciro. Cf. *Historia* IX, 22.

¹⁶ Heródoto cita en relación a este punto las palabras de un ateniense: “Basta, pues, de hablar de antiguas gestas. Ahora bien, nosotros, aun suponiendo que no hayamos llevado a cabo ninguna otra hazaña (cuando lo cierto es que, más que cualquier otro pueblo griego, hemos realizado numerosas y triunfales proezas), por la gesta de Maratón somos, empero, dignos de obtener ese privilegio, así como otros adicionales, pues a fe que fuimos los únicos griegos que nos medimos al Persa en singular batalla y, en colosal empresa que afrontamos, obtuvimos la victoria, imponiéndonos a cuarenta y seis naciones” (*Historia*, IX, 27, 5-6).

victoria griega como un canto a la libertad y la razón por encima de la fuerza, la prepotencia e imprudencia.

Personaje trágico y Personaje histórico

Poeta e historiador coinciden esencialmente en el retrato de Jerjes: imprudente, impío, insolente y desequilibrado. Pero el Jerjes de Heródoto es tan solo un individuo, un monarca bárbaro, poderoso y prepotente; mientras que el *ethos* trágico Jerjes encarna todo un tipo de hombre y de gobernante.

En opinión de Nussbaum, “el hecho de que la narración histórica sea por lo regular tan idiosincrásica impide la identificación. Porque Alcibiades es una figura tan única e inusual, no consideramos que lo que le ocurre a él muestre algo posible para nosotros. [...] El *héroe trágico* no es idiosincrásico de manera similar. El o ella *es visto por nosotros como cierta clase de persona buena, lo bastante similar a nosotros; por esta razón experimentamos compasión y temor ante su caída*”¹⁷

La naturaleza idiosincrásica de la narración histórica dificulta, en efecto, la identificación o el involucramiento emocional del lector con los hechos y con los personajes, pero no los excluye ni los impide siempre. De hecho, hay quienes dan por supuesto que “la historia se repite” y piensan que el saber

¹⁷ M. C. Nussbaum comenta: “What he means here [*Poética* 1451b 8-11], I believe, is that often the events narrated by history are so idiosyncratic that they prevent identification. Because Alcibiades is such a unique and unusual figure, we do not regard what happens to him as showing a possibility for ourselves. (The difference between historical narration concerning Alcibiades and Plato’s use of Alcibiades as a (representative) character would correspond to Aristotle’s distinction between history and poetry). The tragic hero is not similarly idiosyncratic. He or she is seen by us to be a certain sort of good person, roughly

histórico proporciona una experiencia aleccionadora para el futuro de la colectividad. Por otro lado, es discutible que el personaje trágico corresponda a lo que entendemos por una “persona buena”, como pretende Nussbaum.¹⁸ Los términos griegos ἐπικεῖς ἄνδρας (‘hombres virtuosos’), ἥθος χρηστό (carácter bueno) y ἥθος ἀρμόττοντα (carácter apropiado) empleados por Aristóteles en la *Poética* para referirse a los caracteres trágicos, difícilmente podría traducirse como “nuestro” término “hombres buenos”.¹⁹ Cuando Aristóteles, en la *Poética*, recomienda a los poetas hacer a los personajes “mejores”, dice específicamente que en el sentido de los buenos retratistas, no en sentido moral.²⁰

Las líneas siguientes quizás nos permitan entender mejor la noción aristotélica del carácter trágico:

Habrà carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, *cualquiera que sea*; y será bueno (χρηστόν) si la decisión es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede

(vagamente) similar to ourselves; for this reason we experience both pity and fear at his or her downfall”, en op. cit., pp. 386-387. El énfasis es mío.

¹⁸ De hecho, cuando analiza el carácter de Agamenón, Nussbaum no toma en cuenta que para los espectadores griegos el rey Agamenón no solamente “comandaba al ejército lo mejor posible”, sino cometía toda clase de atropellos y abusos que provocaron grandes males. El personaje Agamenón no corresponde, por tanto al prototipo de “carácter bueno” de Nussbaum, y es discutible la pretensión de que “ninguna ofensa anterior suya parece haber causado su dilema”. Cf. M. Nussbaum, “Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on fear and pity”, en Rorty, A. O. (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, pp. 261-290.

¹⁹ *Poética* 1452b 32-36. Según Aristóteles, si la tragedia es “imitación de acontecimientos que inspiran temor y compasión, es evidente que los virtuosos no deben pasar de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia moral (μισῶν).”

²⁰ Cf. *Poética* 1454b 8-9. En general, Aristóteles recomienda que los caracteres sean buenos (*chrestá*) y apropiados (*harmótonta*). Cf. *Poética* 1454 a 26-35. Por lo demás, es pertinente traer aquí la observación de Moses Finley de que “en el idioma griego las palabras ‘villano’ y ‘héroe’ no eran propiamente antónimos”. M. Finley, *El mundo de Odiseo*, trad. M. Hernández Barroso, 2ª ed. rev., México, F.C.E., 1984, p. 30.

haber una mujer buena en su clase (χρηστή), y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo del todo inferior (φαυλόν).²¹

La dificultad para clasificar a los personajes trágicos conforme a las categorías de la *Poética* –μεταξύ, σπουδαῖος, ἐπιεικείς y μοχθηρός-, obedece en parte a que Aristóteles define someramente esos términos a la hora de establecer su tipología de los caracteres dramáticos.²² Por otra parte, la única cualidad que los personajes trágicos compartieron es la de ser miembros de un linaje ilustre; en lo demás, son tan distintos que resulta difícil agruparlos entre sí.²³

En su mayoría, los personajes de la tragedia ática fueron los antiguos héroes epopéyicos. Agamenón, Edipo, Eteocles, Heracles, Ajax, Odiseo, encarnaban todavía muchos de los valores heroicos: el poder, la inteligencia, la valentía, la fuerza, la fama, la astucia. La *areté* heroica está presente en el universo del mito trágico,²⁴ de ahí que muchos se refieran al *ethos* o personaje trágico con el término ‘héroe’, aunque no haya sido denominado así por Aristóteles.

²¹ *Poética* 1454 a 20-25.

²² *Poética* 1453 a 7-9: “El personaje intermedio (*metaxy*) entre los mencionados [a saber: virtuosos=*epieikeis* y malos=*mojtheros*] se halla en tal caso que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en desdicha por su bajeza y maldad.” 1449b-15; 1452b-34; 1454 a 20-25.

²³ El antiguo *spoudaios*, el héroe homérico, nunca está despojado de cierta ambigüedad, a excepción de Héctor. Simone Weil celebra, precisamente, la falta de compromiso de Homero con sus héroes y la considera una de las principales fuentes de su acierto poético. Cf. Weil, S., *La fuente griega*, trad. M. E. Valentiè, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961. En el caso de los caracteres trágicos ocurre algo semejante, aunque hay ejemplos excepcionales de caracteres que se apartan de la esa norma común, como el personaje Clitemnestra de Esquilo.

²⁴ G. F. Else y otros críticos han advertido la connotación heroica de la excelencia (*areté*) de los caracteres trágicos. Cf. G. F. Else, op. cit., p. 104.

El personaje trágico Jerjes no corresponde al “héroe” en el sentido aludido por Nussbaum, y no puede considerarse un caso excepcional en la literatura. La “imperfección” de Jerjes, asumiendo que la hubiera, no pertenece al tipo de “imperfección” que “favorece o incrementa (*enhance*) nuestra identificación”.²⁵ Lo cierto es que, desde el punto de vista poético, el *ethos* trágico Jerjes es excelente en su tipo, y sus rasgos peculiares no representan un obstáculo para que nos conmueva, en contra de lo que Nussbaum supone.

El Jerjes de Esquilo nos despierta compasión, a pesar y precisamente a causa de los rasgos que lo hacen el tipo de carácter que es, una persona alejada de lo que somos, por su condición y su poderío. Aunque debemos admitir que es dudoso que al público ateniense le haya suscitado compasión la caída de Jerjes. Es probable incluso que en ciertos momentos del drama su figura les suscitase a los atenienses temor, aunque seguramente no en el de su caída, al final de la tragedia; en tanto que a nosotros en ningún caso nos inspiraría temor.

La tragedia y lo universal

Edipo no es un representante de la humanidad, es un esforzado (*spoudaios*)²⁶ que trata con denuedo de evitar el cumplimiento de lo anunciado por el oráculo. Vence a la Esfinge y ocupa el trono de Tebas por méritos propios. Sin embargo, su sabiduría no le alcanza para comprender el verdadero

²⁵ En contra de lo que Nussbaum supone. Cf. M. C. Nussbaum, *op. cit.*, p. 387.

²⁶ Para Aristóteles, Edipo es el prototipo del personaje *metaxy*. Cf. *Poética* 1453a 7-9. Más allá de que lo anterior serviría para cuestionar que el “personaje intermedio” represente al promedio de la humanidad, resulta un tanto difícil de entender, porque las virtudes de Edipo parecerían ubicarlo entre los caracteres *spoudaios*.

significado de sus actos. Hay una dimensión de sus acciones que escapa a su escrutinio e intención.

Para los lectores modernos, el Jerjes de Esquilo y el Edipo sofocleo nos aportan una profunda comprensión de “la condición humana”. Para Aristóteles, Jerjes y Edipo representan “tipos humanos” y en ese sentido son “universales”. Lejos de representar a la humanidad, los caracteres trágicos constituyen modelos: el poeta, como el buen retratista, dice el filósofo, “al imitar hombres irascibles o indolentes que tienen en su carácter otro rasgo semejante, [...] debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles”.²⁷

De acuerdo con la *Poética*, el personaje trágico ha de ser σπουδαῖος (“esforzado”) o μεταξύ (“intermedio”). Los críticos modernos no reparan en que ambos tipos de caracteres están lejos de constituir una encarnación pura de la humanidad, debido a su pertenencia simbólica a alguna variante de las identidades políticas vigentes en la antigua *polis*.²⁸

Las semejanzas y las diferencias observadas entre el tratamiento histórico herodotiano y el poético euripidiano de un mismo asunto y de hechos afines, son insuficientes para establecer con certeza el sentido en que la tragedia es más filosófica que la historia. No resulta claro en qué sentido la poesía trágica “dice lo universal” y “nos aporta un conocimiento”.

²⁷ *Poética* 1454b 13-15.

²⁸ Rey o reina, hijo o hija, hermano o hermana, hombre o esclavo, extranjero, ciudadano, etc

Para Hegel, el drama de Sófocles *Antígona* expone el conflicto entre las leyes particulares de la eticidad y las leyes universales o políticas.²⁹ Allí donde el filósofo moderno descubre la antítesis dialéctica entre lo particular y lo universal, lo privado y lo público, o la naturaleza y la cultura, Aristóteles apunta tan sólo una falta de acuerdo concreta entre la antigua ley no escrita y la nueva ley escrita.³⁰ ¿Cuál de estas dos lecturas aprehende lo universal y filosófico del drama?

La inteligencia, sensibilidad e ironía de los grandes trágicos produjo esa extraordinaria obra de arte que los griegos llamaron “tragedia”: una *mimesis* poética de la vida y de la acción humana cuya belleza y plasticidad aún nos conmueve y produce en muchos lectores la impresión de que el poeta comunicó una verdad.

La *máthesis* trágica

Pese a su carácter ficticio, o quizás en virtud del mismo, *Hécuba* nos aporta una comprensión aleccionadora de las situaciones destructivas, los conflictos humanos y la violencia. Aún así, es dudoso que la clase de comprensión que las tragedias nos brindan corresponda a “un conocimiento sobre la condición humana universal”, como opinan muchos de los modernos intérpretes. Si la poesía trágica aporta un conocimiento, ha de ser un saber distinto del teórico o universal. Es posible que la frase de Aristóteles apunte a un saber de índole práctica o ética, una especie de *máthesis* que atañe a la acción humana y al modo correcto e incorrecto de conducir la acción en situaciones particulares.

²⁹ G. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces y R. Guerra, México, FCE, 1973.

³⁰ En rigor, no es que Aristóteles “encuentre” esto en la tragedia *Antígona*, sino solamente un aspecto del drama que destaca en la *Retórica* 1373b 5-10, que utiliza para ilustrar un punto referente a la ley como criterio de lo justo y lo injusto.

El error trágico de Edipo podría enseñar que la fuerza de una voluntad empeñada en la virtud es insuficiente para el logro de una vida virtuosa y a veces incluso contraria; que el límite de la prudencia es algo oculto y difícil de conocer para los mortales.

Si la tesis aristotélica de que la tragedia es filosófica carece, como hemos visto, de un significado preciso, la interpretación intelectualista de la tragedia como “compresión universal” pierde uno de sus soportes principales, a menos que estemos dispuestos a atribuirle, como hace Leon Golden, un significado a esa palabra. Lo cierto es que el único sentido plenamente universal que los griegos pudieron haber reconocido a los héroes y personajes trágicos es su condición vulnerable y mortal, irremediabilmente expuesta al error, el dolor y la muerte. Aún así, los poetas ofrecieron imágenes dispares y contrapuestas de la condición humana. En *Prometeo encadenado*, Esquilo interpreta las capacidades y destrezas humanas como un don divino, en tanto que el himno al hombre de Sófocles, en *Antígona*, celebra los mismos dones prometeicos -el lenguaje y las artes- como obras de la invención humana, aunque reconozca la vulnerabilidad de los mortales y su carencia fatal de resguardo para el Hades.³¹ ¿Cuál de estas dos imágenes poéticas de las

³¹ “Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. [...] El se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le encuentra falta de recursos. Sólo del Hades no tendrá escapatoria” (versión española de A. Alamillo, en la edición de Gredos). El problema se torna aún más complejo si tomamos en cuenta que, según Aristóteles, tanto la tragedia como la epopeya son obras poéticas, y en esa medida, filosóficas, puesto que las discrepancias se dan no solamente entre las versiones trágicas, sino también entre las obras trágicas y las épicas que les sirvieron de inspiración. Por ejemplo, de acuerdo con la versión hesiódica de la *Teogonía*, Pandora dejó escapar los dones para los hombres, excepto la esperanza; en la versión esquiliana, en cambio, no hay ninguna referencia a Pandora para explicar la condición humana, y

capacidades humanas nos ofrece un “conocimiento”? Si ambas nos aportan un conocimiento de la naturaleza humana, ¿qué clase de conocimiento es éste?

Aún asumiendo que los dramas trágicos nos brinden una comprensión profunda de nuestra naturaleza vulnerable y mortal, tampoco es evidente que la interpretación poética de las situaciones y de las acciones humanas violentas, junto con la comprensión que ella nos procura, superen la comprensión y el conocimiento que la historia nos aporta. Este resultado aparentemente desalentador, por sí solo obliga a mantener una disposición cautelosa y abierta, y a rechazar cualquier interpretación de la tesis aristotélica que pretenda haber saldado la cuestión.

Prometeo le concede a los mortales el don de la esperanza. Todas estas diferencias son sumamente significativas.

IV) Tragedia y *paideía*

Las ideas aristotélicas sobre la función educativa de la *mimesis* poética y musical, expuestas en los tratados éticos y en la *Política*, son una base para considerar que Aristóteles tuvo presente el influjo ético de los dramas. Una de las principales objeciones esgrimidas en contra de la concepción educativa de la tragedia es que tiene su base en la *Política* y carece de evidencias directas en la *Poética*,¹ sin embargo, el hecho de que una exégesis filosófica esté abierta a otros textos aristotélicos no tiene por qué verse como algo reñido con el principio de atenerse a la *Poética*. Las reticencias para utilizar la *Política* y otras obras de Aristóteles como fuentes auxiliares para comprender la relación entre la tragedia y la ética, tendrán que ser sopesadas a la luz de la *Poética*.

Aristóteles distingue, en efecto, la “corrección poética” de la “corrección política”,² pero define la tragedia como *imitación de una acción esforzada* (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας...),³ y no deja de valorar los dramas de acuerdo con ciertas pautas morales. Un indicio de ello es el valor que le atribuye a la tragedia en comparación con la comedia, basado en criterios ético-políticos relativos a la naturaleza de los caracteres y

¹ *Política* VIII, 1341b 322-1342a 16, en el *Apéndice I* de V. García Yebra, pp. 349-351. Esa es la objeción de L. Golden, en *op cit*, p. 438.

² Cf. Carmen Trueba Atienza, “El error poético en Aristóteles”, en *Theoría* n. 10 (junio, 2000), pp. 11-21.

³ Liddle-Scott, *sub verba* σπουδαῖος: “Earnest, serious, active, zealous; good, excellent; opp. πονηρός.” Juan David García Bacca comenta: “No significa, pues, la palabra griega ‘*spoudaios*’, como en otros contextos, ‘grave, noble, serio’. El término *spoudaios* se contrapone en Aristóteles a *phaulos*, que es la palabra latina *vilis* y la nuestra ‘vil’; la tragedia se desarrolla según la misma tónica vital que la ética, donde, como dice Aristóteles, no puede hacerse nada sin ser *spoudaios*, esforzado, mientras que el ánimo apocado o vil es el terreno propio para todo vicio” (p. 56). Y agrega un poco más adelante que “la base vital de la tragedia, al igual que la de la ética, es el temple esforzado” (p. 59). J. D. García Bacca, *Sobre estética griega*, México, Imprenta Universitaria, 1943.

de las acciones “imitados”.⁴ Por otra parte, aunque su preferencia por el *Edipo rey* obedece a la excelencia estilística de dicho drama, no resulta por completo explicable a partir de criterios meramente formales. De hecho, varias de sus recomendaciones poéticas trascienden el ámbito formal y encierran un sentido ético. En particular, el requisito del error involuntario del personaje trágico no responde estrictamente a una necesidad *psicológica* de orden patético, ni tampoco a una exigencia *lógica*, como la creencia de que la persona no merece el sufrimiento.⁵ La *ἀμωπία* trágica no constituye, en rigor, una condición *sine qua non* para experimentar la compasión, puesto que el poeta, con su arte, podría inducirnos a compadecer incluso al malvado;⁶ mientras que Aristóteles recomienda que el carácter del personaje trágico no sea ni bueno ni malo, o

⁴ “Nobles o vulgares”, y “esforzadas o ridículas”, respectivamente.

⁵ Para Nussbaum, “la estructura de esa emoción [i.e., la compasión] requiere la creencia de que la persona no merece el sufrimiento”. Una cosa es que existiese en el mundo griego un cierto consenso sobre qué clase de situaciones y de creencias inclinan a la compasión, como por ejemplo, la convicción de que la persona es inocente y no merece el sufrimiento, y otra muy distinta, que dicha convicción constituya una “exigencia lógica” o una condición necesaria o imprescindible para sentir compasión, y que Aristóteles lo considerara en esos términos. La sutil distinción aristotélica entre *éleos* y *filantropía* ha dado lugar a la conjetura de que el filósofo concibió la conexión entre inocencia-compasión como una relación de esa naturaleza. La mayor parte de los críticos supone que sólo para el occidente cristiano es concebible la compasión para el culpable. En el capítulo anterior cuestioné esta opinión.

⁶ Aristóteles no considera esta posibilidad; seguramente la juzgaría inaceptable. La literatura griega registra otras modalidades de compasión que no presuponen la inocencia de quien padece el mal. En cuanto a la concepción aristotélica de la compasión, como señalé en mis críticas a la interpretación de Else, Aristóteles en la *Retórica* menciona otras condiciones para experimentar compasión, de modo que el hecho de que señale en la *Poética* la *hamartía* como una condición de la compasión, no tiene que inducirnos a pensar que descartara otras modalidades posibles de compasión, menos comunes o incluso reprobables a juicio del Estagirita. No hay que olvidar la perspectiva desde la cual analiza y considera las emociones en ambas obras. Su enfoque no está libre de consideraciones axiológicas sobre lo que sería deseable o conveniente que el poeta provoque en el auditorio. Esto último constituye, como veremos, un elemento relevante para comprender su idea educativa de la tragedia.

bien que sea mejor antes que peor.⁷ Por consiguiente, hay bases en la *Poética* para conjeturar que la concepción aristotélica de la tragedia no abandonó por completo una perspectiva ética.

La tragedia y la clasificación aristotélica de los cantos

En la *Política* 1341b 32-1342a 16, Aristóteles retoma la clasificación de los cantos o melodías según su naturaleza y su función, en “éticos o educativos”, “prácticos”, y “entusiásticos o catárticos”, y plantea una analogía entre la purga emocional producida por los cantos sagrados y el placer que brindan los cantos catárticos:

Puesto que aceptamos la división de los cantos tal como la hacen algunos de los que se dedican a la filosofía, según los cuales unos son éticos (τὰ μὲν ἠθικά), otros prácticos (τὰ πρακτικά) y otros entusiásticos (τὰ ἐνθουσιαστικά), y señalan la distinta naturaleza de las melodías adecuadas a cada uno de estos tipos, una para cada clase; y puesto que decimos que se debe usar la música no por una sola utilidad, sino a causa de varias (debe usarse, en efecto, para la educación (παιδείας) y la purgación (καθάρσεως) -a qué llamamos purgación (κάθαρσις), ahora [lo decimos] simplemente, pero lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética con más claridad-, y en tercer lugar para la diversión, es decir, para el relajamiento y para el descanso de la tensión), *es claro que se deben usar todas las melodías, pero no todas del mismo modo, sino que para la educación deben usarse las más éticas*, y para que las oigan otros ocupados en trabajos manuales, las prácticas y entusiásticas. Pues la pasión que en algunas almas ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el menos y en

⁷ *Poética* 1453a 4-6. Aristóteles excluye de lo trágico los caracteres malvados y también los buenos, sobre la base de una distinción entre las emociones específicamente trágicas: la compasión (ἔλεος) y el temor (φόβος), y las emociones derivadas de la caída del malo (φιλανθρωπία), y de la caída del bueno, es decir, la repugnancia moral (*miarós*), dos emociones que en general él no considera propiamente “trágicas”, a pesar de que no excluye de lo trágico lo μισρόν, como se vio en el capítulo anterior, ni lo filantrópico (cf. *Poética* 1452, b 38; 1453, a 2; 1456, a 21).

el más, por ejemplo, la compasión y el temor, y también el entusiasmo. Pues también por este movimiento están poseídos algunos; y vemos que éstos, en virtud de los cantos sagrados, cuando usan los que ponen fuera de sí al alma, quedan como si hubieran obtenido medicación y purgación.

Pues bien, esto mismo les sucederá también necesariamente a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cualquier pasión [...] Todos experimentarán cierta purgación y sentirán alivio junto con placer. Y de modo semejante también los cantos catárticos proporcionan a los hombres alegría inocua.⁸

El punto en discusión es si Aristóteles separa cada especie de canto y concibe la *paideía* y la *kátharsis* en un sentido tal que la primera excluya a la segunda.⁹ El desacuerdo entre los intérpretes en torno al pasaje citado muestra

⁸ *Política* VIII, 1341b32-1342a 17. (Cito la traducción española de V. García Yebra). La traducción de A. Gómez Robledo dice: "Aceptamos la división de las melodías establecida por algunos filósofos, que las clasifican en expresivas del carácter, de la acción y de la emoción [...] Afirmamos que la música no debe practicarse por un provecho único, sino por muchos. (Uno es la educación; el otro la purificación -por ahora nos servimos simplemente de este término de purificación a reserva de explicarlo más claramente en la Poética-; y el tercero es el divertimento, como relajamiento y cesación del esfuerzo). Es claro, por tanto, que debemos emplear todas las armonías, aunque no todas de la misma manera, sino para la educación hay que recurrir a las que son más expresivas del carácter; y para la audición, ejecutadas por otros, también las que son expresivas de la acción y de la emoción. (En todas las almas, en efecto, se dan las emociones que en algunas revisten particular rigor, y las diferencias son sólo de grado: así por ejemplo, la compasión, el temor y el entusiasmo. Algunos incluso son especialmente dóciles a la inspiración entusiástica, como vemos que acontece en ellos por influencia de la música sacra y cuando entonan cantos que producen en el alma una excitación religiosa, que es como si se encontraran bajo una terapéutica purificadora. Pues lo mismo padecen necesariamente los que a su vez son propensos a estados de compasión y de terror, o afectados en general por otra pasión cualquiera en la medida en que concierne a cada uno, por lo que en todos se produce cierta purificación y alivio acompañado de placer. De manera semejante los cantos purificativos inspiran a los hombres una inocente alegría".

⁹ Me limito a considerar las principales posiciones, sin pronunciarme directamente respecto a la controversia. Omito aquí su exposición, no porque su discusión sea irrelevante, sino porque al margen de ella y a pesar de que ignoramos el sentido preciso de la distinción aristotélica entre los cantos y sus respectivos usos o funciones, el pasaje en cuestión nos brinda algunos elementos útiles para examinar el problema, y para formarnos una opinión sobre las relaciones entre la ética y la tragedia. Aristóteles mismo señala en la *Política* VIII 1339b 13-30: "Lo que primero procede investigar es si la música debe incluirse o no en la educación, y en qué sentido actúa de los tres que hemos discutido, si como educación,

que el texto admite distintas lecturas; no sería razonable, por lo tanto, desecharlo sin haber sopesado su posible utilidad como fuente auxiliar.

I. Düring resuelve el problema mediante la distinción entre la *kátharsis* y la *oikeía hedoné*. Para él, como para G. F. Else, la catarsis consiste en la purificación de las acciones conmovedoras y terribles en el seno mismo del drama; mientras que el placer propio de las tragedias le parece el efecto que dicha purificación produce en el espectador: “el gozo específico de la tragedia es el efecto sobre el espectador o el lector: éste siente que ha alcanzado un equilibrio interior; ha presenciado lo espantoso y conmovedor, y al final experimenta también cómo es resuelto el conflicto”.¹⁰ Las objeciones a esta interpretación quedaron expuestas en mis críticas a G. F. Else y L. Golden en el capítulo anterior y es innecesario repetirlas.

Más allá de la alusión a la *Poética* en las líneas de la *Política* 1341b 38-40,¹¹ y al margen de la discusión sobre si Aristóteles contrasta, en efecto, la

como juego o como solaz o divertimento. En todos estos órdenes puede razonablemente colocarse y de todos ellos parece tener algo. El juego tiene por fin el reposo, y el reposo es necesariamente agradable, siendo como es un remedio para la pena causada por los trabajos. El divertimento, a su vez, en la opinión común, debe ser no sólo bello, sino placentero, y en la felicidad entran como ingredientes belleza y placer. Ahora bien, de la música todos afirman ser una de las cosas más agradables, tanto sola como acompañada de canto. (Museo por lo menos dice que ‘lo más grato para los mortales es el canto’, y por esto se le introduce con razón en las reuniones y diversiones sociales, en la creencia de que puede proporcionar alegría); y de aquí que pueda aceptarse que los jóvenes deban recibir educación musical. Todos los placeres inocentes (ἀβλαβῆ τῶν ἡδέων) contribuyen no sólo a los fines humanos, sino a la tregua del ánimo; y como a los hombres les acontece raramente alcanzar la felicidad [...] puede serles útil reposarse en el placer de la música” (versión española de A. Gómez Robledo).

¹⁰ I. Düring, *op. cit.*, p. 281. Su interpretación es parecida en algunos puntos a la de Jámblico (v. los textos en V. García Yebra, *Apéndice I*). La antigüedad de esta última no puede servirnos de indicio de que Aristóteles, en efecto, haya entendido así la catarsis, de manera que el problema exegético persiste.

¹¹ Las líneas “ahora [lo decimos] simplemente, pero lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética con más claridad” han llevado a suponer que Aristóteles expuso “más

educación solamente con una forma orgiástica extrema de catarsis, como opina Stephen Halliwell, el hecho es que en las líneas 1342a-8 de la *Política* explícitamente señala: “es claro que *se deben usar todas las melodías, pero no todas del mismo modo, sino que para la educación deben usarse las más éticas*, y para que las oigan otros ocupados en trabajos manuales, las prácticas y las entusiásticas”.

La expresión τὴν παιδείαν τοῖς ἠθικωτάταις (“*para la educación las más éticas*”), implica en algún sentido que hay melodías mixtas, o por lo menos, que algunas melodías son más éticas que otras; en cualquier caso, de acuerdo con ese criterio, algunas tragedias podrían quedar comprendidas dentro de las melodías éticas o educativas. De hecho Aristóteles clasifica en la *Poética* algunas tragedias como “éticas”.¹²

Es cuestionable la interpretación de que la catarsis orgiástica, mencionada en la *Política*, sea completamente diversa de la catarsis trágica de la *Poética*, en razón de que la primera es un efecto puramente musical, en tanto que la segunda actúa fundamentalmente gracias al *logos*. Aristóteles

claramente” el tema de la catarsis en la *Poética*. El hecho es que contamos solamente con el anuncio de la *Política*, debido a que “el libro sobre poética”, el cual suponemos no es otro que la *Poética*, ha llegado incompleto hasta nosotros. Cf. Aristóteles, *Retórica* 1372a.

¹² Es preciso reconocer que no resulta claro el sentido preciso de su clasificación de los dramas trágicos, debido a la brevedad del comentario y a que varios de los ejemplos que menciona se perdieron. Aristóteles sólo menciona dos ejemplos de dramas éticos, *Ftiótides* y *Peleo*. Cf. *Poética* 1455b 31-34. Algunos autores dan por sentado que, en la *Poética*, la clasificación aristotélica de las tragedias se basa en la estructura de los dramas y en el objeto de la *mimesis* trágica; mientras que en la *Política* en su función, y dan por hecho también que la división de las tragedias en “patéticas” y “éticas”, en la *Poética*, responde a que las primeras imitan a las emociones, en tanto que las segundas, a los caracteres. El hecho de que Aristóteles se refiera, en el mismo pasaje, de manera un tanto independiente, a las tragedias “que se desarrollan en el Hades”, y de que cite específicamente como un ejemplo de éstas el *Prometeo*, hace más incomprensible el sentido de su clasificación, ya que este drama esquiliano podría considerarse una tragedia patética, puesto que casi sin servirse de la acción “dramatiza las emociones”.

supo ver la profunda analogía entre ambos tipos de catarsis,¹³ sin desconocer sus diferencias, de otra manera no podríamos explicarnos el uso de la palabra *κάθαρσις* en el contexto de su definición de la tragedia, en referencia a las emociones del espectador. Su clasificación de la *Política* distingue, en efecto, las especies de canto, pero no excluye que la catarsis trágica pueda ir unida a una enseñanza, y en la *Poética* Aristóteles hace mención de una *máthesis* o enseñanza poética, es decir, admite que la *mimesis* poética es educativa.¹⁴

La idea aristotélica de la tragedia es heredera de la tradición griega, para la cual la música y la poesía, como una parte suya, desempeñaban junto con la gimnasia un papel central en la *paideía*.¹⁵ No se trata simplemente de que la música y la poesía ocuparan un lugar importante en la formación de la elite, y de que constituyesen un elemento indispensable de la educación aristocrática o representaran una señal de refinamiento y distinción.¹⁶

¹³ Aristóteles simplemente compara en la *Política* el placer de los cantos catárticos con la purga emocional producida por los cantos sagrados (*Política* 1342a 5-17). Podemos asumir la analogía entre el efecto trágico y el efecto catártico de los cantos sacros, sin dar por hecho que el efecto de los dramas es “tranquilizador”, o que la medicación dramática “disminuye la capacidad emocional de los espectadores por un tiempo considerable”, como algunos suponen. Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice II, p. 277. En el capítulo anterior defendí que la catarsis puede ser entendida como un proceso de descarga emocional. Las emociones de compasión y temor, intensificadas gracias al drama, surten un efecto placentero e inocuo (*abláberon*), que puede ser descrito como una especie de “descarga anímica”. Pero el efecto catártico difícilmente podría ser descrito como una especie de “entumecimiento emocional” o de “estado narcótico”, tampoco como una especie de “ascesis de las malas emociones”. Cf. B. Vickers, *Towards greek tragedy*, Apéndice I.

¹⁴ Asumir que la tragedia educa y que puede ser un instrumento educativo, no significa entender la catarsis en la *Poética* en términos éticos, como una especie de mejoramiento moral, ni limitar la tragedia a su función educativa.

¹⁵ Platón dice en la *República* 365: “Para nosotros no hay otra fuente de conocimiento acerca de los dioses que nuestras leyes y los poetas”.

¹⁶ Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. W. Roces y J. Xirau, México, FCE, 1974.

Ligada con la concepción del poeta como hombre inspirado -que, como veremos, viene de los propios poetas, antes que de los filósofos- está la del poeta como sabio que ilustra a la comunidad: le comunica el conocimiento del pasado, le explica el curso de la vida, le da normas de comportamiento. ... Esta concepción, que responde perfectamente a la función social del poeta hasta finales del siglo V a.C. y al hecho de que la poesía griega es, en realidad, la primera filosofía griega, no sólo es expuesta, a veces en forma polémica, por los filósofos, que a partir de cierto momento se constituyen en los rivales y sustitutos de los poetas; la exponen también los propios poetas.¹⁷

La atención prestada a la música y la tragedia, en la *República* y en las *Leyes*, muestra que su importancia era públicamente reconocida y que la poesía era tenida como un elemento fundamental de la formación del carácter o *paideía*.

El influjo musical sobre los caracteres era algo reconocido y estuvo a la base de la antigua clasificación de los modos musicales (dorico, eolio, frigio y lidio).¹⁸ Platón llegó a decir “no se puede modificar las reglas musicales sin alterar a la vez las más grandes leyes políticas”, haciéndose eco de la opinión de Damón.¹⁹ En la *República* su celo político lo llevó a condenar la tragedia.²⁰

¹⁷ Francisco Rodríguez Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 19.

¹⁸ Aristóteles, de hecho, retoma esa misma clasificación en la *Política* VIII, 1340a 40-1340b 20.

¹⁹ *República* IV, 424d. Platón, en las *Leyes* II, modifica su posición frente a la poesía; en lugar de desterrar la poesía y la música, las sujeta a una severa reglamentación. En general, modera el sentido de sus críticas, define la armonía como imitación de tipos de vida y de caracteres (653b), reconoce y aprueba la importancia política de la música, y recomienda una legislación estricta sobre la música, a la manera egipcia, sobre la base de su función en la adquisición de la virtud y la formación del carácter de niños y jóvenes. Platón compara incluso la obra de los legisladores con la del poeta: “Nosotros somos autores de una tragedia, la más fina y noble que se haya hecho; nuestro estado ha sido construido como una imitación (μίμησις) de la mejor vida, y la más verdadera tragedia” (817b). La valoración de la música no debe atenerse a la costumbre, sino al juicio del sabio: “el verdadero juez no debe aprender a juzgar en el teatro”. La exigencia platónica es que el juez se convierta en “maestro de la multitud y de los espectadores” (659c), para que la música pueda cumplir su función educativa, ya que la música, dice el Ateniese del diálogo, puede enseñarnos a disfrutar placeres inofensivos, aficionarnos a costumbres

Esta condena es un referente necesario para entender la *Poética*. Como señala G. F. Else, “aunque muchas de las tesis propuestas en la *Poética* tienen un enorme poder y originalidad, las preguntas a las cuales ellas responden son platónicas”²¹

Concuerdo con el juicio de I. Düring de que la *Poética* es la defensa filosófica de la poesía que Platón demandara en la *República*.²² El propio Platón había emprendido por su cuenta esa defensa en la *palinodia* del *eros* en

virtuosas, inducirnos a la sobriedad y la serenidad, al pudor y la templanza, la salud y la fuerza.

²⁰ En *La Crítica en la Edad ateniense*, Alfonso Reyes dice: “el filósofo Platón vuelve la espalda al poeta Platón”.

²¹ G. F. Else, *op. cit.*, p. 73.

²² Es innecesario repetir los argumentos de I. Düring que justifican plenamente su opinión (en *op. cit.*, pp. 256-261), los cuales, por otra parte, resultan mucho más convincentes que los esgrimidos por G. F. Else en favor de la anterioridad de la *Poética*. La debilidad de la hipótesis de que esta obra aristotélica es anterior a la *República* platónica puede apreciarse claramente a partir de un examen de los propios argumentos aducidos por Else, en la obra citada (p. 141). Düring, aparte de esgrimir excelentes argumentos en contra, aduce buenos argumentos en favor de su hipótesis de la posterioridad de la *Poética*, y cita el siguiente pasaje completo de la *República* 607b y ss: “si un amigo de los poetas quisiera redactar un escrito en prosa en defensa del arte poético, a fin de demostrar que éste no solamente brinda placer sino que también es provechoso para la vida en sociedad y para el individuo, nosotros lo escucharíamos con satisfacción. Pues en verdad sería una ganancia, si se mostrara que el arte poético no sólo proporciona gozo, sino también es útil” (p. 257). A diferencia de Düring, Paul Woodruff considera un error interpretar la concepción aristotélica de la *mimesis* como una respuesta a Platón y opina que no hay ninguna evidencia de ello en la *Poética*. Cf. P. Woodruff, “Aristotle on *Mimesis*”, en Rorty, A. O. (ed.), *op. cit.*, pp. 75-76. Woodruff interpreta como “falta de evidencias internas” el hecho de que las críticas aristotélicas apunten en contra de las ideas poéticas de Platón, sin aludir para nada a éste. Es claro que, en la *Poética*, la defensa aristotélica de la poesía, y de Homero y la tragedia, enfrenta las opiniones de Platón, aunque Aristóteles no lo señale directamente en su obra, en parte porque era innecesario, ya que era algo conocido por todos. El hecho de que no encontremos una mención directa de la teoría platónica no quita la presencia de referencias implícitas a la noción platónica de la *mimesis* en la *República*, que trascienden el hecho de “compartir un lenguaje” -como por ejemplo, la distinción entre “*mimesis*” y “narrativa” (393c)-. El empeño de Woodruff por descartar que haya un eco platónico en la *Poética* (p. 79) es completamente infructuoso. Aristóteles critica el concepto platónico de *mimesis* y propone una nueva definición de la *mimesis* como una especie particular de conocimiento: el conocimiento productivo e imaginativo. Cf. *La mimesis poética*.

el *Fedro*, el discurso en defensa del amor y del arte pronunciado por Sócrates en desagravio de la auténtica poesía.²³ La diferencia entre la defensa aristotélica de la poesía y la platónica estriba en que la primera no quedó limitada, como la segunda, a ciertos géneros poéticos como el himno, el encomio o la poesía didáctica, sino que se extendió a toda la poesía, incluidas sobre todo la homérica y la trágica.²⁴

Las tragedias y el legado moral

Los poetas trágicos se sirvieron del viejo legado epopéyico para componer las tramas de sus tragedias, sin tomar los antiguos mitos como historias fijas. Los grandes trágicos se inspiraron en los relatos tradicionales e hicieron distintos usos de los mitos, apartándose en muchos aspectos de las versiones originales.²⁵ Las diferencias entre las versiones dramáticas de una misma

²³ *Fedro* 244d-e. Platón toma la *palinodia* de Helena, de Estesícoro, como un modelo retórico de canto exhoneratorio, que bien podríamos interpretar como “purificador”, cuya función es mostrar la inocencia de la acusada, liberarla de las culpas y acusaciones injustificadas que le han atribuido erróneamente. Otro ejemplo platónico de *palinodia* “catártica” en defensa de la poesía lo encontramos en el *Fedón* 60d, en donde Sócrates confiesa a sus amigos su inquietud respecto a la prescripción divina de componer música: “tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que me ocupaba, era la música más excelsa. Pero ahora, después que se celebró el juicio y la fiesta del dios me impidió morir, estimé que, por si acaso era esta música popular la que [la divinidad] me ordenaba hacer, no debía desobedecerle [...] Así, pues, hice en primer lugar un poema al dios a quien correspondía la fiesta [...] Mas después de que haberlo hecho, caí en la cuenta de que el poeta, si es que se promete ser poeta, deberá tratar en sus poemas mitos y no razonamientos; yo, empero, no era mitólogo, y por ello precisamente entre los mitos que tenía a la mano y me sabía (los de Esopo) di forma poética a los primeros que al azar se me ocurrieron” (versión española de Luis Gil, Aguilar, 1977). La elección socrática de la literatura didáctica de Esopo se ajusta a fin de cuentas al criterio de que la poesía sea útil.

²⁴ La concepción aristotélica de la *mimesis* constituye, como hemos visto, la piedra angular de dicha defensa. Cf. *La mimesis* poética.

²⁵ Basta comparar el pasaje del *Agamenón* 682-749 con la *Iliada* VI, 344, o la *Odisea* IV, 126 y 142, o el mito hesiódico de Prometeo en la *Teogonía* 507-616 y *Los Trabajos y los días* 43-105, con el *Prometeo encadenado*.

historia, por ejemplo, la muerte de Agamenón y la actuación de Clitemnestra, muestran que los poetas fueron libres de delinear las acciones, las motivaciones y los caracteres de los personajes de acuerdo con sus gustos y preferencias. Esquilo, Sófocles y Eurípides presentaron la historia de la familia de Agamenón desde ángulos diferentes, y al hacer intervenir en la trama determinados elementos en vez de otros, lograron imprimir a las acciones y los caracteres trágicos sentidos diversos, incluso contrapuestos.²⁶

Brian Vickers observa con razón que “la mitología griega es un cuerpo de narrativa que presenta, entre otras cosas, la recurrente violación de las leyes humanas y el castigo que a ella sigue”, pero exagera al decir que “ofrece una estructura ética coherente”.²⁷ La epopeya está imbuida, en efecto, de sentimientos humanos violentos y aportó un material sumamente apto para componer dramas trágicos, pero es dudoso que nos ofrezca una visión ética coherente, por mucho que las actitudes fundamentales hacia el crimen, la culpabilidad y la polución aparezcan de manera más o menos constante en los mitos griegos y las tragedias, y a pesar de que ciertos juicios, valores e

²⁶ Es exagerada la opinión de Werner Jaeger de que “ninguna poesía antes de la tragedia ha utilizado simplemente el mito para la expresión de una idea ni ha escogido los mitos de acuerdo con sus propios designios”. W. Jaeger, *Paideia*, p. 236. Los poetas líricos, antes que los trágicos se sirvieron del material mítico con bastante libertad. Véase: C. M. Bowra, *Greek lyric poetry From Alcman to Simonides*, 2ª. ed., Londres, Oxford University Press, 1961.

²⁷ “Greek mythology is a corpus of narrative which presents, among other things, the recurrent violation of human laws and the punishments which ensue. It offers a coherent ethical structure, imbued with violent human feelings: it is, therefore, perfect ‘matter for tragedy’, indeed the complex myths just reviewed are already miniature tragedies”. B. Vickers, *op cit.*, p. 268. En contraste con la visión coherentista de la mitología griega, Karl Philipp Moritz considera que “la enseñanza se halla tan subordinada en las poesías mitológicas que, si no queremos que todo ese tejido poético nos parezca perverso, no hemos, obviamente de buscarla en ella”. K. P. Moritz, “Punto de vista para la poesía mitológica” (1791), en J. Arnaldo (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 216.

ideales morales puedan ser tenidos como una parte constitutiva de la cultura y la mentalidad griegas.

Los dramas trágicos áticos aconsejan actuar con apego a ciertos deberes que los griegos consideraban ineludibles, como honrar a los dioses, celebrar los rituales, cumplir escrupulosamente los deberes sagrados, no cometer perjurio, no faltar a las promesas selladas por los dioses, no pretender traspasar la barrera entre dioses y hombres; respetar las alianzas y los deberes recíprocos, honrar a los padres, huéspedes y ancianos, no cometer adulterio, incesto, rapto o asesinato; ser prudente en vez de obstinado, no excederse en las pasiones ni ambiciones, vengar los agravios sin incurrir en la crueldad, castigar los crímenes, obedecer a los poderosos y a los dioses. No obstante, las tragedias muestran también la falta de acuerdo entre las leyes políticas y la religión, no ofrecen una visión coherente de la virtud y el vicio, ponen en discusión los antiguos modelos de excelencia, expresan juicios severos sobre los dioses olímpicos, exponen reclamos de justicia contrapuestos y someten a discusión la noción misma de justicia.²⁸

Las tragedias áticas están llenas de belleza e ideas. En ellas no se perciben rastros de la frecuente lucha entre la forma poética y el pensamiento. La antigua costumbre de citar máximas y expresiones trágicas para comunicar ciertas ideas, o para revestir de grandeza las creencias compartidas, obedeció a que los poetas trágicos no se limitaron a efectuar acrobacias verbales ni dieron expresión a fantasías artificiosas. Los lectores de tragedias nos encontramos a cada paso frases hermosas colmadas de sentido. Expresiones severas que

²⁸ Terence Irwin comenta, por ejemplo: “En el *Filoctetes* de Sófocles, Neptólemo distingue claramente la justicia del interés público y de su propio interés. No niega que el plan de Ulises sea el más eficaz para beneficio de los griegos y, por lo tanto, el curso de acción ‘sabio’ (*sophron*), pero cuando decide que el plan es vergonzoso (*aischron*) e injusto, prefiere el curso de acción justo, diciendo: ‘es mejor que sea justo que sabio’”. I. Irwin, *La ética de Platón*, trad. Ana I. Stellino, México, UNAM, 1995, p. 85.

invitan a detenerse en la lectura del texto y que nos incitan a reflexionar.²⁹ En parte por eso disfrutamos más la lectura de las obras dramáticas que su representación en escena.

Una de las características más señaladas de la poesía trágica es la extraordinaria conjunción del mito y el *logos*.³⁰ Aristóteles presta poca atención al diálogo trágico, en la *Poética*; un elemento tan esencial a los dramas, que resulta difícil concebir una tragedia desprovista de diálogo. El filósofo señala meramente de paso que su introductor fue Esquilo.³¹ Para nosotros, ése solo dato serviría para considerar a Esquilo como el verdadero inventor de la tragedia. En el capítulo anterior, destacué la importancia del

²⁹ Eurípides, *Suplicantes* (1080-1086): “Ifis.--- ¡Ay de mí! ¿Por qué no les es posible a los mortales ser jóvenes dos veces y dos veces ser viejos? Si algo no va bien en casa podemos enderezarlo con posteriores reflexiones, pero la vida no podemos. En cambio, si fuéramos dos veces jóvenes y viejos, podríamos rectificar en caso de error al tener dos vidas...” “Orestes.--- En lo tocante a nobleza ninguna señal es inequívoca”, en Eurípides, *Electra* (368). “Hécuba.--- Hija, no es lo mismo morir que seguir viviendo. Lo uno significa la nada, en lo otro hay esperanzas”, en Eurípides, *Las troyanas* (634). “Teseo. --- También a los fuertes destruyen los golpes de la fortuna Heracles. --- Ojalá pudiera convertirme en piedra y olvidar mis males,” *Heracles* (1395-6) “Yocasta. --- ¿Qué es lo más duro de soportar para los desterrados? Polinices. --- Un hecho es lo más duro: el desterrado no tiene libertad de palabra. Yocasta. --- Eso que dices es propio de un esclavo: no decir lo que piensa,” en Eurípides, *Fenicias* (390-394). “Ifigenia. --- ¡Ay de mí, madre! El mismo canto de desgracia nos conviene, sí, a ambas. Ya no habrá para mí luz ni este resplandor del sol”, en Eurípides, *Ifigenia en Áulide* (1280). “Corifeo. --- ¿Quién querría adquirir amadores que, en realidad son amos?”, Esquilo, *Suplicantes* (336). “Coro. --- [...] Hades es un juez riguroso para los mortales: todo lo ve y en su mente tiene todo grabado. Orestes. --- Como yo he aprendido con las desgracias, sé {...} cuándo es justo hablar y cuándo callar,” Esquilo, *Euménides* (270-279). “Yocasta. --- ¿Qué podría temer un hombre para quien los imperativos de la fortuna son los que le pueden dominar, y no existe previsión clara de nada? Lo más seguro es vivir al azar, según cada uno pueda,” *Edipo rey* (978-980). “Creonte. --- No me inculpes por tu cuenta a causa de una suposición no probada. No es justo considerar, sin fundamento, a los malvados honrados ni a los honrados malvados. [...] Con el tiempo, podrás conocer que esto es cierto, ya que sólo el tiempo muestra al hombre justo, mientras que podrías conocer al perverso en un solo día. Corifeo. --- Bien habló él, señor, para quien sea cauto en errar. Pues los que se precipitan no son seguros para dar una opinión”, *Edipo rey* (608-618) (Cito la versión española de Gredos).

³⁰ Esto no significa que todos los dramas se hayan inspirado en temas míticos.

³¹ *Poética* 1449 a 16-18.

componente musical de las tragedias, otro aspecto esencial del drama trágico ático del cual tampoco se ocupó Aristóteles en su tratado de manera directa.³²

La composición de la trama trágica estructura la acción a partir de dos elementos fundamentales: el antiguo mito y el diálogo.³³ Al componer sus tragedias, el poeta organiza el discurso siguiendo los cánones retóricos de la argumentación persuasiva, cuida la dicción, le imprime cierta coherencia a la acción, reviste el texto de imágenes maravillosas y patéticas, se sirve de los matices del canto, la voz y la danza para propiciar en el espectador una especie de simpatía (*συγγνωμοσύνη*), y compasión, o temor.

El género trágico combina la *mimesis* dramática de la acción con la participación emocional y comunica además el mensaje del drama en el teatro, ante el conjunto del *demos*. El poeta hace a menudo una utilización política del mito. El drama traslada el tema épico a la realidad de su tiempo, transformándose en intérprete y vocero de la historia, ennobleciendo a través de su referencia al pasado los acontecimientos del momento, dramatizando fragmentos de un pasado heroico.³⁴

³² Mi intención fue hacer ver su importancia, en contra de la tendencia frecuente a ignorar el carácter musical de la tragedia. Reparar en la importancia del componente musical no significa desconocer el lugar del diálogo y la preeminencia del *logos* en el drama trágico.

³³ En relación con el lugar del diálogo en las tragedias, sigo de cerca el análisis de Jean Pierre Vernant, en *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, p. 179. Para Vernant, una de las diferencias entre el drama y la epopeya es que ésta narra la gesta de las grandes familias y justifica su grandeza, en tanto que la tragedia desgarrar los linajes reales y remite su desgracia al pasado, transformando al héroe, de modelo de excelencia, en objeto de discusión. En cuanto al mito, si bien la mayoría de las tragedias áticas se basaron en temas míticos, esto no significa que los poetas trágicos no hayan tomado en ocasiones como tema algún hecho histórico notable. Sabemos de por lo menos dos casos en que ocurrió. Esquilo compuso *Los persas* en referencia a la reciente victoria griega, y Frínico había compuesto antes una tragedia sobre la toma de Mileto. Lo interesante es que, aún en los casos en que los poetas partieron de acontecimientos más o menos recientes, le imprimieron a los hechos históricos cierto carácter mítico; por decirlo así, "mitologizaron" la historia, como hizo Esquilo, en *Los Persas*.

³⁴ En la *Orestíada*, a través de la presentación mítica de la fundación del Consejo del Areópago, la tragedia esquiliana transforma ciertos acontecimientos históricos más o menos

La dimensión política de las tragedias áticas no radica tanto en su contexto original ni en que se trata de obras producidas para ser representadas en escena ante un público de ciudadanos, como en la naturaleza de los conflictos que ofrece a la mirada y al juicio de los espectadores: el *status* del padre y de la madre en el seno de la familia, el castigo que una falta merece, los deberes que corresponden a cada uno de acuerdo con su linaje, su edad y su sexo, el valor y el papel asignados socialmente a cada quien. Un ejemplo notable es la exposición dramática de la confrontación de los derechos del *oikos* y los derechos cívicos, en la *Orestiada*, y la valoración negativa de la conducta violenta y vengativa de Clitemnestra. Es interesante, al respecto, contrastar la versión esquiliana con el tratamiento euripidiano del mismo tema, en relación con la historia de la familia de Agamenón, o en otros dramas independientes, como *Medea*.

A menudo las tragedias ponen en discusión los antiguos modelos de excelencia. Aristóteles también se muestra convencido de la insuficiencia del modelo heroico de virtud. Para él, como para los poetas trágicos, los antiguos héroes habían dejado de encarnar el ideal de excelencia al que el ciudadano debía aspirar.³⁵

La era clásica conoció un nuevo ideal de excelencia: el *frónimos*, el hombre de éxito, el prudente. Los antiguos héroes, en tanto personificaciones de alguna virtud, no satisfacían más, para Sócrates, los requisitos de una

recientes, como las reformas legales que disminuyeron el poder del Areópago. Cf. Louis Gernet, *Antropología de la Grecia antigua*, pp. 212-213. Moses Finley analiza la relación compleja entre la literatura y la historia, y cuestiona la validez de la operación, frecuente en los historiadores, de extraer inferencias históricas a partir de documentos literarios.

³⁵ A excepción de Héctor, que para Aristóteles encarna al héroe por excelencia. Cf. *EN* III, 1116 a 18-20; 1116 a 30.

auténtica virtud ética.³⁶ Platón, en el *Banquete* y en el *Fedón*, elogia la virtud socrática y retrata al filósofo como un nuevo *frónimos* que, a diferencia del héroe y el *deinós* sofista,³⁷ reúne en sí todas las virtudes. Aristóteles coincide con Platón en que el auténtico *frónimos* se asemeja a Sócrates y se distingue del antiguo *spoudaios*, pero al mismo tiempo se aparta del paradigma socrático. Le parece que la vida no debería ser una preparación para la muerte, como aconsejara Sócrates en el *Fedón*, ni estar centrada en la búsqueda del éxito, a la manera sofista, sino dedicada al perfeccionamiento máximo de nuestras potencialidades y facultades. Con Aristóteles, el cuidado socrático del alma y el interés sofístico por el éxito ceden paso a la armonización de nuestros deseos y nuestra aspiración al bien, en la realización de la vida buena.

Es manifiesto que la felicidad (εὐδαιμονία) reclama además los bienes exteriores (ἐκτὸς ἀγαθῶν), según antes dijimos. Es imposible, en efecto, o por lo menos difícil, que haga buenas acciones el que esté desprovisto de recursos. Hay muchos actos que se ejecutan, como por medio de instrumentos, por los amigos, la riqueza y la influencia política. Y hay bienes de los cuales quienes están privados ven deslucirse su dicha, como son, por ejemplo, el nacimiento ilustre (εὐγενείας), la descendencia feliz (εὐτεκνίας) y la hermosura (κόλους). No sería precisamente feliz quien tuviese un aspecto repugnante (ὁ τὴν ἰδέαν παναίσχης), o fuese de linaje vil (δυσγενής), o solitario (μονώτης) y sin hijos (ἄτεκνος); y menos aún aquel cuyos hijos o amigos fuesen del todo perversos (πάγκακοι), o que siendo buenos fuesen a fallecer. Por tanto, como hemos dicho, la felicidad parece exigir el suplemento de prosperidad (εὐημερίας) tal como queda descrito; y de aquí que algunos identifiquen la felicidad (εὐδαιμονία) con la fortuna (εὐτυχία).³⁸

³⁶ El Aquiles homérico y el Ajax sofocleo, por ejemplo, buscan ante todo el honor y anteponen su propio interés al bien común.

³⁷ Cf. *EN* III, 1119 a 12ss.

³⁸ *EN* I, 1099a 31-1099b 8 (versión de A. Gómez Robledo). Es pertinente la observación de Alaisdar MacIntyre de que Aristóteles entiende por “vida buena” un modo de vida que conduce a la felicidad. La palabra *eudaimonía* significa “comportarse virtuosamente” y

Algunas afinidades entre la filosofía práctica aristotélica y la tragedia

La ética eudaimonista aristotélica no deja de conceder razón a la opinión común de que, en ocasiones, la virtud entra en conflicto con la felicidad.³⁹ Una idea sumamente contraria al pensamiento ético de Sócrates y Platón, que encontramos expresada en las tragedias áticas.⁴⁰

Existen importantes puntos de confluencia entre la poesía trágica y en la filosofía práctica de Aristóteles. En el libro primero de su *Ética nicomáquea*, el filósofo plantea el problema de la contingencia en la existencia humana y se

“vivir bien”, esto es, gozar de los bienes necesarios para una vida libre de penurias y necesidad. A. MacIntyre, *Historia de la ética*, trad. R. J. Walton, Buenos Aires, Paidós, 1970.

³⁹ Para Sócrates la virtud es una condición necesaria y suficiente para ser feliz. Aristóteles reconoce el peso de los bienes externos y admite el problema que representan para la vida buena, las vicisitudes y los accidentes inesperados, a los que los seres humanos estamos expuestos, sin excepción.

⁴⁰ Nussbaum sostiene una opinión semejante al respecto, en M. C. Nussbaum, “Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on fear and pity”, en Rorty, A. O. (Ed.), *op. cit.*, p. 263): “The vulnerability of good people to ethically significant reversal is among the central themes of tragedy. It provides the genre not only with much of its *content*, but with its characteristic *form*, shaping its plots and informing the structure of the emotions, pity and fear, through which tragedy characteristically relates to its audience.” (“La vulnerabilidad de la gente buena al reverso [de la fortuna] éticamente significativo está entre los temas centrales de la tragedia. Este provee al género no solamente mucho de su *contenido*, sino de su *forma* característica, modelando sus tramas y dando forma a la estructura de las emociones, la piedad y el temor, a través de las cuales la tragedia se relaciona característicamente con su audiencia”. La observación de Nussbaum me parece acertada en general. Me aparto en un punto particular de su interpretación de las emociones trágicas. El análisis nussbaumiano de las emociones trágicas presupone que el temor y la piedad poseen una estructura lógica. Sin embargo, como he puesto de relieve en el capítulo sobre la catarsis trágica, mediante el análisis de la *Poética* y la discusión de la interpretación de G. F. Else, en realidad no existe una simetría total entre la noción aristotélica de las emociones trágicas y lo patético trágico en general. Nussbaum pierde de vista algunas diferencias significativas, y presupone que hay una correspondencia entre la noción aristotélica de la piedad y el temor trágicos, y las emociones que las tragedias áticas son capaces de despertar en los espectadores o lectores, lo cual no es el caso. El interés de Aristóteles es que los dramas trágicos propicien una clase de temor y compasión a partir de un tipo de composición de la trama, en la cual la caída del personaje sea por un gran yerro.

pregunta directamente por el peso de las vicisitudes y los reveses de la fortuna en la vida moral.

Para la felicidad es menester, como antes dijimos, una virtud perfecta (ἀρετῆς τελείας) y una vida completa (βίου τελείου). Muchas vicisitudes (μεταβολαὶ γίνονται) tienen lugar en la vida y accidentes de todo género (παντοῖαι τύχαι); y puede acontecer que el hombre más próspero (μόλιστ' εὐθηνούντα) venga a caer en su vejez en grandes infortunios (μεγάλαις συμφοραῖς περιπεσεῖν), como se cuenta de Príamo en los cantares heroicos. A quien experimenta tales azares y miserablemente fenece, nadie habrá que le tenga por dichoso.

Pero entonces ¿no podemos llamar feliz (ἀνθρώπων εὐδαιμονιστέον) a ningún otro de los hombres mientras viva, sino que será preciso, como dice Solón, *mirar el fin* (τέλος ὁρᾶν)?⁴¹

Aristóteles aplica en su investigación ética el método aporético; inicia la discusión a partir de las opiniones compartidas (*endoxa*) y el examen del problema de la vulnerabilidad humana. Toma como punto de partida la conocida frase de Solón, repetida por los poetas trágicos, “Nadie puede ser tenido como hombre feliz sin haber llegado al término de su existencia”. En seguida, formula varias preguntas que tienden a cuestionar la validez lógica y moral de esa difundida idea de la felicidad:

¿Cómo no va a ser absurdo (ἄτοπον) que cuando uno es feliz no se tenga por objeto de predicación verdadera este atributo que hay en él, por el solo prurito de no querer tener por dichosos a los vivientes a causa de las vicisitudes de la vida, y en fuerza de nuestra concepción de que la felicidad debe ser algo firme (ὑπειληφέναι) y en manera alguna mudable (εὐμετάβολον), siendo así que la rueda de la fortuna gira muchas veces en todo su círculo en el destino de una misma persona? Si seguimos el curso de la suerte (τύχαις), no hay duda que a menudo diremos del mismo hombre que unas veces es feliz y otras desgraciado, haciendo así del hombre feliz una especie de camaleón o de edificio miserablemente fundado.

¿No será del todo insensato dejarse llevar en todo por los casos de la fortuna? No es en ellos donde está el verdadero éxito o el fracaso; y por más

⁴¹ EN I, 1100 a 5-15.

que una vida humana necesite complementariamente de los favores de la suerte, como hemos dicho, los actos virtuosos son los árbitros de la felicidad (κύριαι δ' εἰσὶν αἱ κατ' ἀρετὴν ἐνέργειαι τῆς εὐδαιμονίας), y los contrarios de los contrario.⁴²

Encontramos enunciadas arriba varias ideas relativas a la felicidad: la acción es el árbitro supremo de la felicidad o infelicidad. La auténtica virtud y el verdadero éxito emanan esencialmente del carácter y la elección. Es preferible ser feliz por obra de la virtud que del azar.⁴³ La felicidad que proviene de la virtud posee en sí misma una estabilidad y durabilidad, a diferencia de la felicidad derivada de la fortuna. La impresión que producen esas palabras es que la noción de *eudaimonía* se separa en algunos puntos de lo que podría llamarse, *grosso modo*, una visión trágica de la existencia.

Claro es que las pequeñas prosperidades (μικρὰ τῶν εὐτυχημάτων), y de la misma manera, sus contrarias, no son de peso en la vida; pero si son grandes y frecuentes las cosas que resultan bien, harán más dichosa la existencia (εὐ μακραιότερον τὸν βίον ποιήσει), pues su función natural (πέφυκεν) es la de contribuir a embellecerla, y el uso que de ellas hagamos puede ser bello (καλή) y virtuoso (σπουδαία). Pero si resultan mal, oprimen y estragan la felicidad, porque acarrearán tristeza (λύπας) y embarazan muchas actividades. Mas con todo esto, *aun en estas circunstancias se difunde el resplandor de la hermosura moral* (διαλάμπει τὸ καλόν) *cuando un hombre lleva con serenidad* (εὐκόλως) *muchos y grandes infortunios* (μεγάλας ἀτυχίας), *no por insensibilidad al dolor* (μὴ δι' ἀναλγησίαν), *sino porque es bien nacido* (γεννάδας) *y magnánimo* (μεγαλόψυχος).⁴⁴

⁴² EN I, 1100a 33-1100b 10

⁴³ Cf. EN I, 1099b 18-20. El peso que le otorga a la acción lo lleva en cierto momento a decir: "Si como hemos dicho, los actos dominan soberanamente la vida, ningún hombre feliz podrá volverse miserable, pues no obrará jamás lo aborrecible y ruin. Y somos de la opinión que el hombre verdaderamente bueno y sensato llevará con buen semblante todos los accidentes de la fortuna y sacará siempre el mejor partido de las circunstancias" (EN 1100b 32-35).

⁴⁴ EN I, 1099b 22-33. Es interesante contrastar la idea aristotélica de la fortaleza de ánimo con la cristiana. Para el cristiano, la aceptación del dolor y la asunción paciente de la adversidad va aparejada a la fe, la confianza en la justicia divina y la humildad, esto es, el

La ética aristotélica cuestiona la noción socrática de la íntima relación entre la virtud y la felicidad, y defiende la autosuficiencia de la vida virtuosa en unos términos bastante más moderados que la ética socrático-platónica, y no desconoce el peso de la adversidad en la existencia. Esto la aproxima sin duda a la tragedia, ya que los dramas trágicos exhiben distintos ángulos del conflicto entre la virtud y la felicidad, sin transmitir por ello una visión enteramente pesimista de la existencia.⁴⁵

De acuerdo con una imagen muy extendida de la tragedia, suele suponerse que lo trágico está transido de infelicidad y fatalidad. Estamos tan familiarizados con la idea de que el final trágico ha de ser necesariamente catastrófico y fatal, que raras veces reparamos en que no todas las tragedias áticas terminan en desastre.⁴⁶ El desenlace afortunado no constituye una excepción en las tragedias áticas: aparte de *Ifigenia en Táuride* y la *Orestíada*, sabemos que Prometeo terminaba siendo liberado. En cada uno de los ejemplos trágicos mencionados ocurre una especie de compensación, de modo que es errónea la pretensión de George Steiner de que “donde hay compensación hay justicia y no hay tragedia”.⁴⁷ Lo único cierto es que lo trágico está atravesado por el infortunio.

reconocimiento de la condición humana. Para Aristóteles, la entereza del ánimo forma parte de la nobleza del carácter y la grandeza de alma.

⁴⁵ De ahí que Schopenhauer juzgara que los antiguos no comprendieron la esencia de lo trágico. Para él, lo trágico muestra la penuria de la existencia y nos revela la inutilidad de todo esfuerzo humano. La tragedia despierta un sentimiento de aversión a la vida. Cf. A. Schopenhauer, *La estética del sufrimiento. El mundo como voluntad y representación. Antología*, editor José F. Ivars, trad. E. Ovejero y Mauri, Barcelona, Labor, 1976, III, Apénd., XXXVII, frags., p. 241.

⁴⁶ Aristóteles menciona que muchas tragedias antiguas no terminaban en desastre (δυστυχία). Cf. *Poética* 1453a 24-30.

⁴⁷ George Steiner, *La muerte de la tragedia*, trad. E. L. Revol, 2ª. ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 9-10. El autor considera que “sólo la *Orestíada* concluye con una afirmación de progreso inequívoco; y la *Orestíada* constituye un caso muy especial”. “En la auténtica tragedia las puertas del infierno están abiertas y la condenación es real. El

Para Aristóteles, la *mimesis* trágica de la acción y del sufrimiento humano, es decir, la presentación poética de los males más grandes y temibles para el hombre: la infamia, la pobreza, la locura, la enfermedad, la falta de amigos, la crueldad, la violencia y la muerte,⁴⁸ y las emociones trágicas de temor y compasión que le son correlativas, lejos de constituir una fuente de desaliento o apatía, como pensaba Platón, podían ejercer un influjo ético de gran importancia para la *polis*, al propiciar la reflexión y el aprendizaje moral, la transmisión y la comprensión de los valores políticos más altos de su cultura y una valoración ética de la existencia, de la acción y de los errores humanos, porque las tragedias no se limitan a ser un cuadro de horror y de muerte.

Las situaciones trágicas, por tremendas que resulten ser, no le restan valor a la vida ni a la excelencia, o al esfuerzo humano, en contra de lo que Schopenhauer supone.⁴⁹ Quizás por ello las tragedias ofrecieron al ciudadano

personaje trágico no puede eludir su responsabilidad. Argumentar que Edipo no se debía disculpar en razón de su ignorancia o que Fedra sólo era presa del caos hereditario de su sangre, equivale a aminorar hasta lo absurdo el peso y el significado de la acción trágica. La intuición redentora llega demasiado tarde para reparar las ruinas o es adquirida al precio de un irremediable padecimiento” (p. 108). En contra de este tipo de generalizaciones y simplificaciones, Kaufmann observa que no todas las tragedias clásicas terminan en catástrofe, lo que obliga a abandonar la idea de que el desenlace trágico tiene que ser funesto. Cf. W. Kaufmann, *op cit*, p. 275.

⁴⁸ Acerca de la infamia, el *Ajax*; de la locura, *Heracles* y las *Bacantes*; la enfermedad y la falta de amigos, el *Filoctetes*; la traición y la crueldad, *Hécuba* y el *Agamenón*; sobre la violencia y la muerte, la *Oresteia* e *Ifigenia en Áulide*. Aristóteles dice en la *EN* 1115a 27: “El más temible de todos los males es la muerte, porque es el término final, y nada parece ya haber de bueno ni de malo para el muerto” (versión española de A. Gómez Robledo). Cf. *Odisea* XI, 505-508: “No intentes consolarme de la muerte, esclarecido Odiseo: preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos” (Homero, *Odisea*, trad. Luis Segalá Estalella, Barcelona, Editorial Juventud, 1960).

⁴⁹ El reconocimiento de que lo patético trágico no desemboca en una negación del valor de la existencia, no implica que la función de la tragedia sea proporcionarnos una visión consoladora, como pensaba Nietzsche. En opinión de éste, el arte trágico ofrece la única respuesta genuinamente filosófica a la sabiduría del Sileno: ‘Estirpe miserable de un día,

antiguo una cosmovisión orientadora de la acción, aunque no del todo unificada ni coherente, lo cual constituye un punto de confluencia entre el pensamiento ético aristotélico y la tragedia.

La filosofía práctica aristotélica y la poesía trágica reconocen el peso del infortunio en la existencia y ponen de manifiesto la fuerza de las circunstancias; a la vez, exaltan valores y máximas tradicionales apropiados para los fines de una *paideía* de los ciudadanos.⁵⁰ La poesía trágica se aleja de la concepción arcaica de la existencia expresada en la lírica de Mimnermo, Arquíloco y Simónides, que atribuía al destino y a *Tyche* la fortuna moral,⁵¹ y apreciaba por encima de todo el valor de la vida y el placer. La poesía de Mimnermo expresa la fugacidad de la vida, la angustia de la vejez y la muerte, y exalta el valor del placer en la existencia: “Nosotros, como las hojas que brotan en la hora de la florida primavera, cuando rápidas crecen a la luz del sol, disfrutamos corto tiempo de las flores juveniles ignorando lo bueno y lo malo que nos deparan los dioses. Negras Keres nos aguardan: una tiene la edad odiosa y otra la muerte”. “¿Qué es la vida y el goce sin Afrodita dorada? Quisiera morirme cuando nada me traiga”. La poesía trágica se acerca más al sentido heroico de la existencia y de la virtud, aunque lo someta a discusión.

hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto’. (*El nacimiento de la tragedia*, p. 52). Para Nietzsche, el arte homérico brindó al pueblo griego las ficciones necesarias para sobrevivir a esa tremenda verdad porque, “¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de alguna aureola superior?” (p. 53). Sin embargo, la respuesta homérica era demasiado ingenua. La tragedia le parece la única obra de arte capaz de responder cabalmente a la profunda verdad del dolor la existencia. La concepción nietzscheana de lo trágico, con su ferviente mística dionisiaca, se opone así a la pesimista mística del sufrimiento de Schopenhauer.

⁵⁰ *EN I*, 1100a 15-16; *EN I*, 1100b-12.

⁵¹ Arquíloco dice a Pericles: “La Fortuna y el Destino dan al hombre todas las cosas” (8D).

La filosofía práctica aristotélica continúa en buena medida la tradición de los Siete Sabios;⁵² se apoya en una serie de argumentos doxásticos y en un conjunto de ideas más o menos compartidas acerca de lo bueno y la felicidad, muchas de las cuales son citadas de manera recurrente en los dramas trágicos.⁵³ Aristóteles defiende que el juicio del *frónimos* -a diferencia de la mera fuerza o de un poder arbitrario-, se funda en razones avaladas por la experiencia y por resultados prácticos exitosos, reconocibles por la mayoría. Admite, en efecto, que “lo bueno y lo justo, de cuya consideración se ocupa la ciencia política, ofrecen tanta diversidad y tanta incertidumbre que ha llegado a pensarse que sólo existen por convención y no por naturaleza”;⁵⁴ al mismo tiempo, reconoce validez y autoridad al juicio del hombre prudente. Su concepto de razonamiento práctico (*frónesis*) lleva aparejado un conjunto de valores, máximas y preceptos orientadores de la acción, cuya validez no es universal ni necesaria, como el propio Aristóteles reconoce, pero corresponde

⁵² A diferencia de Sócrates, para quien la fuente del acierto político es una especie de “inspiración”, mas no un verdadero conocimiento. Cf. *Menón o de la virtud* 99c-d

⁵³ *EN passim*. En la *Retórica* cita también numerosas máximas tomadas de dramas trágicos. Cf. *Retórica* 1376a 5. Por mencionar tan sólo algunos ejemplos, sobre el valor de la prudencia y el buen consejo: Eurípides, *Heracles* (86), “... Si tienes algún plan, expónlo aquí abiertamente, no te resuelvas a morir. Demos tiempo al tiempo, ya que somos débiles”. El elogio de la valentía: “Virtudes de nobles esfuerzos para los muertos son gloria” *Ibid.* (355). Sobre la incertidumbre: “Nadie sabe a quién le espera un destino así. Todo lo divino camina en la oscuridad y nadie conoce” (*Ifigenia entre los tauros*, 475). “Antístrofa 2ª. ¿Qué hombre mortal evitará el engaño falaz de una deidad? ¿Quién hay que con pie rápido dé con pleno dominio un fácil salto? Porque amistosa y halagadora en un principio, Ate desvía al mortal a sus redes, de donde no puede escapar el mortal, luego de haber procurado la huida por encima de ellas”, en Esquilo, *Los persas* (94-103). “Antístrofa 2ª. ¿Dónde podría haber para ti algún socorro? ¿Es posible una ayuda de seres efímeros? ¡No te fijaste en la endebles carente de fuerza, semejante a un sueño, a que está encadenada la ciega raza de los humanos! {...} la voluntad de los mortales violará el plan armonioso de Zeus! Antístrofa 2ª. Lo he aprendido al contemplar, Prometeo, tu suerte funesta!”, Esquilo, *Prometeo encadenado* (545-554). Aunque la meta primordial de los poetas trágicos no haya sido aleccionar a los espectadores, el contenido político y moral de los textos trágicos es patente.

⁵⁴ *EN I*, 1094b 15-17.

a cierta racionalidad de índole práctica, distinta de la racionalidad teórica y demostrativa.

La ciencia (ἐπιστήμη) es aprehensión (ὑπόληψις) de las cosas universales (τῶν καθόλου) y necesarias (ἀνάγκης) [...] porque lo que es objeto de la ciencia es demostrable (ἀποδεικτῶν), mientras que el arte (τέχνη) y la prudencia (φρόνησις) conciernen a cosas que pueden ser de otra manera (περὶ τὰ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν)⁵⁵... La prudencia, al contrario, tiene por objeto las cosas humanas (τὰ ἀνθρώπινα) y sobre las cuales puede deliberarse (βουλευσασθαι). Y por eso decimos que la obra (ἔργον) más propia del prudente es deliberar bien (εὖ βουλευέσθαι); pero nadie delibera sobre las cosas que no pueden ser de otro modo (περὶ τῶν ἀδυνάτων ἄλλως ἔχειν) ni que a ningún fin (τέλος) conducen, fin que sea, además, un bien obtenido por la acción (πρακτὸν ἀγαθόν).⁵⁶

La idea aristotélica de la *paideía* está fundada en la concepción de la racionalidad práctica como racionalidad prudencial y en la noción de la *polis* como una comunidad unida por el interés del bien común.

La tragedia y la educación de las emociones

Una de las objeciones más fuertes a la concepción educativa de la tragedia y de la catarsis trágica es que las emociones, en tanto afecciones, carecen del carácter voluntario de las acciones. La pregunta es cuál es la naturaleza de

⁵⁵ EN VI, 6, 1140b 31-1141a

⁵⁶ Aristóteles subraya la distinción entre la ciencia teórica y la ciencia práctica. Las ciencias teóricas tienen por objeto lo universal y lo que no puede ser de otra manera, esto es, lo necesario, en tanto que las ciencias prácticas lo que puede ser de otra manera y admite deliberación. Cf. EN VI, 4, 1140 a; VI, 5, 1140b -11. “De Anaxágoras y Tales y de sus semejantes se dice que son sabios y no prudentes, pues les vemos ignorantes de las cosas que son provechosas, reconociéndose, en cambio, que saben de cosas superiores y maravillosas y arduas y divinas, bien que sean inútiles, puesto que no son los bienes humanos los que ellos buscan” (EN VII, 1, 1141b 4-8) (Versión española de A. Gómez Robledo).

nuestras pasiones y si es posible una especie de educación sentimental, o si nuestras afecciones y pasiones escapan a nuestro control hasta el punto de tornar imposible una educación moral de las emociones. Aristóteles examina estas cuestiones en sus tratados éticos y biológicos, en el marco de su análisis y explicación de la acción. Aunque no da una respuesta acabada y sistemática a este problema, desarrolla parcialmente una teoría de las emociones en la *Ética nicomáquea* y en su tratado *Del Alma*. En lo que sigue, haré referencia a algunos aspectos relevantes de su análisis ético de las emociones que permitirán aclarar su idea de la tragedia.

La *Ética nicomáquea* aporta varios elementos específicos útiles para comprender la *Poética*: la tesis general de que es posible educar las emociones y de que tal educación es una parte fundamental de la formación del carácter; la idea de la relación estrecha entre las emociones y la razón; la clasificación de las acciones en voluntarias, involuntarias y mixtas; y la noción de “placer específico” como el placer propio de cada actividad.

La tesis de que es posible educar las emociones parece estar a la base de la teoría aristotélica de la tragedia. Es evidente que el análisis poético tiene en cuenta el poder de los dramas para producir en los espectadores simpatía, aversión, compasión y temor hacia determinados caracteres y acciones. Aristóteles se muestra consciente de ello y parece interesado en que la tragedia eduque a través de las emociones que suscita: insiste en que el poeta evite específicamente que el virtuoso (ἐπιεικής) caiga en desgracia,⁵⁷ en que imite

⁵⁷ Cf. *Poética* 1452b 34-36. El sufrimiento de personas virtuosas ocurre lamentablemente en la vida real y fue un tema frecuente en la tragedia griega.

preferentemente un carácter intermedio (μεταξύ), o mejor antes que peor,⁵⁸ que el compositor de tragedias opte por ciertos lances patéticos en vez de otros, y que disponga la estructuración de los hechos de determinada manera;⁵⁹ que evite lo μισρόν y la φιλανθρωπία.⁶⁰ La preferencia aristotélica por ese conjunto de variables no resulta explicable a partir de razones puramente patéticas o poéticas. Los requisitos de lo trágico estipulados en la *Poética* difícilmente podrían ser tenidos como una condición *sine quanon* de lo trágico en general. Varios de los criterios aristotélicos de excelencia poética dejarían afuera algunos de los mejores dramas trágicos, como el *Agamenón* o *Medea*. Aristóteles mismo reconoce que hay otras maneras de estructurar la acción y califica en cierto momento a Eurípides como el más trágico de los poetas.⁶¹

La preferencia aristotélica por un tipo específico de composición y de caracteres trágicos obedece claramente a un criterio que trasciende el plano de lo compositivo y lo formal; dicha preferencia responde a un interés por que las obras trágicas conmuevan al público en un sentido particular, que él mismo juzga apropiado.⁶² Por otro lado, las ideas aristotélicas sobre la *mímesis* musical son una base para considerar la hipótesis de que el conjunto de recomendaciones aristotélicas relativas al carácter y la estructuración de la acción apuntan a un interés educativo.

⁵⁸ *Poética* 1452b 32-1453a 10; 1454b 8-9; 1454 a 1-4: “Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca; y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias” (versión española de V. García Yebra).

⁵⁹ *Poética* 1453b 19-24.

⁶⁰ *Poética* 1453b 37-1454a 2; 1452b 38-1453a 3.

⁶¹ *Poética* 1453 a 28-29.

⁶² Cf. *Poética* 1454 a 1-4.

Es difícil establecer en qué sentido el arte en general, y las tragedias en particular, podrían educar y contribuir a la formación del carácter. Hay quienes juzgan que las situaciones trágicas tienden a provocar un efecto disuasivo sobre el espectador, induciéndolo a evitar la infatuación, la obstinación, o cualquiera de los pretendidos “errores trágicos”.⁶³ Lo cierto es que rara vez el dolor resulta disuasivo, y menos todavía si el sufrimiento es ajeno o ficticio, por más vívidamente que éste sea presentado.

Los defensores de que “el dolor enseña” y de que la tragedia encierra esa verdad, parten de las líneas del *Agamenón* en que el coro canta: *πάθει μάθος*.⁶⁴ La expresión poética debería leerse en el contexto específico del drama en que el coro pronuncia estas palabras: “Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la *sabiduría con el sufrimiento* (*πάθει μάθος*). [...] Incluso a quienes no lo

⁶³ Cf María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973.

⁶⁴ Esquilo, *Agamenón* 176-181: [Estrofa 3ª] (Cito la versión española de B. Perea Morales, Ed. Gredos). El tema del aprendizaje por el dolor se repite a lo largo de la *Orestíada: Agamenón* (250), “Antístrofa 6ª. Justicia facilita el aprender a quienes han sufrido...”. Esquilo en su trilogía se refiere al “doloroso aprendizaje de la justicia” en distintos sentidos. En particular, este pasaje de las *Coéforas* alude claramente al aprendizaje de la justicia vengativa derivado de haber padecido injusticias: “Coro. Antístrofa 8ª. [En referencia al relato de la muerte de Agamenón] Haz entrar el relato por los oídos hasta el inmóvil fondo de tu alma. ¡Así son los sucesos pasados! Pon todo tu interés en aprender por ti mismo el futuro. ¡Conviene llegar al combate con inflexible decisión! [...] Antístrofa 10ª. Orestes. --- ¡Ares con Ares luchará! ¡Justicia con Justicia!” (451-461). Y Orestes replicará a Clitemnestra así: “ --¡Mataste a quien no debías! ¡Sufre ahora lo que no debiera suceder!” *Ibid.* (930). “Antístrofa 1ª. Llegó precisamente la que se ocupa del combate urdido en secreto, la solapada Venganza” (949). “Coro. --- ¡Ningún mortal <puede> atravesar una vida libre de daño sin que lo pague. ¡Ay, ay! ¡Ay, dolor! ¡Tan pronto ha pasado una pena, otra que viene!” (1018-1020). Lo anterior es una base para cuestionar la lectura que le atribuye un sentido único a la expresión “el dolor enseña”. El tema central de la *Orestíada* es el problema de la justicia. El tema del aprendizaje por el dolor se subordina, en la trilogía esquiliana, al tema central de la justicia. Esquilo hace avanzar la justicia desde su forma vengativa hasta su forma racional y legal. Los desastres que la venganza acarrea enseñan

quieren les llega el momento de ser prudentes”. F. Rodríguez Adrados apunta que “en el aprendizaje por el dolor ve el coro del *Agamenón* la ley impuesta por Zeus a los hombres”.⁶⁵ La estrofa recuerda al auditorio la vulnerabilidad humana y los límites del poder de los mortales comparado con la fuerza y el poder divinos. No es esto lo que leen los defensores de la tesis de que “el dolor enseña”. Para ellos, la afirmación *πάθει μύθος* expresa una verdad filosófica universal: que “la sabiduría es una forma destilada del sufrimiento”.

La exégesis “teológico-antropológica” de lo trágico está centrada en “el gran problema de la posibilidad de iluminación del hombre a partir del sufrimiento”.⁶⁶ Sus partidarios sostienen que la íntima conexión entre el dolor y los temas de la responsabilidad moral y la limitación humana conforman el núcleo de la tragedia.

que esta forma arcaica de justicia es imperfecta y debe ser sustituida por una justicia cívica reglamentada.

⁶⁵ F. Rodríguez Adrados, *op cit.*, p. 184. Debo precisar que no comparto la visión general de Rodríguez Adrados acerca de la intervención de la justicia divina: “El dolor es correctivo de la *hybris* y acompaña a la justicia divina”. Según él, en *Prometeo*, “el dios justiciero que castiga, por compasión a la víctima, llega un momento en que por piedad, perdona al culpable que ha obrado con semijusticia”. Lo cierto es que en el drama de Esquilo, Zeus no actúa movido por la piedad, ni por compasión a la víctima; tampoco puede ser tenido como símbolo de una justicia impersonal. Es un dios prepotente y tirano que libera a Prometeo teniendo en mente su propio interés.

⁶⁶ José Alsina, *Literatura griega. Contenidos, métodos y problemas*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 51. A juicio de Alsina, “el gran tema central esquiléo es la afirmación de que el hombre debe basar su vida en su propia responsabilidad. Aunque envuelto en la ‘ignorancia’, tiene que decidirse; y si esta decisión puede traerle dolores y sufrimientos, por medio de ellos consigue llegar al conocimiento de la norma suprema, de la ley del universo. La divinidad actúa por medio de su ‘gracia violenta’ (*Agamenón*, 182). Y si un ‘demonio destructor’, un *Alastor*, puede engañar la mente humana, atrayéndole a la ‘trampa de Ate’, la fe en Zeus hace posible a los humanos superar su angustia y elevarse al saber supremo. Éste es el sentido del grandioso himno a Zeus, tal como lo hallamos formulado en un importante pasaje del *Agamenón* (176ss):

(Zeus) guió al hombre al saber:

aprender con dolor

hizo que fuera ley. (Trad. Rodríguez Adrados)

“La valoración de la responsabilidad humana es una herencia del viejo Solón, que recoge Esquilo” (p. 220).

Denniston y Page consideran que no hay bases suficientes en el *Agamenón* para asegurar que Esquilo sostenía la doctrina de que “el dolor enseña”.⁶⁷ En cambio, para Jaeger, uno de sus defensores:

El dolor lleva consigo la fuerza del conocimiento. Esto pertenece a la sabiduría popular más antigua. La epopeya no lo utiliza como motivo poético dominante. En Esquilo adquiere una significación más profunda y central. Constituye un grado intermedio el ‘conócete a ti mismo’ del dios délfico, que exige el conocimiento de los límites de lo humano.⁶⁸

La mística del sufrimiento tiene muchos seguidores. Sus partidarios suponen que “del sufrimiento viene la sabiduría”.⁶⁹ La abrumadora evidencia en contra no los ha llevado a corregir su error ni a poner en duda su propia creencia en que el dolor es una fuente de sabiduría práctica. A veces se muestran más sutiles y alegan que “*sufrir* no equivale a *experimentar dolor*”. El término ‘sufrir’ o ‘padecer’ puede entenderse como “experimentar por sí mismo” o “tener experiencia de algo”. Sin embargo, los defensores de la tesis de que “el dolor enseña” no admiten en el fondo esta distinción; por el contrario, pretenden que “el auténtico sufrimiento es espiritual” y produce un efecto “purificador”. H. Fingarette incurre en la falta de consistencia señalada. Schopenhauer, en cambio, defiende de manera consistente que el espectáculo

⁶⁷ Cf. Denniston y Page, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, 1957.

⁶⁸ W. Jaeger, *Paideia*, “El drama de Esquilo”. A juicio de Jaeger, la tragedia es el órgano más elevado del conocimiento de las cosas humanas. “La tragedia otorga de nuevo a la poesía griega la capacidad de abrazar la unidad de todo lo humano” (p. 226). La figura de Edipo simboliza al hombre doliente: “En *Prometeo* el dolor se convierte en el signo específico del género humano” (*Ibid.*, p. 244). “La ilustración de todos los tiempos ha soñado con la victoria del conocimiento y el arte contra las fuerzas internas y externas enemigas del hombre. Esquilo no analiza esta fe en el *Prometeo*” (p. 245). “Este dios encadenado a la roca en escarnio de sus acciones encarna para Esquilo el destino de la humanidad” (p. 244). P. Laín Entralgo comenta respecto al mismo punto: “Pero esto no agota la concepción esquilea del *phronein*, del conocimiento trágico por la fuerza del dolor”, en *op. cit.*, nota 49, p. 268.

⁶⁹ Herbert Fingarette, “El sufrimiento”, en Cabrera, I. y E. Nathan, *Religión y sufrimiento*, México, FFyL-UNAM, 1996, p. 17.

del dolor y el sufrimiento humano muestra que “la vida no es el supremo bien”. El drama trágico enseña, según él, que la vida no puede ofrecernos verdadera satisfacción y la tragedia lleva a comprender la futilidad y la amargura de la existencia. A su juicio, el drama nos revela esa profunda “verdad” sobre la existencia humana. La sabiduría trágica se alcanza a través del arrebató trágico que conduce al espectador a la resignación: “Ante la catástrofe trágica nos desprendemos hasta de la misma voluntad de vivir”. “Disponer el ánimo del hombre a desprender su voluntad de la vida, debe tenerse como intención propia de la tragedia”.⁷⁰

Lo cierto es que la experiencia humana del dolor es sumamente compleja y las respuestas humanas al sufrimiento son muy dispares. Es imposible pretender resumirlas en una fórmula. El dolor es capaz de enseñar, pero también de derrotar al espíritu, como nos lo muestra el caso de Oscar Wilde, quien podría ser tenido por algunos como un representante de la tesis de que “el dolor enseña”. La visión final de Wilde acerca del sufrimiento, por ejemplo, sólo puede entenderse como la reacción de un hombre sensible e inteligente, y la respuesta de un artista. Fue la manera que él encontró de remontar el dolor y la vergüenza, su propio intento de superar la amargura que le provocó su estancia en la prisión. En contra de la suposición de Schopenhauer, el sufrimiento llevó a Wilde, primero, a desear la muerte, y después, a experimentar el deseo de crear una obra de arte superior, junto con el sentimiento vivificante de que no se hallaba al término de su vida, sino ante otro principio. Lamentablemente, como sabemos, Wilde no conservó la energía necesaria para llevar a cabo sus proyectos.⁷¹

⁷⁰ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 227-247.

⁷¹ Cf. O. Wilde, *De Profundis*, trad. Margarita Nelken, Madrid, EDIMATI Libros, 2000.

Pedro Laín Entralgo defiende una versión optimista de la doctrina de que el dolor enseña, a partir de que Aristóteles plantea que "mediante la imitación adquiere el hombre sus primeros conocimientos" (*Poética* 1448, b 7): "La tragedia -imitación poética de la leyenda tradicional- da también conocimiento, 'conocimiento a costa de dolor', según la fórmula de Esquilo"⁷² "El conocer, aunque sea a través del dolor y la muerte, limpia el alma de confusión y hace al hombre más dueño de sí". La interpretación de la catarsis trágica en términos de "un aprendizaje a través del dolor" resulta equívoca y da lugar a las visiones más opuestas. Por otra parte, Aristóteles no dice nada en la *Poética* acerca de tal "purificación"⁷³

Al margen de lo anterior, la visión refinada de la tesis de que "*el dolor enseña*" entraña algunos problemas, sobre todo porque es discutible hablar de un saber trágico específico. Así, en opinión de K. Reinhardt, el sufrimiento trágico enseña a reconocer "el absoluto dolor humano"; según A. J. Festugière, la tragedia nos muestra la condición de *l'insecte humain*,⁷⁴ por oposición a la "soberanía divina"; en tanto que, para Goethe, el sufrimiento trágico está inextricablemente ligado a la dignidad humana.

Un ejemplo ilustrativo de la diversidad de las enseñanzas trágicas es el concerniente al *Prometeo encadenado*. De acuerdo con P. Laín Entralgo, el verso que expresa con especial fuerza "la faena ateniense de aprender a ser hombre mediante la tragedia" pertenece a la estrofa en que el coro dice a

⁷² P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 254. El comentario de Laín Entralgo es inexacto. El mito no fue la única fuente de la tragedia. Las dos fuentes de inspiración de los poetas trágicos fueron el pasado mítico y la actualidad política. Cf. Romilly, J. de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 10 ed., París, Les Belles Lettres, 1971, p. 157.

⁷³ Por otro lado, Aristóteles analiza el homicidio, la injusticia y la culpa en términos completamente ajenos a la tradicional referencia a la polución, presente todavía en Platón, *Leyes* 865-74. Como señala R. Sorabji, Aristóteles "ha transformado la discusión. Primero, toda referencia a la polución se ha ido", en Sorabji, R., *op. cit.*, p. 293.

Prometeo: "Esto lo conozco yo, porque he contemplado tu aniquilador destino" (553), y comenta: "Nunca el coro ha representado con mayor profundidad al espectador del poema trágico".⁷⁵ Mientras que, para Goethe, la enseñanza trágica fundamental del drama esquiliano emana de las palabras de Prometeo a Hefesto y de su actitud heroica frente al poder tiránico de Zeus (945-1035). El sufrimiento trágico de Prometeo es visto por el poeta como una exaltación de la condición humana y una defensa del irrenunciable don prometeico de la libertad:

¿Acaso imaginaste
que iba yo a aborrecer mi vida
y a retirarme al yermo
porque no todos mis floridos
ensueños dieran fruto?
Aquí estoy, dando forma
a una raza según mi imagen,
a unos hombres que, iguales a mí, sufran
y se alegren, conozcan los placeres y el llanto,
y, sobre todo, a ti no se sometan,
como yo.⁷⁶

Sería necio descartar el influjo más o menos profundo de la literatura en las maneras de pensar y actuar de los individuos y de generaciones enteras. Disponemos de numerosos testimonios de la influencia de ciertas obras sobre la sensibilidad y el curso de la vida de personajes conocidos e ilustres. No obstante, más allá de la diversidad de respuestas a un mismo texto literario por parte de sus lectores, el efecto emocional de las obras literarias carece, en

⁷⁴ Véase: Festugière, A. J., *De l'essence de la tragédie grecque*, París, Ediciones Aubier-Montaigne, 1969, pp. 11-12.

⁷⁵ P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁶ Goethe, *Prometeo* (1774), trad. L. A. de Cuenca, Musea, Barcelona, 1978, pp. 187-88; citado por Carlos García Gual, en *Prometeo: Mito y tragedia*, Libros Hiperión, Madrid, Ediciones Peralta, 1979, pp. 211-212.

general; de la duración y de la fuerza suficientes para incidir en nuestras vidas de una manera persistente o definitiva. Quienes le atribuyen un peso exagerado a la literatura en la vida, piensan como la sobrina de don Quijote.⁷⁷

Kant nos enseña a ser escépticos sobre el efecto edificante de los discursos y del arte en general:

Algunos creen haberse edificado por una predicación allí donde, sin embargo, nada ha sido construido (ningún sistema de buenas máximas), o haberse mejorado por un drama, cuando se sienten alegres de haber entretenido felizmente el fastidio. Así, pues, lo sublime debe siempre tener relación con el modo de pensar, es decir, proporcionar en máximas a las ideas intelectuales y de la razón una fuerza superior sobre la sensibilidad.⁷⁸

Es innegable que algunas obras literarias ejercen una fuerza superior sobre la sensibilidad y logran inspirar una mayor energía en el ánimo, intensificando nuestra adhesión a ciertos valores y máximas, aun así, la influencia del arte en la vida moral es algo difícil de establecer con certeza, de medir o comparar.

Sócrates y Platón se preocuparon por el influjo de la literatura en la vida. Al mismo tiempo advirtieron las limitaciones de una *paideía* basada en el cultivo de la poesía y la retórica. Una de sus principales críticas a la educación sofística fue que el efecto psicológico y emocional de los discursos retóricos carece del vigor necesario para garantizar la eficacia ética pretendida

⁷⁷ En el contexto del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cap. VI: “No hay que perdonar ninguno [refiriéndose a los libros de caballería], porque todos han sido dañadores; mejor será arrojállos por las ventanas al patio, y hacer un rintero de ellos, y pegarles fuego...”, y más adelante, de los libros de poesía, “...¡Ay, señor! --dijo la sobrina--. Bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballescaca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza”...

⁷⁸ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, 3ª. ed., México, Ed. Espasa Calpe, 1985, Primera Parte, Libro II, 29, p. 177.

por los sofistas. Basta leer el célebre discurso *Heracles en la encrucijada*,⁷⁹ para comprender que difícilmente los jóvenes miembros de la elite ateniense persistirían en los valores exaltados en él, por mucho que se hubiesen conmovido con el popular discurso de Pródico, y a pesar de que dichos valores estuviesen avalados por la tradición.⁸⁰

A diferencia de la sofística, la educación socrática proponía el examen crítico de los valores y las creencias tradicionales, aunado a una indagación filosófica de lo bueno y lo justo, ya que Sócrates estaba convencido de que sólo una argumentación debidamente sujeta a principios lógicos estrictos podría prestarle bases racionales y firmes a las convicciones morales. En la *República*, el filósofo plantea que ésa es la única vía para formar adecuadamente a los ciudadanos,⁸¹ y defiende que los seres humanos actuamos por razones: “El mal es un error debido a la ignorancia” y “Nadie elige el mal a sabiendas”.

Sócrates estaba persuadido del poder de las ideas y de las creencias sobre el comportamiento.⁸² Platón lo sigue en ello, pero no deja de reconocer el peso de las emociones en la acción, de ahí la dureza con que critica a la poesía épica y trágica en la *República*. Aristóteles, por su parte, explica el comportamiento en un sentido que no deja a las emociones afuera del conjunto de las motivaciones del agente, aunque concibe la acción humana fundamentalmente como obra de la razón deliberativa.

⁷⁹ Jenofonte, *Memorables* II, 1, 21-34.

⁸⁰ El discurso de Pródico opone la vida de virtud a la vida voluptuosa y ensalza los valores heroicos encarnados por Heracles: el esfuerzo y la virtud. Esta pieza retórica podría considerarse una especie de *protréptica* o invitación a la virtud. A. J. Festugiere apunta que Heracles y sus trabajos conservaron su valor de modelo hasta el período helenístico, en *Epicuro y sus dioses*, trad. León Sigal, 2ª ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1963, p. 6.

⁸¹ *República o de la justicia* II, 363c-366b.

⁸² *Critón o del deber*; Alfonso Gómez-Lobo, *La ética de Sócrates*, trad. Andrea Palet, Barcelona, Ed Andrés Bello, 1998.

Para decirlo con L. A. Kosman, “según Aristóteles, el arte de vivir apropiadamente, incluye el arte de sentir bien como disciplina correlativa al actuar bien”.⁸³ De acuerdo con la teoría ética aristotélica, acciones y emociones integran la disposición o carácter moral de las personas, en una dirección que puede ser moldeada socialmente. La *paideía* o formación del individuo propicia el correcto acoplamiento de los sentimientos y las acciones, es decir, la conformación de una buena disposición moral. Mediante la educación adquirimos la virtud, a la manera en que el guitarrista aprende a dominar su arte con la práctica.⁸⁴

La tesis de Aristóteles es que el placer, el dolor y las pasiones en general, se dan en conexión con nuestra razón y nuestras creencias.⁸⁵ La idea de que existe una relación estrecha entre las pasiones y las creencias ha llevado a algunos comentaristas a interpretar en sentido exagerado “el

⁸³ L. A. Kosman, *op. cit.*, p. 105: “Aristotle’s moral theory must be seen as a theory not only of how to act well but also of how to feel well; for the moral virtues are states of character that enable a person to exhibit the right kinds of actions. The art of proper living, we should say, includes the art of feeling well as the correlative discipline of acting well”. El punto con el que específicamente discrepo de Kosman es que “the mode of inculcation with regard to feelings must be by some other method than that of habituation” (p. 113). De hecho esta opinión resulta contradictoria con lo asentado por el autor un poco antes, ya que según expuso, las virtudes se cultivan y nos convertimos en un tipo de personas a través del proceso de habituación (p. 111). Hemos visto que, para Aristóteles, a pesar de que las emociones o afecciones no son elegidas, nuestra disposición a emocionarnos de una manera y sentir placer de ciertas maneras en lugar de otras es algo que puede ser reforzado y corregido mediante la educación.

⁸⁴ *EN* II, 1103a 31-32. La virtud perfecciona la disposición natural de las personas: “es propio de la virtud poner en obra los goces y sentimientos moralmente más valiosos”.

⁸⁵ “No es creíble que el placer sea ni pensamiento ni sensación, sino que *a causa de no poder separarse uno de otro* pareceles a algunos que es lo mismo”. *EN* X, 1175b35 (versión de A. Gómez Robledo). Aristóteles define así las pasiones en la *Ética nicomáquea* II, 1105a 20-29: “Entiendo por pasiones (πάθη), apetencia (ἐπιθυμία), ira (ὀργή), miedo (φόβος), coraje (θράσος), envidia (φθόνος), alegría (χαρά), amor (φιλία), odio (μῖσος), deseo (πόθος), celos (ζήλος), compasión (ἔλεος) y, *en general, todo lo que va acompañado de placer o dolor*”. Para Aristóteles, por ejemplo, la valentía sólo corresponde al temor ante los más grandes y bellos peligros, como el de una bella muerte en la guerra.

contenido cognitivo de las emociones” en la teoría aristotélica.⁸⁶ G. F. Else, por ejemplo, comenta que “las emociones, desde la perspectiva de Aristóteles, no son permitidas -o por decirlo así, *autorizadas*-, hasta que la razón *ha calculado* que son apropiadas a la situación”.⁸⁷ Es importante, sin embargo, aclarar el sentido en que las emociones se conectan con la razón, en la filosofía aristotélica.

Aristóteles sostiene en algún momento que “la parte irracional del alma participa de la razón”,⁸⁸ pero señala expresamente que las pasiones *no son*

⁸⁶ Cf. Robert C. Solomon, “Emotion and choice”, en Rorty, A. O. (ed.), *Explaining emotions*, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 251-281. La posición de Solomon es más próxima a la de Kossman que a la de Aristóteles. Su fenomenología de la emoción es semejante en muchos aspectos a la aristotélica, pero extrema la analogía entre las emociones y las creencias: “Mi enojo *es* mi juicio de que John ha actuado mal conmigo” (p. 288). “Si las emociones son juicios, entonces podemos ser responsables de ellas” (p. 270). En realidad, el mismo ejemplo del enojo hacia John es susceptible de otras descripciones, distintas de la fórmula empleada por Solomon (“Mi emoción es mi juicio”). Su defensa de la tesis de la racionalidad de las emociones se funda en que nuestras emociones son equívocas. Martha Nussbaum sostiene una interpretación estoizante de la concepción aristotélica de las emociones en *The therapy of desire Theory and practice in hellenistic ethics*, Princeton University Press, 1994. Solomon y Nussbaum no le conceden suficiente peso al hecho de que no siempre nuestras emociones se modifican en consonancia con nuestras creencias. Por ejemplo, puede ser que el temor que experimentamos hacia las arañas patonas cese una vez que nos enteramos de que las arañas patonas no son venenosas, pero lo cierto es que la fobia a las arañas podría continuar, y con frecuencia así ocurre, a pesar de saber que no todas las arañas son peligrosas y que esta clase específica de arañas es inofensiva. La perspectiva cognitivista de las emociones sólo contempla los casos que se ajustan a su interpretación, pero no toma suficientemente en cuenta este otro tipo de casos. La relación entre las emociones y las creencias es mucho más compleja de lo que suponen los partidarios de la concepción cognitivista de las emociones. La interpretación intelectualista de la emoción no logra explicar de manera satisfactoria el conflicto entre las emociones y las creencias.

⁸⁷ G. Else, *op. cit.*, p. 143: “The emotions, in Aristotle’s view, are not released -not authorized, so to speak- until reason has calculated that they are appropriate to the situation. [...] This new view of the irrational part of the soul as ‘partaking of reason in some way’ (μετέχουσα μέρτοι πη λόγου, *Nikomacheian Ethics* I.13.1102b13-14, 2225-26) or at least potentially obedient to, willing to be commanded by, reason (κατήκοον καὶ πειθαρχικόν, 31), is one of Aristotle’s most fruitful innovations not only in rhetoric, poetics, and ethics but in other fields”.

⁸⁸ *EN* I, 1102b 14.

elegidas: “Nos enojamos o atemorizamos no por una elección, sino en respuesta a situaciones u objetos que despiertan en nosotros tales emociones, de ahí que no se nos alabe o reproche por sentir unas pasiones en lugar de otras”.⁸⁹ Para él, las pasiones, en tanto *afecciones* (πάθει, de πάσχειν, padecer o sufrir), “no son dignas de elogio o censura”, en tanto que sí lo son, según la manera y las circunstancias en que son experimentadas por los sujetos.⁹⁰

El filósofo admite que ciertas pasiones son más “dóciles” que otras. De hecho, considera que no todas las partes o funciones irracionales del alma son comunes a la razón. Entre las funciones a-rationales menciona específicamente a la parte vegetativa (φυτικόν). Sus opiniones acerca de la parte concupiscible (ἐπιθυμητικόν) no son enteramente coherentes. A veces niega que la ἐπιθυμία sea común a la parte racional, mientras que otras veces admite que lo es en cierta medida.⁹¹ Por último, concibe la función desiderativa (ὀρεκτικόν) como algo que participa de la razón.⁹²

⁸⁹ EN II, 1105b 25-1106a 7.

⁹⁰ EN II, 1105b 31-1106a.

⁹¹ Cf. EE II, 10, 1225b 26-27: “En los animales encontramos la ira y la concupiscencia, pero no la elección deliberada” (Versión española de A. Gómez Robledo, México, UNAM, 1994); Richard Sorabji, “Voluntariness, temptation, negligence: a succession of attempts at analysis”, en *Necessity, cause, and blame. Perspectives on Aristotle's theory*, pp. 272-287.

⁹² Cf. EN I, 1102b 30-33. Aristóteles acepta que algunas pasiones son más irracionales que otras. El deseo vehemente (ἐπιθυμία), por ejemplo, se lanza tras el goce del objeto placentero en cuanto la sensación o la fantasía se lo muestran, mientras que otras pasiones son más persuadibles aunque se enciendan, como la cólera o θυμός, pues escuchan a la razón hasta cierto punto, si bien a veces la cólera, “a causa de su calor y presteza natural, aunque escucha a la razón, no escucha su mandato y se precipita a la venganza” (EN 1140a 30). Y hay ocasiones en que es correcto concitar al apetito irascible (EN I, 1111a 25-33). Conviene recordar la pertinente observación de Michael Frede, de que la razón, en tanto facultad, poseía para Aristóteles un componente desiderativo que atañe a la racionalidad de los fines y aspiraciones últimas de la acción. Cf. M. Frede, Introducción a Frede, M. y Gisela Striker, *Rationality in Greek thought*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

Aristóteles compara el influjo de la razón sobre las pasiones con la influencia de una autoridad o el ascendiente de un padre o de un amigo.⁹³ La parte irracional del alma se deja “persuadir” por la razón de manera parecida a como nos dejamos convencer por las amonestaciones, los reproches y las exhortaciones de quienes respetamos. A diferencia de Sócrates, Aristóteles admite que el influjo de la razón sobre algunas emociones, en particular el deseo, no siempre es eficaz o duradero.⁹⁴

Se nos educa por medio del placer o el premio, y de la pena o el castigo. Aprendemos a disfrutar lo apropiado y a rechazar lo que se debe. Juzgamos a las personas no sólo por sus acciones, sino también por sus caracteres, debido a que cada uno es responsable de alguna manera y en alguna medida de su propia disposición moral.⁹⁵ Lo anterior no significa, como pretende L. A. Kosman, que los sentimientos sean “deliberados y elegidos”.⁹⁶

La interpretación de Kosman exagera la simetría entre los sentimientos y la acción. Su argumento es que “si el agente moral es un individuo que ha configurado consciente y deliberadamente sus deseos, sus fines y expectativas, puede decirse que el agente es una persona que ha elegido (*chosen*) sus sentimientos”.⁹⁷ Aparte de que lo anterior valdría solamente para un agente

⁹³ Cf. *EN I*, 1102b 30.

⁹⁴ Sócrates supone que lo superior necesariamente gobierna a lo inferior. La superioridad del principio racional entraña su supremacía y hegemonía sobre los apetitos irracionales y la parte concupiscible del alma. El análisis aristotélico de la *akrasía* pone en cuestión ese supuesto.

⁹⁵ *EN III*, 1114b.

⁹⁶ “Feelings are deliberate and chosen, since the *hexeis* from which these feelings emanate are deliberate and chosen, since (in turn) the actions that lead to these *hexeis* are deliberate and chosen, and deliberately chosen to make one the kind of person who characteristically will have the appropriate feelings”. L. A. Kosman, “Being properly affected: Virtues and feelings in Aristotle’s Ethics”, en Rorty, Amèlie O., *Essays on Aristotle’s Ethics*, Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 113.

⁹⁷ L. A. Kosman, *op. cit.*, p. 114.

moral que persigue sus fines desde la perspectiva de una vida completa,⁹⁸ Kosman emplea la palabra ‘elección’ en un sentido equívoco y meramente figurado. Su argumento no tiene en cuenta un problema que Aristóteles tiene muy presente en su ética, a saber, la posibilidad de que, en la práctica, el agente se emocione y actúe en contra de su elección racional, es decir, que el sujeto se comporte de una manera incontinente o *akrática*, esto es, contraria a su mejor opción.⁹⁹

La hipótesis de Kosman extrema la semejanza entre los sentimientos y las acciones; con ello, se aparta de la noción aristotélica de las emociones y pierde de vista la distinción entre “sentir una afección” y “ser movido o actuar por una afección”. Por otra parte, su interpretación se aleja de la manera usual de entender expresiones como “tener sentimientos”, “sentir una pasión”, “tener deseos” o “estar afectados por ciertas emociones”; mientras que la concepción aristotélica de las emociones se mantiene próxima al lenguaje común y a la manera ordinaria de emplear dichas expresiones.

Una cosa es que Aristóteles sostenga que las emociones pueden ser cultivadas mediante la educación, y que ésta refuerza e inhibe determinadas maneras de sentir, y otra muy distinta, que el filósofo considere que “los sentimientos son deliberados y escogidos” en el sentido en que se consideran “deliberadas o elegidas” cierta clase de acciones. La teoría aristotélica distingue claramente entre ser “ser afectado por una pasión” y “actuar movido por una pasión”. Lo primero le parece involuntario, en tanto que lo segundo

⁹⁸ Cf. *ENI*

⁹⁹ He analizado el tema del razonamiento práctico y el problema de la *akrasia* en dos trabajos previos. Cf. Carmen Trueba Atienza, “La racionalidad práctica en la *Ética nicomáquea*”, en Trueba, C. (comp.) *Racionalidad, lenguaje, argumentación y acción*, Biblioteca Signos, México, CSH-UAM/Plaza y Valdés, 2000, pp. 255-266; Carmen Trueba Atienza, “Necesidad práctica y *akrasia*”, en *Tópicos* (n. 16, 1999), pp. 175-185.

involucra, a su juicio, cierta responsabilidad por parte del sujeto.¹⁰⁰ Sin embargo, no todas las pasiones o emociones son intempestivas o fortuitas, ni están necesariamente fuera de control.

Las emociones miméticas

El estremecimiento patético que las tragedias producen en los lectores y espectadores pertenece a una clase específica de emociones, que podríamos llamar “*miméticas*”, esto es, producidas mediante el arte. Estas últimas, a diferencia de las emociones ordinarias, son respuestas emocionales buscadas, calculadas en cierto modo, y producidas deliberadamente por el poeta, y podría decirse que, en cierto sentido, también por los lectores y espectadores, quienes leen o acuden al teatro voluntariamente, abandonándose al influjo poético.

A diferencia de las emociones ordinarias, las emociones miméticas pueden considerarse “elegidas”, independientemente de que no siempre el resultado buscado por el artista o por los espectadores sea alcanzado. En ocasiones el efecto emocional se malogra o es frustrado por causa de algún

¹⁰⁰ EN III, 1111a 25 Este punto desempeña un papel fundamental en su análisis de la *akrasía*. Richard Sorabji destaca algunos puntos de divergencia en el tratamiento aristotélico de la involuntariedad, entre la EN III 1 y la EE II 9. La noción de involuntariedad es claramente más laxa en la EE II 9. Cf. R. Sorabji, *Necessity, cause, and blame. Perspectives on Aristotle's theory*, Londres, Duckworth, 1980, pp. 273-274. En la EN V 8, Aristóteles reconoce distintos grados de responsabilidad de algunas acciones y establece condiciones más estrictas para considerar que una acción es involuntaria. A juicio de Sorabji, “NE V offers the best way of handling this question. For it denies the presupposition (so I shall suggest) that a man who gives in to temptation must fail to appreciate what is he doing” (p. 274). Sorabji destaca también la importancia de la distinción aristotélica entre actuar deliberadamente y actuar conscientemente para entender la noción de *akrasía*: “He insists that the actions performed knowingly are not preceded by deliberation (V, 1135b 20)” (p. 277).

error, ya sea atribuible al poeta o debido a factores externos, como la actuación, o simplemente por las condiciones particulares del contexto de la recepción de la obra, sin contar con la propia insensibilidad del espectador o lector.

Las emociones que nos provocan las tragedias se asemejan a las que experimentamos en medio de circunstancias trágicas reales,¹⁰¹ pero difieren de éstas en que van aunadas a un placer peculiar, de índole estética. Advertir la diferencia entre las emociones trágicas derivadas del arte y las emociones que nos suscitan los hechos trágicos y destructivos reales, no implica negar sus semejanzas y, menos aún, desconocer que la tragedia se da también en la vida. Como espectadores y lectores de tragedias, sabemos que la compasión y el temor trágicos son emociones suscitadas por hechos que ocurren en el seno de una “*mimesis* de la acción”, y por situaciones que atañen en sentido estricto a personas dramáticas.¹⁰²

Las emociones producidas por el arte mimético son en cierto modo voluntarias y poseen una gran maleabilidad. Ambas características hacen de las emociones miméticas un virtual medio de “experimentación emocional” y de educación sentimental.

Aristóteles presta atención a ciertos componentes de los dramas que propician algunos efectos patético-miméticos que le parecen deseables y apropiados, y se refiere de una manera secundaria a los obstáculos que dificultan el resultado perseguido por el artista, o el que, a su juicio, éste

¹⁰¹ *Política* VIII, 1340a 25: “El dolor y el gozo a que nos habituamos en la representación artística no está lejos del modo que tenemos estos sentimientos en la realidad”.

¹⁰² “La conciencia de la ficción, escribí hace poco, es al mismo tiempo su posibilidad de existencia y su resultado” (J. P. Vernant y P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, v. 2, p. 25).

debería perseguir, de acuerdo con el placer específico de la tragedia. Si bien distingue el placer que nos producen las tragedias del que nos produce la epopeya, no lo define propiamente. Se limita a señalar que el poeta trágico “debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor”¹⁰³ Lo anterior es insuficiente para formarnos una idea precisa del “placer trágico”.

La distinción aristotélica entre la “compasión trágica” y la “filantropía” o “simpatía”, sugiere en algún sentido que la compasión trágica va asociada a cierta forma de ultraje, esto es, a cierta violencia y crueldad inmerecidas.¹⁰⁴ La compasión trágica parece un sentimiento más intenso quizás que el sentimiento amistoso hacia la humanidad,¹⁰⁵ o por lo menos, involucra algo más que cierta pena o benevolencia por el sufrimiento de otro ser humano, exige, según Aristóteles, la convicción de que el sufrimiento del personaje es inmerecido y excesivo.

Tomando en cuenta, primero, que Aristóteles define la tragedia como una composición mimética de una acción esforzada, en lenguaje sazonado, con ritmo, armonía y canto (*melopeya*), mediante el espectáculo, la elocución, el carácter, el mito y el pensamiento; y segundo, que *su placer propio ha de ser, necesariamente, distinto del “placer épico”*, resulta claro que la οἰκεία ἡδονή de la tragedia involucra el disfrute de todos y cada uno de los elementos específicos que la constituyen como representación dramática de

¹⁰³ *Poética* 1453b 12-13. Es interesante advertir que Aristóteles no hace aquí ninguna alusión al placer cognitivo de la tragedia.

¹⁰⁴ *Poética* 1453a 4; 1456a 21: “... ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha a la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía (*philanthropon*), pero no compasión ni temor” (Versión española de V. García Yebra). Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice II, p. 273.

¹⁰⁵ *Poética* 1452b 38-1453a 2. Cf. B. Vickers, *op. cit.*, p. 64.

una acción esforzada.¹⁰⁶ El placer trágico consiste, así, en un placer estético o mimético, diferente del placer que nos procura una narración épica, y también del placer o el dolor, y la compasión y el temor que nos producen los hechos destructivos reales.

Lo tremebundo es capaz de quitarnos nuestro ser. Y pueden arrebatarnos nuestro ser, casi sin defensa posible, los dioses, el destino (*moira*), la fatalidad...; contra ellos no podemos luchar realmente, causalmente; pero el arte ha encontrado la manera de escamotear tal dificultad real-causal, delimitando un coto dentro del cual el temor no puede matarnos, trazando un límite (*perainousa*) dentro del cual ya no podemos morirnos de miedo ni lo tremebundo puede matarnos de espanto, ni la fatalidad real puede alcanzarnos realmente -aunque hubiera alcanzado al personaje histórico, a Edipo...-, ni los dioses pueden jugar con nosotros a su talante, por más que lo hayan hecho con los actores reales del drama que se imita. El temor poético es temor de-limitado.¹⁰⁷

Schiller entendió así la función de la poesía y del coro trágico. Para Horacio, en cambio, la representación dramática, a diferencia de la narración, le otorga por sí sola una actualidad a la acción: “O un asunto se actúa en escena o, ya pasado, se narra”¹⁰⁸ Lo que experimentamos como lectores o espectadores no

¹⁰⁶ Recordemos que el comentario aristotélico de que la tragedia, como la epopeya, logra su efecto con la sola lectura, se propone simplemente resaltar los méritos de la poesía trágica en comparación con otro género poético más antiguo, que gozaba de mayor aceptación y prestigio entre la gente culta de su tiempo. Trato este punto en la sección en que discuto la interpretación de la catarsis de Pierluigi Donini. Véase: *La catarsis trágica*.

¹⁰⁷ Juan David García Bacca, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁸ Horacio, *Arte poética*, 1801. D. W. Lucas piensa que las emociones de horror, piedad y temor de la vida real se purifican y transforman a través de la introducción de la “distancia estética”, y el efecto es una purificación o disminución de la capacidad emocional del espectador y una “subsecuente estabilidad emocional”. Cf. “Pity, fear and *Katharsis*”. George Steiner comenta de la distancia poética lo siguiente: “Como música, el verso establece una valla entre la acción trágica y el auditorio. Incluso cuando ya no hay coro crea ese necesario sentido de distancia, de algo que es ajeno, a que se refería Schiller. Las diferencias de lenguajes entre el escenario y la platea alteran la perspectiva y confieren a los personajes y sus acciones una magnitud especial” (p. 202). “Podemos identificarnos con Agamenón, Macbeth o Fedra, pero sólo en parte y tras un esfuerzo preliminar. Su empleo de un lenguaje modelado con más nobleza y complejidad que el nuestro nos impone

es exactamente un “temor remoto” derivado de la lejanía de la situación dramática con respecto a la existencia ordinaria, o de la “distancia estética” introducida por el lenguaje poético, las máscaras, el vestuario y el conjunto de convenciones dramáticas, puesto que por encima de los elementos teatrales que separan al drama trágico y al escenario trágico de la vida o de las experiencias trágicas reales, las obras trágicas áticas, gracias al poder expresivo del lenguaje poético, comunican las emociones humanas más extremas y violentas, y las situaciones más penosas y terribles, de una manera más conmovedora y elocuente de lo que suele hacer el lenguaje cotidiano.¹⁰⁹

La paidéia musical y la fuerza educadora del teatro griego

Aristóteles reconoce el papel preponderante de la imitación en el aprendizaje y en la adquisición de maneras de hablar, gestos, conductas, actitudes, maneras, valores y aspiraciones. Sabe bien que la imitación no es la única fuente de la formación del carácter, pero le atribuye una función decisiva en el proceso de socialización o aprendizaje (“ethización”), a través del cual nos constituimos

una distancia respetuosa. No podemos meternos en sus pieles como se nos invita a hacer en el teatro naturalista. Así, el verso impide que nuestras simpatías se hagan demasiado familiares” (p. 202).

¹⁰⁹ Cf. B. Vickers, *op. cit.*, pp. 53ss. Las tragedias expresan la experiencia humana del sufrimiento, el temor, el amor, el odio, la amistad, el dolor y el deseo de venganza, y las diversas motivaciones de la acción, tanto las más nobles como las más viles, transparenta las ambigüedades deliberadas, el engaño, la manipulación y la hipocresía, mostrando, según el caso, la fuerza, la prepotencia e inflexibilidad, o la firmeza, la sinceridad, la lealtad y la integridad (*Ibid.*, p. 56). Aparte de la excelencia poética, otro factor que explica que reaccionemos de una manera distinta ante las tragedias ficticias, es que la disposición a escuchar y emocionarnos ante sufrimientos ficticios es mayor, debido a que esa clase de penas no representa un problema real para nosotros. Mientras que nuestra inclinación a eludir el dolor y la angustia nos lleva muchas veces a adoptar una actitud menos empática hacia las personas que padecen, lo mismo que ante situaciones destructivas reales.

en un tipo de personas en lugar de otro.¹¹⁰ En lo anterior, sigue a Platón, quien, en la *República*, asume que una parte de los juegos de la infancia consiste en reproducir escenarios y comportamientos sociales adultos, junto con las valoraciones en uso asociadas a tales escenarios y comportamientos; recomienda, por ello, servirse de los juegos como medio educador, durante la infancia: “Todos estos entretenimientos, en efecto, deben preparar el camino para las actividades que vendrán después; y por esto los juegos deben ser en su mayor parte imitaciones de lo que más tarde habrá de hacerse en serio”.¹¹¹ Otra razón por la que recomienda servirse de la *mimesis* es que tendemos a ser más receptivos a lo placentero que a lo doloroso. Esto último puede aplicarse al teatro, considerando que éste tiene en común con el juego la propiedad de ser muy placentero.¹¹²

El teatro griego trágico no fue un juego trivial. Los dramas áticos enseñaban a juzgar cierto tipo de acciones y caracteres conforme a criterios más o menos compartidos. Ésa es una de las razones por las cuales suponemos que la tragedia pudo desempeñar una función ética de primera importancia en la antigua *polis*. Muchos de los dramas áticos reiteraban y tendían a reforzar

¹¹⁰ *EN* 1103b: “los legisladores hacen a los ciudadanos buenos ‘ethizándolos’ o ‘formándolos’”: οἱ γὰρ νομοθέται τοὺς πολίτας ἐθίζοντες ποιοῦσιν ἀγαθοῦς.

¹¹¹ *Política* VII 1336a 33-34 (Cito la versión española de A. Gómez Robledo).

¹¹² El teatro es una especie de juego y los dramas trágicos son un “juego serio”, como le gustaba decir a Sócrates. En la *Política* VIII, Aristóteles discute el lugar de la música en la educación, desde el punto de vista de una enseñanza dirigida a la ejecución musical. Su valoración se sujeta a la consideración de cuáles son las artes que conviene al hombre libre cultivar. Cf. *Política* VIII, 1338a 30-1338b 4. En la *Política* 1337b 8-15 especifica lo que él mismo entiende por “envilecedor, servil o humillante” (βάναισος, ἀνελεύθερος, ταπεινός) “Envilecedores han de considerarse los trabajos, oficios y disciplinas que tornan a un hombre libre, en su cuerpo, en su alma, o en su inteligencia, incapaz para la práctica y actos de virtud” (versión española de A. Gómez Robledo). “Llamamos viles a todos los oficios que deforman el cuerpo, así como a los trabajos asalariados, porque privan de ocio a la

los valores y máximas compartidos; otros, en cambio, los sometían a discusión, minando la confianza en las convicciones, aspiraciones y pautas de convivencia heredadas. Los antiguos dramas trágicos incidían en las formas de sentir, de pensar y juzgar de los espectadores; los educaban y formaban en algún sentido.

Aristóteles considera que, saber distinguir apropiadamente entre acciones voluntarias e involuntarias y definir con precisión lo “voluntario” y lo “involuntario” es un asunto de interés filosófico y político, y una condición necesaria para la regulación racional de la conducta de los miembros de la comunidad política:

Dado que la virtud se refiere a pasiones y acciones, y que, mientras las voluntarias son objeto de alabanzas o reproches, las involuntarias lo son de indulgencia y, a veces, de compasión, es, quizá, necesario, para los que reflexionan sobre la virtud, definir lo voluntario y lo involuntario, y es también útil para los legisladores, con vistas a los honores y los castigos.¹¹³

Es conveniente para la *polis* que los legisladores conozcan los distintos tipos de acción y los diferentes grados de responsabilidad moral que les son correlativos, y que establezcan adecuadamente a qué clase de acción corresponde una determinada conducta, para que los jueces, a la hora de fincar la responsabilidad de los agentes sobre sus actos o sobre las consecuencias derivadas de sus acciones, dispongan de criterios específicos para examinar y juzgar apropiadamente cada caso. Por otra parte, si lo que se quiere es conformar una auténtica comunidad, la vida política requiere, además, que los miembros de la *polis* conozcan y acepten las leyes que los rigen. Aristóteles

mente y la degradan (ἄσχολον γὰρ ποιῶσι τὴν διάνοιαν καὶ ταπεινήν)” (versión española de Julián Marías y María Araújo).

¹¹³ *EN* II, 1105b 26 ss (versión española de J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos)

plantea lo anterior en el libro primero de la *Política*, de manera indirecta, cuando define a la sociedad humana como una comunidad fundada en el acuerdo racional y público acerca de lo bueno y lo útil, y lo justo e injusto.¹¹⁴

La pérdida de referencia de la legalidad instituida a valores comunes, en especial al valor de la realización de la justicia, entraña el riesgo de que la ley positiva se considere expresión de la decisión arbitraria de un individuo o de los intereses de unos cuantos, y que sea vista como un mero instrumento de dominación. La participación común en la percepción de lo “bueno” y de lo “malo”, y lo “justo” y lo “injusto”, que toda auténtica *polis* requiere, de alguna manera exige la condición de que los ciudadanos ordinarios comprendan los principios con base en los cuales son o han de ser juzgados, y que estén convencidos de su validez.

La costumbre había sido en el pasado el medio educador por excelencia, pero los cambios sociales y políticos vividos por los griegos durante la era clásica abrieron paso a nuevas demandas y dieron lugar a nuevas formas de *paideía*, algunas de las cuales estuvieron tan sólo a disposición de una selecta minoría.¹¹⁵

¹¹⁴ *Política* I, 1253a 10-18: “El porqué sea el hombre un animal político, más aún que las abejas y todo otro animal gregario, es evidente. La naturaleza -según hemos dicho- no hace nada en vano; ahora bien, el hombre es entre los animales el único que tiene la palabra. La voz es señal de pena y de placer, y por esto se encuentra en los demás animales (cuya naturaleza ha llegado hasta el punto de tener sensaciones de pena y de placer y comunicarlas entre sí). Pero la palabra está para hacer patente lo provechoso y lo nocivo, lo mismo que lo justo y lo injusto; y lo propio del hombre con respecto a los demás animales es que él solo tiene la percepción de lo bueno y de lo malo, de lo justo y de lo injusto y de otras cualidades semejantes, y la participación común en estas percepciones es lo que constituye a la ciudad” (versión española de A. Gómez Robledo).

¹¹⁵ A partir de la sofística, la *paideía* empezó a ser concebida como τέχνη: un saber especializado que interviene de manera consciente y reflexiva en los procesos de aprendizaje, a través de programas y disciplinas de enseñanza sujetos a principios de racionalidad específicos. La visión sofística de la *paideía* de los ciudadanos se caracteriza por su relativismo y la falta de compromiso con unos valores éticos determinados, es cultivada tan sólo como una enseñanza pragmática de la retórica, mientras que la noción

El análisis filosófico de la acción era demasiado abstracto y difícil de comprender para el ciudadano promedio, tal vez incluso tedioso; además, era visto con desconfianza por los sectores conservadores de la *polis* y era muy costoso. La posibilidad de reunirse para estudiar y reflexionar acerca de cuestiones prácticas tan complejas era remota para la mayoría, mientras que el teatro antiguo fue un *logos* público y un excelente medio transmisor de ideas y de valores.¹¹⁶ Las obras trágicas fueron ante todo obras de arte, pero las enseñanzas que proporcionan no pueden considerarse meramente incidentales.¹¹⁷ Las tragedias ilustraban a los ciudadanos de una manera placentera, directa y accesible.

El teatro podía enseñar a la gente ordinaria a distinguir y juzgar las acciones en una dirección provechosa para los intereses de la ciudad.¹¹⁸ La acción de Edipo es un caso paradigmático de acción trágica involuntaria, que

socrático-platónica de *paideía* está comprometida con un sistema de valores y con una forma de vida que presupone cierta unidad, objetividad y universalidad del bien y de lo justo. Aristóteles se sitúa en una perspectiva intermedia respecto a esas dos visiones de la *paideía* que le precedieron, alejándose por igual del universalismo platónico y de su visión intelectualista de la virtud, como del escepticismo y el relativismo sofístico. En la *Política*, el filósofo define el arte política como la ciencia arquitectónica por excelencia, es decir, como un saber práctico y prudencial, de orden legislativo, que se encarga de asegurar el bien de la comunidad. Se aparta claramente de la concepción sofística del arte política como simple "retórica", y se aleja de la visión platónica del saber político como un conocimiento teórico del *Bien en sí* o de la *polis perfecta*. Para Aristóteles, el conocimiento político es un saber práctico acerca de lo útil o provechoso y de lo inútil o pernicioso para la *polis*, que puede alcanzarse gracias a la investigación y al estudio comparativo de las constituciones políticas, y al examen cuidadoso de sus aciertos y errores, tanto como de sus ventajas y desventajas, a la luz de la búsqueda del bien común.

¹¹⁶ Cf. W. Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, II, caps. 1 y 2, pp. 223-262; Francisco Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 155-194; Jean Pierre Vernant y P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia*, trad. Ana Iriarte, v. 2, Madrid, 1989, pp. 113-121; B. Vickers, *Towards on greek tragedy. Drama, myth, society*, Londres, Logman, 1973, Primera parte, cap. 3, pp. 100-163.

¹¹⁷ En contra de la opinión de H. D. F. Kitto, en el prefacio de su *Greek tragedy. A literary study*, 2a. ed., Londres, Methuen, 1978.

el drama de Sófocles presentaba de manera elocuente y perspicua a la atención de un público de ciudadanos. El espectador podía percibir, a través de los distintos dramas, las diferencias entre una acción involuntaria como la Edipo, una acción voluntaria como la de Clitemnestra, una acción *akrática* como la de Medea, una acción mixta como la de Agamenón, y sentirse inclinado a juzgar cada caso, a partir de la respuesta emocional que el drama mismo le provocase. Aristóteles parece haber tenido en cuenta lo anterior en la *Poética*. No obstante, sería erróneo interpretar sus categorías poéticas como parte de una óptica moralista incapaz de reconocer la esencia de la tragedia.

Naturaleza y función del modelo aristotélico de excelencia poética

Antes de proceder a examinar las prescripciones poéticas de Aristóteles y establecer su naturaleza, de analizar su noción de tragedia ideal, evaluar sus criterios de excelencia poética, y sopesar las razones esgrimidas en la *Poética* en favor de su modelo de tragedia, empezaré por discutir una serie de malentendidos que gozan de cierta aceptación en la crítica contemporánea. La opinión de Bernard Bosanquet resulta ilustrativa al respecto:

Leyendo la *Poética*, el estudiante de Estética moderno se encontrará en una región casi totalmente extraña para sus ideas de crítica. Es patente, por ejemplo, que Aristóteles retrocede ante un conflicto realmente trágico en que la pasión o el carácter determinan el destino del individuo, y ello a pesar de la abundancia con que la tragedia antigua ponía ante sus ojos individuos de esta índole, tales como Prometeo, Clitemnestra, Edipo, Ajax, Antígona y Medea. La razón estriba evidentemente en que Aristóteles supeditaba toda la crítica a su división del carácter en bueno, malo e indiferente, excluyendo, *ipso facto*, todo aquel conflicto de gran pasión o propósito en el mundo ambiente, en que consiste propiamente el interés trágico, y que convierte al

¹¹⁸ Cf. F. Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, cap. 2 y 5. El autor considera que las dos enseñanzas fundamentales de Esquilo son “la insuficiencia de la acción humana y la reconciliación por la justicia” (p. 165).

personaje en símbolo de fuerzas que se hallan más allá de los fenómenos de la vida tal como son designados corrientemente por la moralidad. Es ininteligible para el juicio moderno la conclusión de que el protagonista de la tragedia no tenga que ser muy bueno ni muy malo, y que su hado tenga que ser determinado por el error y no por la perversidad. Lo que nosotros pensaríamos es que el héroe puede ser muy bueno o muy malo, es decir, que por encima de todas las cosas sea grande, y comprenda en sí mismo las diferencias que hacen posible el máximo desacuerdo y, por consiguiente, la máxima armonía. Todas estas ideas quedan excluidas *ab initio* por las categorías moralistas bajo las cuales subsume Aristóteles sus especies de tramas trágicas.¹¹⁹

El crítico tergiversa el sentido del análisis poético y de las prescripciones aristotélicas. Su apreciación de la *Poética* es incorrecta. Reduce los conceptos aristotélicos a categorías morales. Por otra parte, aunque el conflicto que él considera esencial a los dramas trágicos aparece con frecuencia en las tragedias áticas, es discutible que sea consustancial a ellas. Muchos autores han ofrecido una visión relativamente distinta e inclusive contraria de los conflictos trágicos.¹²⁰ Por otro lado, es cuestionable que el conjunto de los

¹¹⁹ B. Bosanquet, *Historia de la Estética*, trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 30. El autor da por sentado que los lectores modernos compartimos una visión común de lo trágico, cuando en realidad coexisten visiones distintas de la tragedia clásica y de lo trágico.

¹²⁰ Elliot L. Jurist, "Tragedy in/and/of Hegel", en *The philological forum 4 Quarterly*, v. xxv, n.2 (invierno, 1993), pp. 153-172, plantea: "Tragedy, according to Hegel, can be summarily described as a collision which passes into reconciliation via pathos. Collision is a result of conflict between a number of pairs of opposites: the human and the divine, the ethical and the natural, the universal and the individual, the state and the family. Tragedy exhibits a special concern for ethical and social conflicts, revealed in the opposition of right (or wrong and wrong), as opposed to the more straightforward formulation, of right versus wrong" (p. 153). George Steiner afirma en relación con *Antígona*: "solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales del conflicto propias de la condición del hombre. Estas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres, entre la senectud y la juventud, entre la sociedad y el individuo, entre los vivos y los muertos, entre los hombres y Dios". G. Steiner, *Antígona. Una poética y una filosofía de la lectura*, trad. A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 179. Por conferirle al texto de *Antígona* ese carácter total, Steiner omite entre "las principales constantes del conflicto", el

ejemplos que menciona corresponda efectivamente al esquema de conflicto de “gran pasión o propósito”. Entre cada uno de los personajes trágicos que cita hay grandes diferencias, lo mismo que entre las tramas de las tragedias en las que ellos figuran como protagonistas. La pretensión de que los personajes simbolizan fuerzas que trascienden la vida moral resulta en principio discutible. Muchos autores se inclinan por una lectura distinta.¹²¹

Parte del desacuerdo de Bosanquet con Aristóteles se debe a diferencias lingüísticas. Lo que el primero denomina “conflicto de gran pasión o propósito”, correspondería al griego *πράξεως σπουδαίας*, y lo que el moderno crítico considera un personaje “muy grande”, Aristóteles lo concibe como un *ἦθος σπουδαῖος*.¹²² Aun así, la concepción de lo trágico de Bosanquet se ajusta más a la tragedia moderna que a la ática. La paradoja es que su modelo de tragedia dejaría fuera muchos de los antiguos dramas trágicos; mientras que la noción aristotélica del *ethos* trágico da cabida a una diversidad de personajes y tipos trágicos, puesto que, como hemos visto, las nociones aristotélicas de “*ethos* bueno” (*ἦθος χρηστά*) y “*ethos* apropiado” (*ἀρμόττον*) se atienen fundamentalmente a criterios poéticos,¹²³ tales como la consistencia, la verosimilitud y la persuasión:

conflicto trágico entre griegos y bárbaros, un tema presente en otras muchas tragedias áticas.

¹²¹ Cf. Albin Lesky, *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1973; M. C. Nussbaum, *The fragility of goodness. Luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990; Jacquelin de Romilly, *La tragédie grecque*, Colección SUP, París, PUF, 1973.

¹²² Cf. Jesús Araiza, “Ética y poética en Aristóteles”, en *Nova Tellvs. Anuario del Centro de Estudios Clásicos* (n. 17. 2, 1999), pp. 55-64. La acción *spoudaion* es notable, no trivial ni mezquina, tampoco es despreciable o divertida.

¹²³ J. Jones comenta en relación al *ethos χρηστά*, es decir, “apropiado al tipo”: “Type-definition persues him beyond his bare humanity, of course, into the facts of his life; he is king or slave or woman, as well a human being –which Aristotle acknowledges by telling dramatist to make their stage-figures appropriate. Thus the dramatist who wishes to portray

...también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.¹²⁴

Aristóteles expresa sin ambigüedad su preferencia hacia ciertas maneras de estructurar la acción dramática, mientras que censura y excluye otras que le parecen poéticamente inferiores e inaceptables desde el punto de vista moral; sin embargo, su interés ético nunca representó una amenaza para la poesía ni para el arte, como quedó mostrado en el capítulo sobre la *mímesis*.

Si Aristóteles hubiese concebido la función educativa de la tragedia en el sentido simplista que sus críticos le reprochan, se habría declarado partidario de la “justicia poética”, o al menos se habría inclinado por que el desenlace trágico se ajustara a esa clase de criterios. Su opinión es desfavorable hacia ese tipo de desenlace: “...cometen este error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en infortunio (πολλὰ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν). Pues esto, según hemos dicho, es correcto (ὀρθόν)”.¹²⁵ De hecho, critica expresamente el gusto por la estructuración “doble” de la acción trágica:

En segundo lugar, la estructuración [de la tragedia] que algunos consideran la primera, la cual tiene estructura doble, como la Odisea (ἡ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια), y termina de modo contrario para los mejores (βελτίοσι) y para los comunes y corrientes (χείροσιν). Y parece ser la primera por la flojedad del público (δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν); pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero este placer no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia (ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον

courage or cleverness must remember that it is not appropriate in a woman to be brave or clever”. J. Jones, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁴ *Poética* 1454 a 33-38.

¹²⁵ *Poética* 1453a 24-27.

τῆς κωμωδίας οἰκεία); aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro.¹²⁶

La mejor evidencia de que Aristóteles concibe la compleja relación entre la tragedia y la ética de una manera más lúcida e inteligente de lo que algunos de sus críticos han sido capaces de reconocer, es su noción del “error poético”. Los juicios aristotélicos en torno a los diversos errores poéticos dejan ver que el filósofo estuvo lejos de pretender sujetar la poesía a reglas extra poéticas.¹²⁷

De acuerdo con Aristóteles, la composición dramática y la textura poética constituyen dos condiciones necesarias de lo trágico como tal. Sin poesía, no hay tragedia, en el sentido estricto de la palabra τραγωδία, según su definición y análisis en la *Poética*. Es evidente que el interés aristotélico está puesto allí sobre todo en la tragedia como obra de arte y en lo patético como un componente de los dramas trágicos, más que como una experiencia o un fenómeno de la vida. Esto es precisamente lo que Kaufmann critica a Aristóteles.

El hecho de que la tragedia sea para el filósofo “imitación de una acción y de una vida”, explica hasta cierto punto que acuda a ejemplos trágicos para ilustrar su análisis del comportamiento en sus tratados éticos, pero no implica, como algunos críticos suponen, que Aristóteles haya considerado que las tragedias reflejen o reproduzcan fielmente las situaciones y los dilemas prácticos reales. Es claro que la *mimesis* poética le imprime a lo trágico unos

¹²⁶ *Poética* 1453a 31-39.

¹²⁷ Cf. *La mimesis poética*, específicamente la sección correspondiente al error poético. El análisis cuidadoso de la concepción aristotélica de la *mimesis* poética mostró con claridad que es falso que Aristóteles haya exigido que el arte poético se subordinara al orden moral, como acusan Bosanquet y otros.

rasgos peculiares, irreductibles a la experiencia cruda de hechos destructivos y violentos semejantes.

Aristóteles define la tragedia como algo esencialmente poético y su análisis de lo trágico y del carácter o *ethos* trágico se atiende todo el tiempo, en la *Poética*, a la definición de la tragedia como un género particular del arte poética, aunque su interés no haya sido solamente establecer los componentes esenciales que hacían de una obra poética una tragedia, puesto que en su tratado no se limita a describir ni definir un género poético específico, sino que propone un modelo de drama capaz de ejercer una seducción especial en el ánimo de los espectadores.¹²⁸ De hecho, el filósofo aplica el criterio ético de la “acción involuntaria” para definir la “compasión trágica”. El mismo G. F. Else reconoce que dicho criterio está presente en la *Poética*.¹²⁹

Lo cierto es que, a pesar de que, como he puesto de relieve antes, la concepción aristotélica de la *mimesis* poética, de la tragedia y el error poético entrañan una visión del arte bastante alejada del moralismo, y la teoría aristotélica de la poesía le reconoce, sin duda, cierta autonomía a la creación poética, algunas prescripciones poéticas aristotélicas, como la *hamartía*

¹²⁸ Brian Vickers comenta que la crítica aristotélica frecuentemente mezcla lo prescriptivo con lo descriptivo, y hace observaciones acerca de cuál es la mejor manera de escribir tragedias, en consecuencia, “no siempre describe la tragedia griega tal como ella existió” (B. Vickers, *Towards on greek tragedy*, p. 8). Para él, la visión aristotélica de lo trágico impone un modelo reduccionista que no concuerda con la diversidad de los dramas trágicos. Lo cierto es que no toma en cuenta las razones por las cuales Aristóteles adoptó un punto de vista normativo, ni el cariz mismo de las prescripciones de la *Poética*.

¹²⁹ G. F. Else, *op. cit.*, p. 147. En relación con la *hamartía*, Else pone énfasis en la ignorancia de los lazos de sangre entre el personaje y la víctima. Interpreta la *hamartía* como un error respecto a la identidad de la víctima y el parentesco entre el héroe y la víctima trágica. Para él, la *agnoía* o ignorancia toca al nexo de parentesco entre ambos. Aunque el término *philois* es más amplio y comprende a amigos cercanos, Lucas advierte con razón que los ejemplos aristotélicos señalan relaciones de parentesco y matrimonio entre la víctima y su agresor. Brian Vickers juzga que la evidencia provista por Bremer y Lucas a esta interpretación de la *hamartía* es aceptable. Cf. Brian Vickers, *op. cit.*, pp. 60-61.

trágica del héroe y evitar lo filantrópico y lo *miarón*, entrañan un sentido ético. Lo anterior ha llevado a algunos de sus críticos a suponer que el interés de Aristóteles era primordialmente moral.

Para comprender el sentido aristotélico de lo trágico y la concepción aristotélica de la relación entre la ética y la tragedia es imprescindible examinar con cuidado las prescripciones de la *Poética* y establecer cuál es su naturaleza. Centraré mi análisis en la prescripción de la *hamartía* y el carácter del héroe trágico.

La prescripción de la hamartía trágica

Aristóteles considera mejor e incluso aconseja al poeta trágico la *hamartía* o el error del personaje. La *hamartía* presupone la *agnoía* o ignorancia acerca de algunos aspectos relevantes de la acción, en especial, la ignorancia o el desconocimiento de los vínculos de sangre entre el personaje y la víctima trágicos. La ausencia de la intención deliberada de dañar o destruir a un miembro del *oikos* o a un amigo cercano parece ser una condición imprescindible para considerar que se está ante un caso de *hamartía* trágica.

La *ἁμαρτία* supone una especie de ignorancia combinada con la ausencia de la intención específica de dañar o matar a la persona, lo cual no implica en todos los casos una ignorancia de la identidad, como interpreta Else. Si bien Aristóteles señala varias modalidades de *anagnórisis* o reconocimiento las cuales presuponen un desconocimiento de la identidad, no tenemos por qué excluir que su noción de yerro trágico diera cabida a otras variantes de ignorancia. Podrían considerarse ejemplos de *hamartía* trágica los

de Deyanira, Heracles y Ágave, a pesar de sus diferencias con el caso de Edipo.

Algunos autores entienden la ἁμαρτία trágica como una debilidad o falla del carácter.¹³⁰ D. W. Lucas observa que esta interpretación de la *hamartía* abre la puerta a una noción de justicia poética. El autor cuestiona esta interpretación a partir del hecho de que la palabra ἁμαρτία significa primariamente “error”. “La palabra *hamartía* designa la creencia errónea que puede llevar a realizar acciones equivocadas; en tanto que *hamártema* significa un caso particular de acción errónea”.¹³¹ La precisión semántica es pertinente y podría ayudarnos a comprender mejor el significado de la recomendación aristotélica de que la desgracia del héroe provenga de un gran yerro (μεγάλη ἁμαρτία).

La ignorancia era uno de los criterios utilizados para la adscripción legal de responsabilidad criminal, en Grecia durante la era clásica.¹³² El análisis aristotélico de la acción involuntaria y de la responsabilidad moral adopta el mismo criterio, en la *Ética nicomáquea*.¹³³ Aristóteles considera que la ignorancia desempeña en ocasiones un papel en el curso de determinadas acciones y es una base para disculpar o exonerar de responsabilidad al agente. Distingue dos especies de ignorancia: la ineludible, esto es, aquella que escapa

¹³⁰ G. F. Else es de la opinión de que “puede tenerse por algo establecido que *hamartía* no significa una falla del carácter”, en *op. cit.*, pp. 143-144.

¹³¹ D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice IV, pp. 299-300. Else discrepa de esta opinión. Para él *hamartía* no refiere a “error intelectual”. Cf. G. F. Else, *op. cit.*, p. 144.

¹³² Cf. Jacques Ellul, *Historia de las instituciones de la antigüedad. Instituciones griegas, romanas, bizantinas y francas*, trad. Tomás y Valiente, Madrid, 1970; Louis Gernet, *Antropología de la Grecia antigua*, trad. B. Moreno, Madrid, Taurus, 1981; Richard Sorabji, *Necessity, cause, and blame. Perspectives on Aristotle's theory*, caps. XVII y XVIII; G. F. Else, “Aristotle's theory of literature. Pity and fear”, en *op. cit.*, p. 149.

¹³³ *EN* III, 1110b 11-1112a 15; V, 8, 1135b 11-26.

enteramente a la voluntad del agente, como la locura, y la ignorancia relativamente voluntaria o que podría haber sido evitada por el agente, como la que resulta de la embriaguez o la ira.¹³⁴ A partir de ello, el filósofo distingue entre “actuar por ignorancia” y “actuar en estado de ignorancia”.¹³⁵ Lo primero le parece excusable; en tanto que lo segundo no, puesto que el agente pudo evitar ponerse en el “estado de ignorancia”. Para considerar que una acción es *involuntaria* es necesario que se cumplan dos condiciones: la *ignorancia* (δι’ ἄγνοιαν) y el *desagrado* (μεταμέλεια, λυπηρῶς, δυσχεραίων) por parte del agente.¹³⁶ Ambas condiciones sirven de base para establecer la responsabilidad del agente.

Las acciones humanas pueden ser examinadas y juzgadas a la luz de las intenciones, tanto como de sus resultados o consecuencias.¹³⁷ El análisis de las acciones terribles que constituyen la materia de los dramas trágicos podría llevar a percibir diferencias importantes entre las intenciones erróneas de un

¹³⁴ EN VII, 1147a 11-12. Sorabji presta suma atención en su análisis a la distinción entre estos dos tipos de ignorancia, al examinar la cuestión de la negligencia (*ameleia*) y la *hamartía*. De acuerdo con su interpretación, la noción de *hamartía* entraña negligencia culpable, en contra de la interpretación de D. Daube y M. Schofield, para quienes la negligencia no desempeña un papel y la categoría de *hamártema* se opone a la de *atuchema* o error desafortunado. Cf. R. Sorabji, *op. cit.*, p. 280.

¹³⁵ EN III, 1110b 30-35. El que actúa mal a causa de la embriaguez es responsable de su embriaguez y, por tanto, de su ignorancia. La distinción entre “actuar por ignorancia” o “en ignorancia” es correlativa a la distinción entre “actuar deliberadamente” o “actuar con conocimiento o conciencia”.

¹³⁶ Cf. EN III, 1110b 11-17. G. F. Else comenta acertadamente que, para Aristóteles, “no todo acto realizado a causa de ignorancia δι’ ἄγνοιαν, es involuntario; solamente uno que trae pena y arrepentimiento, μεταμέλεια, puede propiamente ser llamado así” (G. F. Else, *op. cit.*, p. 146). La mayor parte de los autores pone énfasis en la condición de “ignorancia”.

¹³⁷ Lucas observa el hecho de que, en la antigüedad, los términos *hamartía* y *hamártema* se aplican tanto a “errores” no deliberados, como a “crímenes”. G. F. Else destaca la amplitud de significados de la palabra, para justificar su desacuerdo con la interpretación de “error intelectual”: “it had a broad range of meanings in the fifth century, from mere ‘error’ or ‘offense’ almost to ‘sin’” (*op. cit.*, p. 148). Desde luego, esto asume un interés particular para el presente análisis. Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, Apéndice IV, p. 300.

personaje y las motivaciones perversas, y a diferenciar entre errores terribles y crímenes condenables.

A juicio de Lucas, la distinción entre “errores” y “crímenes” no desempeña ningún papel en la *Poética*; lo único que Aristóteles subraya en esta obra es la oposición entre una acción errada y un acto malvado intencional.¹³⁸ Discrepo de su opinión. La predilección aristotélica por *Edipo Rey* responde en buena medida a que la estructura del drama y la composición de la acción se ajustan al criterio ético del error involuntario del personaje: Edipo ignora los lazos de parentesco con Layo y Yocasta, y se arrepiente de haber cometido parricidio e incesto una vez que descubre la identidad de sus padres y comprende el verdadero sentido de sus actos. La *hamartía* trágica no constituye directamente una falla de su carácter, sino un error involuntario e infortunado que, en su caso, inspira temor por él a la vez que compasión, porque el héroe no puede ser considerado un malvado pero tampoco una simple víctima de las circunstancias, puesto que contribuye en alguna medida a su propia caída en el infortunio.

Asumir que Edipo es en cierto modo responsable de su error no implica adjudicarle un comportamiento negligente o dar por hecho que él pudo haber evitado cometer el parricidio, como algunos críticos sostienen: “Cuando un hombre viene directamente del camino de Delfos y suena aún en sus oídos la advertencia de Apolo -‘Matarás a tu padre y te casarás con tu madre’-, ¿no debería ser *un poco* más cuidadoso de con quién entra en altercado en la primera desviación del camino?”¹³⁹ La ironía trágica es que Edipo se esfuerza precisamente en no ser negligente.

¹³⁸ Cf. D. W. Lucas, *op. cit.*, p. 302.

¹³⁹ La opinión no es sostenida por Else, él simplemente la resume en tono sarcástico. (“When a man comes straight down the road from Delphoi with Apollo’s warning ringing in his ears -‘You will kill your father and marry your mother’— might he not be little more

Algunos críticos consideran que, en general, la *hamartía* trágica obedece a una “infatuación fatal”.¹⁴⁰ Edipo sería culpable de haber confiado en sus propios recursos para evitar el cumplimiento del oráculo. No obstante, considerando que la *prohairesis* o deliberación refleja el carácter,¹⁴¹ la deliberación de Edipo evidencia un carácter más bien virtuoso.¹⁴² El error trágico del héroe, específicamente en el contexto del drama de Sófocles, no

careful whom he gets into an altercation with in the first bend in the road?”) G. F. Else, *op. cit.*, p. 150. Sus palabras son casi una paráfrasis de la opinión de H. D. F. Kitto: “The Aeschyllean universe is one of august moral laws, infringement of which brings certain doom (ruina); the Sophoclean is one in which wrongdoing does indeed work out its own punishment, but *disaster comes too, without justification, at the most, with ‘contributory negligence’*. Oedipus would not have done what he did had been a little more prudent, a little self-confident, nor would Heracles have suffered if he had never give Deianeira cause to use the supposed love-philtre. But this does not explain why, in a given case, a comparatively small fault should have such consequences; still less does it explain why a Deianeira should be at one moment a loving, anxious but hopeful wife, and at the next a hanging corpse” (pp. 148-149). Me aparto de la interpretación de que la falta de Edipo entrañe negligencia, aunque acepto que hay cierta participación. Más adelante aclaro este punto.

¹⁴⁰ J. M. Bremer cuestiona la interpretación general de que la *hamartía* obedece a una “infatuación fatal”. Vid. J. M. Bremer, *Hamartia Tragic error in the Poetics of Aristotle and in greek tragedy*, Amsterdam, 1969, p. 110. Admite que en ocasiones la ignorancia es presentada en los dramas trágicos en relación ya sea con la impetuosidad o con un exceso de confianza en las propias capacidades, al margen de que sea denominada o no como *hybris*. A su juicio, varias modalidades de *hamartía* trágica no corresponden al esquema aristotélico, en particular, los casos en que la ignorancia es presentada en relación con una *ate*, es decir, como resultado de la intervención de un *daimon* o de alguna divinidad. Al respecto, coincide con la opinión de Else, de que la teoría aristotélica deja fuera de la acción trágica cualquier tipo de intervención divina (pp. 111-112). “Aristotle probably reaction to Plato was inclined to favour most higly not the play concerned simply with crime and punishment but one in which a mistake initiates a series of linked events which bring about a striking reversal from fortune to disaster” (p. 195).

¹⁴¹ *EN VI*, 1, 1139 a 34.

¹⁴² Se aleja de quienes cree sus padres -Mérope y Pólibo- para evitar que el oráculo se cumpla. Después, cuando se enfrenta a las revelaciones del oráculo y de Tiresias, indaga acuciosamente los pormenores sobre la muerte de Layo para examinar si él es, en efecto, culpable del homicidio de Layo. Opino como Bremer, que Sófocles no pinta a Edipo como un tirano suspicaz, dado que Tiresias lo acusa de manera directa de ser el culpable. Cf. J. M. Bremer, *op. cit.*, p. 158.



puede explicarse a partir de una falla de su carácter, como “la propensión a la cólera” o a “creer que sabe”, como algunos críticos pretenden, pero su acción tampoco es presentada en el drama como un mero yerro desafortunado ocasionado por el destino o la mala fortuna, esto es, una simple *ἀτυχία*.

Según Sorabji, a la luz de la *Ética nicomáquea* V 8, la noción de *hamártema* envuelve de algún modo negligencia o una falta de “razonable previsión”, y en esa medida, cierta culpabilidad.¹⁴³ A su juicio, la *hamartía* entraña “negligencia culpable”, en tanto que el caso de Edipo claramente no, de ahí que se oponga a la aplicación de la noción de *hamartía* de la *EN* V 8 al error trágico de Edipo.¹⁴⁴ Sin embargo, es discutible la presunción de que el “yerro” (*hamártema*) entrañe negligencia. Varios autores, entre ellos M.

¹⁴³ Cf. R. Sorabji, *op. cit.*, p. 296.

¹⁴⁴ “No alternative candidates for Oedipus’ *hamartía* seem to me to have much plausibility: he was neither negligent in failing to identify his mother and father, nor over-zealous in trying to discover the murderer of Laius”. R. Sorabji, *op. cit.*, n. 32, p. 297. El autor se inclina por la interpretación del término *hamártema* como yerro culpable o negligente, no obstante, reconoce que existe una controversia en torno a su significado. “A great controversy has raged around the subject of whether the *hamartía* is something culpable or not. Some writers have thought that it would help us to decide, if we considered the category of mistake (*hamartema*) as opposed to mishap (*atuchema*) in *EN* V 8. And indeed it would seem surprising if *EN* V 8, should have nothing to do with tragic *hamartía*, in view of the fact that Oedipus answers to well to the description at *EN* V 8, 1135^a 28-30 of the person who strikes his father, knowing he is striking a man, but not knowing he is striking his father. None the less, I think that the nature of tragic *hamartía* must be decided on independent grounds; *EN* V 8 does not help in the end, but it needs to be seen why.” (p. 295) (“Una gran controversia ha partido alrededor de si la *hamartía* es culpable o no. Algunos escritores han pensado que podría ayudarnos a decidir esto, considerar la categoría de error (*hamártema*) como opuesta a un accidente desafortunado (*atuchema*), en *EN* V 8. Realmente parecería sorprendente si en ese lugar de la *EN* no tuviera nada que hacer con la *hamartía* trágica, en vista del hecho de que Edipo responde bien a la descripción dada en *EN* V 8, 1135a 28-30, de la persona que golpea a su padre, sabiendo que es un hombre, pero no sabiendo que golpea a su padre. A pesar de ello, pienso que la naturaleza de la *hamartía* trágica debe decidirse sobre bases independientes; la *EN* V, 8 no es de ayuda para el fin, pero necesita verse por qué”). Coincido con el planteamiento del problema, lo que no comparto es la solución del mismo.

Schofield, defienden una interpretación diferente de los términos ἁμαρτία y ἁμαρτημα, en la *EN*.¹⁴⁵ De hecho, Sorabji admite que es difícil aceptar que la discusión de *hamártema* en el contexto del libro V de la *EN* no tenga nada que ver con la *hamartía* de Edipo. El autor acepta que el pasaje de la *EN* V 8 no proporciona evidencia suficiente para resolver la controversia sobre la culpabilidad de la *hamartía* trágica, de ahí que señale “necesitamos evidencia independiente en orden a decidir cuál uso de la palabra *hamártema* en la *EN* V 8 es relevante para la *Poética*”.¹⁴⁶ Esto es lo que me propongo hacer a continuación.

El término *hamártema* en la *EN* V 8 es equívoco. No obstante, disponemos de la evidencia aportada por la *Poética*, de que la *hamartía* trágica no es culpable. Intentaré, pues, ofrecer una interpretación alternativa de la noción de ἁμαρτία en la *Poética*, que resulte congruente con la distinción entre las nociones de “error” (ἁμαρτία) y “desgracia” (ἀτύχημα) de la *EN* V, 8, a la luz de otros pasajes relevantes de la *EN*, dado que no hay razones para limitar el análisis de la cuestión a ese pasaje, como hace Sorabji.

Aristóteles extrema las condiciones para admitir que una acción es involuntaria en algunos contextos de sus tratados éticos. R. Sorabji marca divergencias en cuanto a la amplitud de la noción de voluntariedad, entre la *EE* II, 8 y la *EN* III, 1. También advierte algunas diferencias tocantes a la noción de ἐφ' ἑαυτῷ entre la *Ética eudemia* y la *Ética nicomáquea* (ἐφ' ἀλλοτῷ).¹⁴⁷ Así como otras relativas a la noción de fuerza (βία) o coerción

¹⁴⁵ Sorabji mismo remite al análisis efectuado por Malcolm Schofield. Cf. *Ibid.*, p. 292.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 298.

¹⁴⁷ *EE* II, 9,1225b 8; *EN* V, 8,1135a 24.

externa (*EE* III 1 y *EN* V 8).¹⁴⁸ Según su análisis, en la *EN* V 8 la responsabilidad descansa respectivamente en la diferencia entre la propia negligencia o en las circunstancias externas, y especifica que “esta circunstancia externa no es tanto una fuerza que sobrepasa, ni puede ser naturalmente descrita como actuante contrariamente a la tendencia interna del agente, o que obviara cualquier contribución de parte de él”.¹⁴⁹ La observación de Sorabji es correcta, pero no constituye una base suficiente para considerar que la ἁμαρτία consista en sentido estricto en un “error culpable”.

Aristóteles clasifica varios tipos de daños (βλαβῶν) en el libro quinto de la *Ética nicomáquea*.¹⁵⁰ El primero de ellos es “el error por ignorancia” (μετ’ ἀγνοίας ἁμαρτήματα), “cuando se obra sin darse cuenta ni de la persona afectada, ni del acto, ni del instrumento, ni del fin, como cuando no se pensó arrojar un proyectil a una persona, o no este proyectil, o no a esta persona, o

¹⁴⁸ Cf. *EE* 1224a 22, b7-8. Para considerar que una acción es “forzada” se requiere que la acción tenga un origen externo y sea contraria a la tendencia (ὁρμή) interna del agente.

¹⁴⁹ R. Sorabji, *op. cit.*, p. 275.

¹⁵⁰ *EN* V, 8, 1135b 11-26. Cito la versión española de A. Gómez Robledo: “Hay tres especies de daños (βλαβῶν) en las relaciones sociales. Los causados por ignorancia son errores (τὰ μὲν μετ’ ἀγνοίας ἁμαρτήματα) cuando se obra sin darse cuenta ni de la persona afectada, ni del acto, ni del instrumento, ni del fin. [. . .] Cuando el daño se produce contrariamente a una razonable previsión, es una desgracia (ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται, ἀτύχημα); cuando no contrariamente a una razonable previsión, (ὅταν δὲ μὴ παραλόγως), pero sin maldad (ἄνευ δὲ κακίας), es un error (ἁμαρτήματα). Hay error culpable cuando el principio de la ignorancia está en el agente (ἁμαρτάνει μὲν γὰρ ὅταν ἡ ἀρχὴ ἐν αὐτῷ ἢ τῆς ἀγνοίας); hay desgracia cuando está fuera de él (ἀτυχεῖ δ’ ὅταν ἔξωθεν). Cuando se obra conscientemente, pero sin previa deliberación (ὅταν δὲ εἰδῶς μὲν μὴ προβουλευσας δέ), se cometen actos injustos (ἀδίκημα), como todo lo que se hace por cólera (διὰ θυμόν) y por otras pasiones (καὶ ἄλλα πάθη) que en los hombres (συμβαίνει τοῖς ἀνθρώποις) son necesarias (ἀναγκαῖα) o naturales (φυσικά). Quienes por tales motivos perjudican y son responsables de tales errores, obra injustamente (ταῦτα γὰρ βλάπτοντες καὶ ἁμαρτάνοντες ἀδικοῦσι μὲν) y los actos resultantes son injustos (καὶ ἀδικήματα ἐστίν); sin embargo, quienes los hacen no son aún por ello injustos ni malvados (οὐ μέντοι πῶ ἀδικοὶ διὰ ταῦτα οὐδὲ πονηροί), porque tal daño no procede de maldad (οὐ γὰρ διὰ μοχθηρίαν ἢ βλάβη). Mas cuando se obra por elección deliberada (δ’ ἐκ προαιρέσεως), se es injusto y malvado (ἀδικὸς καὶ μοχθηρὸς)”.

no con tal fin, sino que el resultado fue de otro modo como se pensó (como si se lanzó el proyectil no para herir, sino para pinchar) o la persona herida o el proyectil distintos de lo que se supuso”¹⁵¹ Este caso corresponde al error involuntario y accidental que no sería legítimo reprochar al agente. El segundo tipo de daño es la “desgracia” (ἀτύχημα), cuando el daño se produce contrariamente a una razonable previsión (ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται);¹⁵² corresponde a la clase de acciones involuntarias. El tercero es el error (ἀμάρτημα) que A. Gómez Robledo y R. Sorabji traducen como “error culpable”, porque corresponde al daño que se produce sin maldad (ἄνευ δὲ κακίας),¹⁵³ pero “contrariamente a una razonable previsión” (μὴ παραλόγως), es decir, entraña cierta negligencia o descuido por parte del agente. Para Sorabji éste es claramente el sentido del término ἀμαρτία en la línea 1135b 18-19: ἀμαρτάνει μὲν γὰρ ὅταν ἡ ἀρχὴ ἐν αὐτῷ ἢ τῆς ἀγνοίας, ἀτυχεῖ δ’ ὅταν ἔξωθεν. La traduce así: “hay *error culpable* cuando el principio de la ignorancia está en el agente; hay desgracia cuando está fuera de él”¹⁵⁴

Aunque en ese pasaje concreto no se menciona la palabra negligencia (ἀμέλεια), Sorabji toma como base la expresión ἡ ἀρχὴ ἐν αὐτῶν, para interpretar la distinción entre ἀμαρτήματα y ἀτύχημα en términos de “error previsible” y “daño imprevisible”, y para traducir finalmente el término ἀμαρτήματα como “error culpable”. A su juicio, una base para adscribir culpabilidad al agente es que, en el caso del error, el principio de ignorancia es interno, a diferencia de la desgracia, en cuyo caso es externo.

¹⁵¹ EN V, 8, 1135b 12-17.

¹⁵² EN V, 8, 1135b 17-18.

¹⁵³ EN V, 8, 1135b 18-19.

¹⁵⁴ Cf. R. Sorabji, *op. cit.*, n. 4, p. 278.

Aristóteles utiliza en su ética dos criterios para establecer que una acción es voluntaria (ἐκούσιος) o involuntaria (ἀκούσιος): el conocimiento o la ignorancia, y el agrado (ἡδύ) o el desagrado (λυπηρῶς, δυσχεραίνω).¹⁵⁵ Este último criterio permite establecer con claridad si la acción partió de un principio interno o externo, como sería la fuerza o la coacción.¹⁵⁶ Hay bases, por lo tanto, para considerar que, en general, un daño, para ser “culpable” tendría que satisfacer ambos criterios de la acción voluntaria: la conciencia de parte del agente y una concordancia con sus propios deseos. La acción “culpable” requiere voluntad e intención. La acción cometida por negligencia o descuido entraña un grado de responsabilidad respecto a las consecuencias de la acción, pero no necesariamente “culpa”, puesto que no implica la intención de provocar el daño específico:

El que ha hecho algo por ignorancia (δι' ἄγνοιαν) y no recibe luego desagrado ninguno por lo que ha hecho (μηδέν τι δυσχεραίνων ἐπὶ τῇ πράξει), no ha ejecutado voluntariamente (ἐκὼν) lo que no sabía (μὴ ᾔδει), pero tampoco involuntariamente (οὐδ' ἄν ἄκων) al no pesarle (μὴ λυπούμενος) de haberlo hecho. De los que obran por ignorancia (δι' ἄγνοιαν), el que se arrepiente (ὁ μὲν ἐν μεταμελείᾳ) es claro que ha obrado involuntariamente (ἄκων); pero el que no se arrepiente (μὴ μεταμελόμενος, puesto que su caso es distinto (ἐπεὶ ἕτερος), diremos sólo que no ha obrado voluntariamente (ἔστω οὐχ ἐκὼν).¹⁵⁷

¹⁵⁵ *EN* III, 1110b 11-20.

¹⁵⁶ *EN*, III, 1, 1110a 15-20. Aristóteles admite que hay acciones mixtas, que son voluntarias a pesar de no haber sido elegidas consideradas en sí mismas. Son voluntarias porque el principio del movimiento reside en el agente (ἡ ἀρχὴ τοῦ κινεῖν ... ἐν αὐτῷ ἐστίν), aunque podrían decirse involuntarias, pues nadie escogería hacerlas consideradas en sí mismas (οὐδεὶς γὰρ ἂν ἔλοιτο καθ' αὐτὸ τῶν τοιούτων οὐδέν). Es claro que en este contexto se refiere a acciones relativamente forzadas, no obstante, el hecho de que admita que hay acciones mixtas muestra que el filósofo reconoce que hay acciones complejas que entrañan diferentes grados de voluntariedad y responsabilidad por parte del agente.

¹⁵⁷ *EN* III, 1110b 18-24. (Versión española de A. Gómez Robledo).

Un elemento para cuestionar la interpretación del término ἀμάρτημα como “error culpable” es que el ejemplo aristotélico en la *Ética nicomáquea* no hace ninguna alusión a la previsión o imprevisión; simplemente describe el caso de “alguien que mata a un hombre creyendo que se trata tan solo de un hombre, ignorando que es su padre”¹⁵⁸ El homicidio de Layo se ajusta en principio a este ejemplo de acción involuntaria.

Otro pasaje relevante para examinar la noción aristotélica de ἀμαρτία es el siguiente:

Los daños (βλαβῶν) involuntarios (ἀκουσίων) son excusables, los que no, inexcusables, pues [los primeros] se cometen no sólo con ignorancia (μὴ μόνον ἀγνοοῦντες), sino además por ignorancia errada (ἀλλὰ καὶ δι’ ἄγνοιαν ἀμαρτάνουσι), son excusables (συγγνωμονικά), mientras que los que se cometen no por ignorancia (μὴ δι’ ἄγνοιαν), sino ignorantemente (ἀλλ’ ἀγνοοῦντες) *por alguna pasión* (μὲν διὰ πάθος) *que no es natural* (δὲ μήτε φυσικὸν) *ni humana* (μήτ’ ἀνθρώπινον), son inexcusables (οὐ συγγνωμονικά).¹⁵⁹

Aristóteles distingue dos especies de daños: los involuntarios o excusables, y los daños voluntarios e inexcusables. De acuerdo con el diccionario Liddle-Scott, el término βλάβη significa “herida, daño, perjuicio, *opp.* a daño intencional (ἀδίκημα)”¹⁶⁰ El significado relevante del término es “daño no intencional”, por oposición a la “acción injusta” (ἀδίκημα). El significado de βλάβη se amolda al hecho de que todo daño constituye por sí mismo un perjuicio, aunque no haya sido intencional. La frase δι’ ἄγνοιαν ἀμαρτάνουσι aparece en la línea 1136 a 8, referida claramente en

¹⁵⁸ EN V, 8, 1135 a 28-30.

¹⁵⁹ EN V, 8, 1136 a 5-9.

¹⁶⁰ Liddle-Scott, *sub verba* βλάβη: “*hurt, harm, damage, opp. to wilful wrong* (ἀδίκημα)”.

ese contexto al daño *no intencional*, cometido por ignorancia, es decir, *excusable*. Por otra parte, como ya se dijo antes, el ejemplo del hombre que mata a su padre ignorando que lo es, describe el caso sin hacer alusión a la negligencia, de modo que hay bases para plantear una interpretación distinta del término ἁμαρτία, que no implique culpabilidad.¹⁶¹

Sorabji apunta que la acción de Edipo se presta, como toda acción, a distintas descripciones. Según él, a la luz de *Edipo rey* 807, el parricidio de Edipo podría corresponder a la descripción aristotélica del tipo de acción “injusta” (ἀδίκημα), la cual involucra cierta conciencia de parte del agente que actúa, aunque no deliberación previa,¹⁶² ya que se menciona ahí que Edipo mata a Layo ignorando que es su padre, a causa de la ira (δι’ ὀργῆς).¹⁶³ El autor sostiene, asimismo, que el parricidio de Edipo podría ser visto como una “desgracia” (ἀτύχημα), es decir, un daño producido contrariamente a una razonable previsión: ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται.¹⁶⁴

¹⁶¹ El problema es que en las líneas 1135b 12-17 Aristóteles describe la ἁμαρτία como un “error involuntario”, en tanto que en 1135b 18-19 sugiere que en ocasiones involucra negligencia. Sorabji se apoya en esta última línea para sostener su interpretación de que la *hamartía* es un “error culpable”. Lo cierto es que el tratamiento aristotélico de la cuestión es demasiado sucinto y esquemático. No nos aporta los elementos suficientes para resolver adecuadamente la controversia, como el propio Sorabji reconoce. Malcolm Schofield ha aportado evidencia textual en favor de la traducción de “razonable previsión”, pero le concede a Daube que la idea de negligencia no juega un papel importante, y que la categoría de *hamártema* (como opuesta a *atuchema*) incluye una mezcla de errores excusables e imperdonables. Cf. R. Sorabji, *op cit*, p. 280, pp. 297-298.

¹⁶² EN 1135b 21-22: “Cuando se obra conscientemente, pero sin previa deliberación, como todo lo que se hace por cólera y por otras pasiones que en los hombres son necesarias o naturales” (οἷον ὅσα τε διὰ θυμὸν καὶ ἄλλα πάθη ὅσα ἀναγκάια ἢ φυσικά συμβαίνει τοῖς ἀνθρώποις).

¹⁶³ *Ibid.*, p. 298. Sorabji toma en cuenta que esta descripción de la acción de Edipo no contradice el criterio de que la falta no proceda de la maldad del carácter (οὐ γὰρ διὰ μοχθηρίαν ἢ βλάβη), dado que el hecho de que el agente haya cometido un acto injusto no lo convierte en un hombre malvado.

¹⁶⁴ Para Sorabji es evidente que el caso de Edipo no corresponde a una falta de razonable previsión ni entraña negligencia y, por tanto, no es un caso de *hamártema* sino de

Por tratarse del único ejemplo aristotélico disponible de *hamartía* trágica, el caso de Edipo resulta poco esclarecedor, en contra de lo que cabría esperar de un ejemplo. No obstante, las descripciones de Sorabji se concentran en el parricidio y dejan de lado el incesto, de ahí que su análisis del ejemplo de Edipo entrañe un sesgo en el tratamiento del problema de la *hamartía* trágica. Es preciso examinarlo a la luz de la *Poética* y en el contexto del drama *Edipo rey*. Es claro que la *ἁμαρτία* de Edipo comprende al parricidio tanto como al incesto.

Las descripciones de la acción trágica de Edipo ofrecidas por Sorabji son inadecuadas en otro sentido. En particular, su interpretación del parricidio como un tipo de “acción injusta” se origina en un malentendido. Para un lector moderno resulta sorprendente que Edipo, siendo un hombre más bien virtuoso, no haya sentido la menor inquietud moral después de haber matado, llevado de la ira, a un grupo de desconocidos. No obstante, el drama de Sófocles presenta la acción de la manera que corresponde en el contexto de la cultura heroica a la que pertenece: Edipo reacciona como tocaba actuar a un hombre noble violentado por un desconocido que intenta echarlo del camino. Para él, en ese caso particular, la acción de matar a un extranjero anónimo y a sus acompañantes no podía ser de ninguna manera reprobable o injusta, aunque hubiese sido realizada *δι’ ὀργῆς*, puesto que se trataba de la acción que un hombre de su linaje y condición juzgaría apropiado emprender en tal situación.¹⁶⁵ Por lo demás, el coraje no era en sí mismo reprochable para los

atuchema, esto es, una desgracia involuntaria ocasionada por las circunstancias externas (p. 297).

¹⁶⁵ Aristóteles considera que hay ocasiones en que es correcto concitar al apetito irascible. Cf. *EN* III, 1111a 25-33. A juzgar por la *EN* II, 1105b 25-1106 a7, lejos de que Edipo actúe fuera del término medio, actúa conforme a él: “La virtud ética se refiere a las pasiones y acciones, y en ellas hay exceso, defecto y término medio. Por ejemplo, cuando tenemos las pasiones de temor, osadía, apetencia, ira, compasión, placer y dolor en general, cabe el más

griegos, dado que era tenido como la fuente de la ἀνδρεία, una de las virtudes más apreciadas en su cultura. Edipo en cierto modo da muestra ella, matando, él solo, a un grupo de agresores. El malestar moral del héroe comienza en el momento del drama en que dispone ya de algunos indicios suficientes, que él mismo considera confiables, que lo llevan a conjeturar y temer que el hombre que mató en el camino era precisamente Layo.¹⁶⁶

Uno de los núcleos de la relación entre la ética y la tragedia es el tocante a las motivaciones de la acción y al papel preponderante que ellas desempeñan en los dramas trágicos. La conducta y las motivaciones de la acción suelen ser materia de juicios y opiniones. Sorabji llama nuestra atención sobre el hecho de que una misma acción admite distintas descripciones. Esto vale en principio para la *praxis*, tanto como para los dramas. Las acciones trágicas pertenecen al orden de la *mimesis* y la ficción dramática, pero atañen a situaciones y patrones de comportamiento reales, y corresponden asimismo a tipos de acción sumamente complejos, de ahí que algunos ejemplos dramáticos resulten útiles para analizar elementos significativos de la acción humana que los casos ordinarios difícilmente ponen al descubierto. Ésta es una de las razones por las cuales Aristóteles se sirve de ellos en su teoría de la acción.¹⁶⁷ Otra de las razones por las cuales Aristóteles se sirve en su ética de

y el menos, y ninguno de los dos está bien; pero *si tenemos estas pasiones cuando es debido, y por aquellas cosas y hacia aquellas personas debidas, y por el motivo y la manera que se debe, entonces hay un término medio y excelente, y en ello radica, precisamente, la virtud*”.

¹⁶⁶ Vid. *Edipo rey* 698-755. Se trata del pasaje en que se produce parcialmente la *agnición* trágica, puesto que Edipo se cree hijo de los reyes de Corinto e ignora todavía que Layo era en verdad su padre. Aristóteles considera la *anagnórisis* de Edipo como la mejor (βελτίστη ἀναγνώρισις). Cf. *Poética* 1455 a 18.

¹⁶⁷ Las numerosas referencias aristotélicas a las obras trágicas, en la *Ética nicomáquea* tanto como en la *Poética*, persiguen el propósito fundamental de ilustrar el análisis conceptual apelando a ejemplos conocidos por sus lectores e interlocutores.

ejemplos dramáticos es que la acción humana asume, en los dramas, unos rasgos paradigmáticos.¹⁶⁸

La acción de Edipo admite hasta cierto punto distintas descripciones. Es un ejemplo dramático que ilustra las dificultades que conlleva la operación de clasificar una acción compleja bajo determinadas categorías de la acción. Una podría sentirse tentada a afirmar que, por encima de su complejidad, la acción de Edipo aparece delineada y presentada en el drama de Sófocles con unos rasgos específicos más o menos reconocibles para cualquier lector, pero en cuanto repara en las distintas lecturas a que ha dado lugar, se ve obligada a reconocer las dificultades que encierra su interpretación.¹⁶⁹ Por ello, en vez de partir del ejemplo dramático aislado, lo razonable es considerarlo a la luz de la *Poética*, que es la obra donde figura la acción de Edipo como ejemplo de ἁμαρτία. La atención de Aristóteles está puesta ahí en una composición de la acción que despierte una clase particular de compasión, la cual presupone una modalidad específica de “inocencia” de quien padece el mal, y no meramente “la creencia de que la persona que sufre no merece el sufrimiento”.

El filósofo señala de manera expresa que la compasión trágica es la afección que experimenta el lector o espectador ante el sufrimiento de un carácter μεταξύ ο σπουδαίος, a causa de un gran yerro (ἁμαρτία μεγάλη), *i.e.*, un error práctico que resulta de cierta forma de ignorancia respecto a la situación y el contexto de la acción por parte del agente; error sumamente grave y destructivo, del cual se deriva un gran sufrimiento no sólo para quien

¹⁶⁸ En ningún caso las alusiones dramáticas funcionan como piezas del argumento estricto; son tan breves y esquemáticas que han dado lugar al juicio de que “Aristóteles estaba muy lejos del espíritu de los tres grandes trágicos, y puso más atención en su oficio hasta el punto de excluir su sustancia” (W. Kaufmann, *op. cit.*, p. 127).

¹⁶⁹ Bremer, por ejemplo, rechaza que la *hamartía* de Edipo encaje en el esquema aristotélico de la *hamartía* trágica. A su juicio, la fórmula de la *Poética* debería sustituirse por esta otra: μή διὰ μοχθηριῶν ἀλλὰ δι’ ἄτην μεγάλην. Cf. J. M. Bremer, *op. cit.*, p. 165.

recibe la acción destructiva o para otros, sino para el agente mismo en el seno del drama.

Aristóteles aprecia sobremanera el efecto patético que resulta de las tragedias que muestran la caída en desgracia de personajes que gozaban antes de prestigio y felicidad.¹⁷⁰ Según Lesky, en el pasado, el efecto trágico y la dignidad de la caída (*praxis spoudaia*) se vinculaba al hecho de que los temas trágicos procedían del mito, y a que entrañaba cierta delimitación social para las posibilidades de lo trágico; a su juicio, en nuestros días conserva sus credenciales, pero ha cambiado el sentido en que se interpreta “la altura de la caída trágica”, ha dejado de interpretarse como algo social y atañe a lo humano.¹⁷¹ Lo cierto es que lo trágico, en Aristóteles, no por tratarse de algo social dejaba de concernir a lo humano, puesto que la caída de los poderosos y nobles es un caso ejemplar de la vulnerabilidad humana.¹⁷² Es claro que este tipo de situación trágica resulta en sí misma temible al espectador. Pero es probable que a muchos no los indujera a sentir compasión, al menos no en todos los casos; quizá ésta haya sido una de las razones por las cuales Aristóteles recomienda que la caída del personaje obedezca a un gran yerro y no a una falta deliberada. De haber sido así, la recomendación aristotélica de la *hamartía* trágica estaría fundada en una consideración de orden patético, no

¹⁷⁰ *Poética* 1453 a 10.

¹⁷¹ A. Lesky, *op cit.*, pp. 25-26. A pesar de todo, y sin dejar de reconocer la transformación de lo trágico en la modernidad, no dejó de encerrar cierta verdad la observación de G. Lukács, en *El alma y las formas*, de que “la tragedia niega la entrada a los demasiado débiles y bajos para su reino”. El hombre común sería incapaz de pronunciar palabras como estas: “Entre una hermosa vida y una hermosa muerte no hay para mí el camino intermedio de las almas pequeñas” (*Ayax* 479).

¹⁷² *Edipo rey* 1188-1195: “Coro. Estrofa 1ª. ¡Ah, descendencia de mortales! ¡Cómo considero que vivís una vida igual a nada! Pues, ¿qué hombre, qué hombre logra más felicidad que la que necesita para parecerlo y, una vez que ha dado esa impresión, para declinar? Teniendo este destino tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso” (Versión española de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981).

moral. Sin embargo, la preferencia aristotélica por la composición dramática en que la caída en desgracia obedezca a un gran yerro (μεγάλη ἄμαρτία), y no a un acto completamente deliberado ni a una falla del carácter, parece obedecer también a que esta clase de composición establece un vínculo específico entre la compasión y un sentido particular de justicia. Es claro que, para Aristóteles, el infortunio trágico debía estar marcado por el error. Pero no un error trágico de cualquier tipo, sino una clase específica de error que, de acuerdo con la teoría aristotélica de la acción, corresponde a la acción involuntaria (ἀκούσιος), digna de indulgencia y compasión.

El modelo aristotélico de tragedia entraña un paradigma de la compasión trágica, según la cual, ésta no obedece meramente al sufrimiento del otro, sino a “lo inmerecido del mismo”.¹⁷³ A juzgar por su ejemplo dramático, tal compasión no debe provenir de cualquier inocencia, sino de cierta clase de inocencia que concierne ante todo a las circunstancias de la acción. Lo anterior no significa que la ἄμαρτία sea un mero “actuar desde el enredo”,¹⁷⁴ o una simple desgracia (ἀτυχία), de lo contrario, le restaríamos peso al carácter moral del héroe y le atribuiríamos un papel decisivo a la contingencia en la vida moral; dos cosas que el autor de la *Poética* no estaría dispuesto a aceptar. Ello explica también la preferencia aristotélica por un tipo de composición de la trama que presente los hechos de una manera que produzca la impresión de que los acontecimientos se siguen unos de otros, y que las consecuencias de la acción se derivan de las decisiones del agente, en

¹⁷³ Cf. M. Kommerell, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 151. Kommerell subraya el nexo entre catástrofe y desconocimiento, en la *hamartía* trágica, lo cual es correcto en general. Su comentario de que “Aristóteles no habla de la unidad del héroe y de su destino en sentido caracterológico, sino de la unidad de acción y de acontecimiento” (p. 251) resulta elucidador y evita los malentendidos que arriba crítico.

lugar de la intervención externa de alguna deidad *ex machina*.¹⁷⁵ Para Aristóteles, entre el acción trágica y sus consecuencias debía haber una especie de "necesidad" o conexión *interna*.

M. Bowra y J. M. Bremer cuestionan la interpretación aristotélica de la *hamartía* trágica. A su juicio, Aristóteles omite todo lo tocante a la intervención divina, un aspecto fundamental de la trama de *Edipo rey*.¹⁷⁶ El hecho de que Aristóteles no haga referencia a ese importante aspecto del drama de Sófocles puede explicarse, más que por un afán de apartarse de la visión convencional, que atribuía un papel importante a lo divino en la vida humana, a partir de que en ese drama específico la intervención de la divinidad no es presentada como una interferencia en el curso de los acontecimientos, sino como parte de la estructuración misma de la acción.

Para Aristóteles, la intervención de la divinidad no es lo que determina propiamente el sentido de la acción dramática de Edipo. Hay otros elementos que el filósofo considera significativos para analizar la acción trágica y para interpretarla como un caso de *hamartía*. La acción y la caída de Edipo no son un simple resultado de la intervención externa de una divinidad funesta.¹⁷⁷ Lo decisivo en su caso no es el oráculo, ni la voluntad de Zeus, es *la deliberación misma y la actuación del personaje*, lo cual justifica que al referirse a la *hamartía* edípica, ni siquiera mencione Aristóteles lo relativo a la intervención

¹⁷⁵ Cf. *Poética* 1453b 31-1454b 5.

¹⁷⁶ Bowra y Bremer remiten a varios lugares de *Edipo rey*: 1205; 1327-28; 1329-32; 1258-62. Cf. Bremer, *op. cit.*, p. 165 ss. El peso que ambos críticos le atribuyen a esta omisión aristotélica es excesivo. El factor de la intervención divina no quita el peso de otros elementos relevantes, que Aristóteles considera significativos para analizar la acción de Edipo.

¹⁷⁷ Para Kitto: "El curso de las cosas está oscuramente predicho en el oráculo de Zeus". Kitto, *op. cit.*, p. 146. Para Aristóteles, la "predicción sagrada" no anula la elección y la deliberación del agente. Su desventura es resultado de su acción, no del oráculo mismo.

divina.¹⁷⁸ El oráculo es tan sólo un antecedente de la acción de Edipo, no la determina.

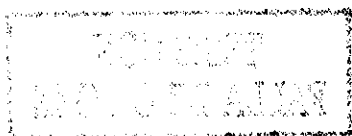
Resulta difícil entender la función educativa de la *ἀμαρτία* trágica. Salvo Edipo, no disponemos de otro ejemplo aristotélico de “inocencia trágica”; el otro ejemplo, Tiestes, se perdió.¹⁷⁹ Lo único cierto es que Aristóteles concibe la acción trágica específicamente como un “error”, más que como un una especie de “crimen”, sin dejar de verlo como una falta grave, a pesar de que la acción haya sido realizada sin pleno conocimiento por parte del agente.

Aristóteles parece interesado en que el infortunio trágico no sea un mero accidente, sino que se derive de la acción. La posibilidad de un desarrollo enteramente arbitrario de la existencia habría sido por sí misma un espectáculo terrorífico y deformador para los griegos,¹⁸⁰ de ahí la importancia prestada por el filósofo al carácter del personaje y a la acción. “Los personajes -diceson tales o cuales según el carácter; pero *según las acciones, felices o lo*

¹⁷⁸ “La fuerza central de la tragedia de Sófocles no es la del destino, sino la imperiosa pasión por conocer la verdad”, según Kaufmann, en *op. cit.*, p. 197.

¹⁷⁹ El esquema de la *hamartía* corresponde estrictamente al caso de Edipo. No obstante, muchos críticos que se empeñan en interpretar las tragedias áticas a la luz de la *hamartía*, a menudo logran aplicar la categoría con éxito; otras veces, el resultado es discutible. B. Vickers juzga este método reduccionista. En algunos dramas nos encontramos con víctimas absolutamente inocentes que sufren padecimientos inmerecidos y extremos. En ocasiones, las víctimas no son en ningún sentido responsables de su caída, por ejemplo, Políxena o la Ifigenia del *Agamenón*. Ni siquiera puede decirse que estos personajes sean propiamente agentes, sino víctimas a secas, receptoras pasivas de las decisiones, intenciones y acciones brutales de otros. A pesar de ello, la falta de otros ejemplos aristotélicos no es una base para descartar la fórmula de la *hamartía*-error involuntario, dado que, como sabemos, la *Poética* no es una obra puramente “descriptiva”, sino también prescriptiva.

¹⁸⁰ La opinión es de Max Kommerell: “un desarrollo arbitrario del destino es para Aristóteles un cuadro de horror deformante”. Véase: Kommerell, *op. cit.*, p. 250.



contrario”¹⁸¹ El error trágico es un yerro práctico grave, que no resulta meramente del azar o de factores externos ni proviene directamente del carácter o de las aspiraciones del agente, y del cual éste no es plenamente responsable, puesto que sobreviene a causa de la ignorancia acerca de las circunstancias y de una conjunción compleja, contingente y fatal de factores en el drama, que muestra cuán confusa, vulnerable y expuesta al dolor puede ser la existencia humana, incluso la de los más nobles, sabios y poderosos.¹⁸²

La preferencia aristotélica por una composición de la trama que presenta la caída del héroe trágico en términos de un error práctico, en lugar de una injusticia flagrante o una falta deliberada, muestra que en su teoría de la tragedia, tanto como en su *Ética*, Aristóteles se muestra sensible a la dificultad humana de acertar en el terreno moral, pero a la vez, le confiere ciertos límites a la indulgencia y la compasión. El filósofo insiste en que el personaje ha de ser intermedio o esforzado y su acción destructiva debe consistir en un gran yerro, y señala que esto es lo que hace que su sufrimiento despierte en nosotros una compasión y un temor específicamente trágicos.

Nos resulta difícil percibir la connotación moral de la *ἁμαρτία* debido a que no compartimos el lenguaje ni los hábitos mentales griegos. Para Aristóteles, el error trágico no es un mero “error de juicio”, es en sí mismo un “error práctico o moral”,¹⁸³ que no presupone una falla específica del carácter del héroe.¹⁸⁴ La noción de *hamartía* es profundamente griega. Dodds remonta

¹⁸¹ *Poética* 1450 a 21-22. Jones sostiene que lo central, para Aristóteles, no es el carácter, sino la acción. La tragedia es *mimesis* de la acción. Cf. J. Jones, *op. cit.*, p. 28. Discrepo en este punto de su opinión.

¹⁸² Cf. *Poética* 1453a 8-11; *Edipo rey* 1188-1195.

¹⁸³ Cf. J. Jones, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁴ Aunque W. D. Ross se inclina por la interpretación de la *hamartía* como “error de juicio” a secas, es pertinente su observación acerca de que Aristóteles se refiere a una

sus antecedentes hasta Homero y la relaciona con en el viejo hábito helénico de explicar el carácter y la conducta humana en términos del “conocimiento”¹⁸⁵ Conviene recordar que Sócrates concibió el mal como un “error intelectual”. Aristóteles, pese a sus diferencias con el intelectualismo socrático-platónico, concibe la acción humana como algo esencialmente racional y le adjudica un lugar central al razonamiento práctico en su teoría de la acción.

El filósofo concibe la acción (πράξις) como algo estrechamente relacionado con la razón.¹⁸⁶ El razonamiento que lleva a la acción comparte, para él, la estructura del silogismo teórico, aunque subraya al mismo tiempo que el razonamiento práctico posee algunos rasgos peculiares, emanados de la naturaleza misma de las cuestiones sobre las cuales versa, las cuales se caracterizan por ser particulares y contingentes, es decir, no necesarias, sino susceptibles de deliberación y elección.¹⁸⁷

megale hamartía y que por tanto, “un gran defecto de carácter difícilmente podría oponerse a la *mojtería* (maldad)”. Cf. Ross, W. D., *Aristotle*, Londres, Methuen, 1953, nota n. 4, p. 287.

¹⁸⁵ Cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 29. Para el autor, en Homero, expresiones como Aquiles “sabe cosas salvajes, como un león”, Polifemo “sabe cosas sin ley”, o Néstor y Agamenón “saben cosas amistosas el uno respecto al otro”, significan algo muy próximo al enunciado socrático-platónico “la virtud es conocimiento”. El verbo οἶδα asume una variedad de significados, entre ellos, el saber técnico, pero en la epopeya homérica expresa una especie de traducción de las emociones a términos intelectuales. Su hipótesis es que “Este enfoque intelectualista de la explicación de la conducta imprimió un sello duradero a la mente griega: las llamadas paradojas socráticas de que ‘la virtud es conocimiento’ y de que ‘nadie hace el mal a sabiendas’ no eran novedades, sino una formulación generalizada y explícita de lo que había sido por espacio de mucho tiempo un hábito de pensamiento profundamente arraigado” (p. 30). Sin comprometerme con el supuesto de que hay una comunidad básica entre las expresiones homéricas y las socrático-platónicas, creo que su penetrante observación es útil para comprender la idea aristotélica de que los errores prácticos no están alejados de los errores intelectuales.

¹⁸⁶ Cf. *EN* VI, 2, 1143a 35-1143b 5; VI, 12, 1144a 20-25 y 31-36; VII, 3, 1147a 1-10 y 25-31; 1147b 5; X, 1, 1172a 20-24; VI, 7, 1141b 18-20; VI, 9, 1142b 20-22.

¹⁸⁷ Omito algunos puntos importantes del análisis aristotélico de la acción que he tratado con cierto detalle en otros trabajos previos, que es innecesario exponer aquí. En particular,

En el silogismo de la acción [συλλογισμοὶ τῶν πρακτῶν], la premisa mayor es una opinión, mientras que la menor concierne a los casos particulares, que son ya del dominio de la percepción sensible. Cuando de ambas premisas resulta sólo una opinión, forzoso es que el alma asienta a la conclusión en el razonamiento teórico, y que en el práctico obre inmediatamente. Así, dadas las premisas ‘Todo lo dulce debe gustarse’ y ‘Esto es dulce’ -en el sentido de ser un ejemplo particular de la clase general-, de necesidad el que pudiere, si nadie se lo estorba, lo pondrá por obra simultáneamente.¹⁸⁸

La πράξις es un tipo de acción que procede de la elección y la deliberación del agente. Y, puesto que “no puede haber elección sin entendimiento y pensamiento”, la acción exige cierto conocimiento, voluntad, cálculo y comparación reflexiva: “saber cómo deben hacerse las acciones y las distribuciones justas, esto es mayor faena que conocer lo que conviene a la salud”.¹⁸⁹ La vida moral demanda casi siempre un tipo de racionalidad prudencial que requiere examinar con cuidado la situación particular para establecer cómo se debe actuar en cada caso.

Es difícil a veces discernir qué debe preferirse a qué, y qué debe soportarse contra qué, y más difícil aún perseverar en el dictamen, como quiera que por lo común nos espera lo doloroso y lo que se nos impone es doloroso, de todo lo cual nacen las alabanzas o las censuras, según que hayamos cedido o no cedido a la violencia.¹⁹⁰

La teoría aristotélica de la acción explica las acciones contrarias a lo bueno, inclusive la incontinencia (ἀκρασία), como una especie de conducta derivada de un error en el razonamiento práctico.

la discusión acerca de si la conclusión del silogismo práctico es una acción o el enunciado de la decisión de actuar de una cierta manera, y la cuestión de la necesidad práctica. Dos problemas fundamentales muy controvertidos.

¹⁸⁸ EN VII, 3, 1147a 25-30; VI, 12, 1144a 31-36.

¹⁸⁹ EN V, 9, 1137 a 12-14.

¹⁹⁰ EN III, 1110a 30 (versión de A. Gómez Robledo).

Cuando, por tanto, está en nuestra mente un juicio universal que nos prohíbe gustar, y por otro lado el juicio de que ‘Todo lo dulce es placentero’ y el particular de que ‘Esto es dulce’ (y es esta la premisa que actúa), y si acontece que el apetito está presente en nosotros, entonces, por más que el primer juicio universal nos ordene evitar este objeto, el deseo, con todo, nos lleva a él, capaz como es de poner en movimiento cada uno de los miembros del cuerpo. De este modo es como puede suceder que en cierto sentido se practique la incontinencia bajo la influencia de una razón y una opinión; pero una opinión no contraria en sí misma, sino sólo por accidente, a la recta razón, puesto que lo que realmente la contraría es el apetito y no la opinión. Y por esto las bestias no son incontinentes, porque no tienen concepción de lo universal, sino representación y memoria de cosas particulares.¹⁹¹

Me he referido en este contexto a la acción incontinente o *akrática* solamente como un ejemplo extremo que permite advertir el grado en que la ética aristotélica comprende y explica la acción en general, a partir de patrones racionales. La concepción aristotélica del silogismo práctico establece una analogía estrecha entre la “necesidad práctica”, esto es, el peso de las razones que llevan a un agente a actuar en una cierta dirección, y la “necesidad lógica”, es decir, la relación de implicación que se da entre las premisas y la conclusión en el seno del silogismo teórico.¹⁹²

¹⁹¹ EN VII, 3, 1147a 30-1147b 5.

¹⁹² Me aparto de la interpretación de que, para Aristóteles, la conclusión del silogismo práctico es la acción. Algunos especialistas eminentes, como M. C. Nussbaum y R. Sorabji comparten la posición contraria. Para Sorabji, “en todas partes se dice que la conclusión del silogismo práctico es la acción, no una proposición”. Cf. Sorabji, *op cit.*, p. 275, nota 3. La afirmación es discutible. Creo que ambos autores le restan peso a las asimetrías en el análisis aristotélico de la cuestión, entre la *Ética nicomáquea* y *De motu animalium*. Cf. C. Trueba, “La racionalidad práctica en la *Ética nicomáquea*”. Por lo que toca al examen aristotélico de la posibilidad de la *akrasia*, puede decirse que sigue dos enfoques relativamente independientes. Uno de carácter lógico, que comprende la estructura del silogismo práctico y otro psicofísico, que concierne a la naturaleza humana y a ciertos procesos que pueden conducir a los agentes a comportarse de manera incontinente. Cf. Carmen Trueba Atienza, “Necesidad práctica y *akrasia*”, *Tópicos* (n. 16, 1999), pp. 175-185. Lo que Sorabji interpreta como una manera de caracterizar un tipo de “conocimiento

A la luz de la teoría aristotélica de la acción, la *hamartía* trágica podría ser vista como un error del razonamiento práctico, esto es, como un caso específico de conducta desviada del bien que no obedece a una intención deliberada de cometer el mal, sino que procede de un error y de cierta ignorancia.¹⁹³

Siguiendo el modelo silogístico aristotélico, podríamos ubicar la *hamartía* trágica del lado de la premisa menor del razonamiento que lleva a la acción: Edipo conoce la premisa mayor ‘El incesto debe evitarse’, pero en el momento de aplicar la regla general en el caso particular, confunde el objeto, es decir, se equivoca: tiene a Mérope por su madre, y cree erróneamente la premisa menor ‘Yocasta no es mi madre’. Edipo falla, pues, al subsumir el caso individual bajo la regla general, y comete incesto por ignorancia. El error de Edipo pone en evidencia que es difícil incluso para el hombre prudente establecer la correcta aplicación de lo universal en lo particular.¹⁹⁴

parcial” o, si se quiere, “un grado de ignorancia” al actuar, correspondería a mi juicio, al enfoque psicofísico del examen aristotélico de la *akrasía*. Cf. R. Sorabji, *op. cit.*, p. 273.

¹⁹³ El coro de *Antígona* expresa una idea semejante: “El mal parece un bien al hombre cuya mente quiere el dios confundir”.

¹⁹⁴ *Edipo rey* 775-834: “Mi padre era Pólipo, corintio, y mi madre Mérope, doria. Era considerado yo como el más importante de los ciudadanos de allí hasta que me sobrevino el siguiente suceso, digno de admirar, pero, sin embargo, no proporcionado al ardor que puse en ello. He aquí que en un banquete, un hombre saturado de bebida, refiriéndose a mí, dice, en plena embriaguez, que yo era un falso hijo de mi padre. Yo, disgustado, a duras penas me pude contener a lo largo del día, pero, al siguiente, fui junto a mi padre y mi madre y les pregunté. Ellos llevaron a mal la injuria de aquel que había dejado escapar estas palabras. Yo me alegré con su reacción; no obstante, eso me atormentaba sin cesar, pues me había calado hondo.

Sin que mis padres lo supieran, me dirigí a Delfos, y Febo me despidió sin atenderme en aquello por lo que llegué, sino que se manifestó anunciándome, infortunado de mí, terribles y desgraciadas calamidades: que estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería el asesino del padre que me había engendrado.

Después de oír esto, calculando a partir de allí la posición de la región corintia por las estrellas, iba, huyendo de ella, adonde nunca viera cumplirse las atrocidades de mis funestos oráculos.

Ser virtuoso es toda una obra. Alcanzar el término medio en cada caso es una faena [...]. Airarse es cosa fácil y al alcance de todos [...]; pero respecto a quién y cuánto y cuándo y por qué y cómo, ya no es cosa de todos, ni fácil. Así, el bien es raro, loable y bello. [...] Dar con el medio es extremadamente difícil.¹⁹⁵

La preferencia aristotélica por un tipo tan específico de composición de la trama trágica no podría ser explicada a partir del mero criterio formal de “la

[...]

Si alguna conexión hay entre Layo y este extranjero, ¿quién hay en este momento más infortunado que yo? ¿Qué hombre podría llegar a ser más odiado por los dioses, cuando no le es posible a ningún extranjero ni ciudadano recibirle en su casa ni dirigirle la palabra y hay que arrojarle de los hogares? Y nadie, sino yo, es quien ha lanzado sobre mí mismo tales maldiciones. Mancillo el lecho del muerto con mis manos, precisamente con las que le maté. ¿No soy, en verdad, un canalla? ¿No soy un completo impuro? Si debo salir desterrado, no me será posible en mi destierro ver a los míos ni pisar mi patria, a no ser que me vea forzado a unirme en matrimonio con mi madre y a matar a Pólipo, que me crió y engendró. ¿Acaso no sería cierto el razonamiento de quien lo juzgue como venido sobre mí de una terrible divinidad? ¡No, por cierto, oh sagrada majestad de los dioses, que no vea yo este día, sino que desaparezca de entre los mortales antes de ver que semejante deshonor impregnado de desgracia llega sobre mí!”

¹⁹⁵ EN II, 1105b 225-1106 a 5-7. La virtud moral es un hábito selectivo (ἔξις προαιρετική) que consiste en mantenerse en un término medio (ἐν μεσότητι) determinado por la razón, no en general, sino “tal como la determinaría un hombre prudente (ὡς ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσσειεν)” (EN II, 6, 1106b35-1107a 5). La *frónesis* es la virtud que establece el término medio y hace posible la virtud. Aristóteles define la *frónesis* como una virtud intelectual o *dianoética*: una excelencia de la parte racional del alma, que se conecta con la elección (προαίρεσις) práctica. Como señala Pierre Aubenque, “la *frónesis* designa, en efecto, la virtud de la parte del alma que calcula y opina”. Es una virtud imperativa (ἐπιτακτική) cuyo fin consiste en determinar lo que debe o no hacerse. Las dificultades para discernir lo correcto (ὁ ὀρθός) y lo que debe ser preferido (αἰπετέον) varían de acuerdo con la situación. La experiencia nos muestra que lo correcto ha de ser determinado y calculado no sólo considerando un principio general (como la valentía o no incurrir en incesto), sino las circunstancias particulares y el momento en que la acción es o ha de ser emprendida. La determinación de la acción que debe o no ser emprendida entraña una dificultad ineludible: los principios generales han de aplicarse siempre en situaciones particulares. Las reglas no nos orientan sobre la manera, el lugar, el momento, la ocasión ni la oportunidad, las personas o las cosas, en relación a los cuales las normas deben ser seguidas. Justamente, la función de la *frónesis* es ayudarnos a resolver el problema práctico de la mediación entre las normas generales (ἄπο) que nos sirven de guía, y cada uno de los casos en que éstas tienen que ser aplicadas. La tarea de la sabiduría práctica es salvar esa

unidad de la parte con el todo”¹⁹⁶ Es pertinente traer aquí lo que Aristóteles dice en la *Política*:

..... a cada uno le corresponde tanta felicidad cuanta sea su virtud y prudencia y según sus actos de acuerdo con ellas. Como testigo podemos tomar a Dios, el cual es ciertamente feliz y bienaventurado, pero no por ninguno de los bienes exteriores, sino por sí mismo (δι' αὐτὸν αὐτὸς) y por tener cierta naturaleza. Por esto la felicidad es necesariamente diferente de la fortuna (τύχη), porque de los bienes exteriores al alma (ἐκτὸς ἀγαθῶν) son causa el azar (ταὐτόματον) y la suerte (τύχη), pero nadie, en cambio, es justo (δίκαιος) y sobrio (σώφρων) por suerte ni mediante la suerte.¹⁹⁷

Las recomendaciones relativas al carácter del personaje trágico indican que Aristóteles estaba especialmente interesado en la participación activa del héroe en su destino funesto.¹⁹⁸ Para él, la compasión trágica por excelencia exige cierta inocencia: el personaje trágico no debe ser completamente bueno pero tampoco malo, sino “intermedio” (μεταξύ). El filósofo juzgaría un espectáculo desalentador que las tragedias abandonaran la virtud y el vicio en manos de la peripecia, o que presentaran la felicidad e infelicidad como meros accidentes del acontecer humano.

La preferencia aristotélica por el carácter *metaxy* suele explicarse como un medio para propiciar la “identificación” del espectador promedio con el personaje y de alentar la compasión trágica. Lo cierto es que para sentirnos conmovidos y experimentar compasión no precisamos una semejanza estricta

brecha de modo que haga posible el término medio adaptado a cada caso particular, para cumplir el fin humano más propio, que es la felicidad o *eudaimonía*.

¹⁹⁶ Cf. B. Bosanquet, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁷ *Política* VII 1323b 21-30 (versión española de A. Gómez Robledo).

¹⁹⁸ El lenguaje trágico es ambiguo. Edipo dice “¡Oh Zeus! ¿Cuáles son tus planes para conmigo?” Las palabras del personaje parecen implicar la idea de destino; ello no quita que toda su actuación haya seguido un curso acorde con sus intenciones, al margen de que el resultado final fuese completamente contrario a sus propósitos.

ni estrecha con el personaje, o con su situación. Y para experimentar temor, tampoco se requiere pensar que los males trágicos son posibles para nosotros o para alguien amado que amamos. El arte trágico posee la fuerza suficiente para ponernos en el lugar de la persona dramática que sufre en la ficción, por diferente que sea de nosotros o por remota que su situación nos resulte.¹⁹⁹

La *mimesis* poética de la acción trágica presenta de una manera sugestiva y compleja los conflictos prácticos que acarrearán violencia y destrucción, las circunstancias y el mundo de valores en los que cierta deliberación práctica fue posible, o pudo serlo para la imaginación colectiva griega. Así, el acto aislado del sacrificio de Ifigenia sería insuficiente para comprender la elección de Agamenón y formarse un juicio fundado sobre su carácter. Para comprender la dimensión trágica de la terrible acción del héroe, sacrificar a su propia hija, hay que aproximarse a su situación, percibir sus dudas y angustia, conocer sus motivaciones más íntimas, entender el significado de ciertos deberes.²⁰⁰ La aproximación a las situaciones trágicas

¹⁹⁹ Kommerell se inclina por que los términos 'inocente' y 'semejante' se refieren al personaje, no al espectador: "El espectador es, por cierto, idéntico a sí mismo; 'inocente' y 'semejante' son cualidades del héroe representado". *Ibid*, p. 125. No obstante, en la *Poética* 1453 a 4-6, Aristóteles parece referirse al personaje como semejante (*ὅμοιος*) a nosotros. "La compasión se refiere al que no merece su desdicha; el temor al que nos es semejante", traduce V. García Yebra. J. Jones comenta "It is essential that the change of fortune shall happen to 'one like ourselves' because the emotion of fear, the emotion linked with pity and specific to Tragedy, is aroused in the reader or spectator by his thinking 'This might happen to me'; and he will not have that thought if the most elementary correspondence is missing between the stage-figure and himself", en su *On Aristotle and greek tragedy*, Nueva York, Oxford University Press, 1962, p. 39. La postura de Aristóteles es más flexible de lo que dan a entender estas palabras. La recomendación de la semejanza del personaje no implica que el filósofo exija en rigor que el personaje trágico sea alguien como nosotros, en sentido literal.

²⁰⁰ F. Rodríguez Adrados considera que la insuficiencia de la acción humana está expresada de manera admirable en las palabras del rey Pelasgo en *Las suplicantes*: "No hay ninguna decisión carente de dolor". F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 166. La cuestión del dilema trágico ocupa un lugar central en el análisis de Martha Nussbaum de la tragedia y de la deliberación práctica.

desde la perspectiva del agente es algo que quizá sólo el arte y la literatura son capaces de alcanzar y comunicar de una manera tan viva. Por obra de la composición poética y de la *mimesis*, el poeta logra imprimir tal plasticidad y viveza a la acción mimética, que nos produce la impresión de estar ante una genuina experiencia y algo real.

Para M. C. Nussbaum, el valor de la poesía trágica proviene del hecho de que los dramas áticos constituyen una profunda exploración de la posición intuitiva y de la experiencia moral: "traer semejante material al centro de una investigación ética concerniente a estos problemas de la razón práctica es, a la sazón, agregar a su contenido una pintura de los procedimientos de la razón y de los problemas prácticos que no podrían fácilmente transmitirse de otra forma".²⁰¹ Las tragedias ejemplifican los dilemas prácticos en un sentido que ilustra el peso de las circunstancias externas y de la contingencia en la existencia humana, "la fragilidad del bien". La tragedia conecta los casos individuales y las situaciones particulares de deliberación práctica con otros elementos significativos de la vida humana y nos aporta así una auto comprensión:

La tragedia contribuye a la autocomprensión humana, precisamente a través de su exploración de lo que nos despierta: los sentimientos de piedad y temor. [...] Estas respuestas emocionales son parte de un conocimiento o reconocimiento del peso de las condiciones sobre nuestra aspiración al bien.²⁰²

²⁰¹ M. C. Nussbaum, *op. cit.*, p. 14: "...to invite such material into the center of an ethical inquiry concerning these problems of practical reason is, then to add to its content a picture of reason's procedures and problems that could not readily conveyed in some other form".

²⁰² *Ibid.*, p. 390.

Nussbaum piensa que el interés aristotélico, en la *Poética*, está puesto en la valoración ética de las acciones trágicas en cuanto “imitaciones” de la vida moral; sin embargo, habría que considerar el amplio espectro del análisis poético de Aristóteles que comprende los aspectos formales de la tragedia en tanto género literario y dramático. La lectura de Nussbaum no podría contrastar más, en lo tocante a este punto, con la defendida por Kaufmann, quien acusa, precisamente, a Aristóteles de haberse concentrado en los aspectos formales y haber descuidado el contenido filosófico de la tragedia:

La admiración de Aristóteles para con *Edipo rey* se basa enteramente en el hecho de su perfección argumental. No hay ninguna sugerencia acerca de los sentimientos de la tragedia frente a la situación humana. Según la *Poética*, lo que es trágico en un drama es su poder para despertar *phobos* y *eleos* y permitir un alivio emocional de estas tensiones. [...] Aristóteles no discute la tragedia como una de las glorias más altas del espíritu humano, ni implica que los filósofos puedan aprender mucho de los poetas trágicos.²⁰³

Es evidente que Kaufmann no le presta importancia a la declaración aristotélica de que “la *mimesis* enseña” y “la poesía es más filosófica que la historia”, ni se interesa por aclarar lo que Aristóteles quiso decir con ello. Nussbaum, en cambio, le concede un peso decisivo a esas líneas de la *Poética* y las toma como base para desarrollar lo que considera la idea aristotélica de la tragedia.²⁰⁴

El hecho de que Aristóteles centre la mayor parte de su análisis de la tragedia en cuestiones formales, no implica que su análisis no sea filosófico. Aunque no trate directamente las cuestiones trágicas que Nussbaum y

²⁰³ *Ibid.* p. 126.

²⁰⁴ M. Nussbaum supone cierta unidad de la visión trágica. Su lectura da por sentado que también para Aristóteles las tragedias son una pintura fiel de la experiencia moral y nos

Kaufmann consideran “filosóficas”, Aristóteles plantea cuestiones de índole netamente filosófica, como la naturaleza de la relación entre la poesía y la realidad, y algunos problemas relativos a la demarcación de diferentes órdenes del discurso.²⁰⁵ El error de apreciación de Kaufmann proviene de una concepción muy estrecha de lo que es un problema o un tratamiento “filosófico”.²⁰⁶ Sus críticas al análisis aristotélico de la tragedia y a su comprensión de lo trágico, desconocen el carácter filosófico de la *Poética* y las implicaciones éticas que encierra el tratamiento aristotélico de los aspectos formales de los dramas trágicos, cuya importancia el crítico no percibió.

Alcance ético de la hamartía trágica

La literatura griega no suele presentar el dolor humano como el resultado de la acción humana y como un merecido castigo divino. Los poetas mostraron con frecuencia a los dioses actuando de manera arbitraria y cruel hacia los seres humanos.²⁰⁷ Esto hizo que Platón condenara a la poesía. El temor de que la poesía desviara a los ciudadanos de sus deberes y de la virtud, lo llevó a propugnar que el arte poética se subordinara a los intereses de la *polis*, y a

aportan una autocomprensión. He criticado algunos puntos de su lectura en detalle, en un trabajo publicado hace algunos años. Cf. C. Trueba, “Ética y tragedia en la *Poética*”.

²⁰⁵ Estas distinciones forman parte sustancial de la defensa filosófica de la poesía emprendida por Aristóteles, en la *Poética*.

²⁰⁶ “Aristóteles no está interesado en la visión que el poeta tiene del hombre, así como de su lugar en el mundo” (Kaufmann, *op cit.*, p. 66).

²⁰⁷ Este punto ha sido tratado por diversos autores. E. R. Dodds en *Los griegos y lo irracional*, trad. M. Araujo, Madrid, Alianza Editorial, 1985. A pesar de que la envidia o indignación divina (el φθόνος) es un tema frecuente en la literatura griega, quizás Dodds exagera cuando afirma que “a los dioses griegos les duele todo éxito humano”. Gilbert Murray comenta sobre el mismo tema que “en la poesía griega es un presagio siniestro para

proponer que la producción poética y las representaciones dramáticas se sujetaran a una rígida vigilancia política.

Los ataques contra los poetas fueron frecuentes en la Grecia antigua. De hecho, los filósofos no fueron los únicos en sospechar de la poesía.²⁰⁸ Tenemos noticias de que en la Atenas de la era clásica varios poetas fueron llevados ante los tribunales, acusados de cometer actos de impiedad o de defender ideas contrarias a la justicia y al decoro; algunos de ellos fueron obligados incluso a pagar alguna multa. Eurípides se defendió una vez diciendo que “constituía una injusticia traer a los tribunales reflexiones sacadas de los certámenes poéticos”.²⁰⁹ En ese clima de intolerancia más o menos generalizada, Aristóteles expresa abiertamente su gusto por la poesía y sostiene que la *mimesis* trágica es fuente de μάθησις y θαυμάζειν; dos cosas sumamente placenteras y valiosas.²¹⁰ Las bellas tragedias le parecen capaces de procurar un placer que contribuye al descanso del ánimo y a los fines humanos más elevados.

Los consejos que Aristóteles dirige a los poetas se apoyan, como hemos visto, en una serie de razones de orden formal y patético; aún así, es evidente que la preferencia aristotélica hacia una clase específica de caracteres trágicos y un tipo de estructuración de la acción, al igual que por una variante específica de compasión y temor trágicos, no obedece sólo a razones formales o estilísticas. Dicha preferencia tampoco corresponde a una exigencia de orden estrictamente psicológico o patético, puesto que una composición de la acción dramática como la de *Hécuba*, en la cual la acción destructiva se da

cualquiera que sea calificado de ‘hombre feliz’”. Heródoto se refiere a la divinidad en términos semejantes: “Celosa y perturbadora”

²⁰⁸ Cf. Luis Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

²⁰⁹ *Retórica* 1416a 33-34.

con pleno conocimiento del agente, puede resultar tan patética y trágica como la composición contraria, independientemente de que las emociones del espectador de *Hécuba* o *Medea* se distingan, en efecto, de la compasión y el temor derivados de la contemplación del sufrimiento inmerecido de un personaje intermedio o esforzado, como Edipo. Partiendo de la *Poética* y de ejemplos dramáticos específicos -como *Agamenón*, *Hécuba* y *Medea*-, cabe conjeturar que la preferencia aristotélica por la estructura del *Edipo rey* obedeció en gran parte a una inquietud ética, aunque las razones esgrimidas por el filósofo sean de orden formal y patético.

Las recomendaciones poéticas de Aristóteles trascienden, como hemos visto, el ámbito puramente formal o estilístico y encierran un sentido ético, pero ninguna de ellas resulta incompatible con los principios de la composición poética o con los criterios formales de excelencia ni pone en riesgo la autonomía de la poesía.

La visión aristotélica de la tragedia se propuso conciliar las distintas demandas que el arte poética debía satisfacer para un griego. La estética moderna, partiendo de la noción kantiana de la autonomía de la belleza y del arte, no puede más que ver en la *Poética* un intento filosófico de someter al arte a los designios de la moral.²¹¹

²¹⁰ Aristóteles marca la relación entre aprender y admirar en *Retórica* 1371b 5-13; *Poética* 1448b 4-19; 1460 a 17; *Metafísica*, I.

²¹¹ Para Kant, el placer estético que emana de la contemplación de una obra de arte se distingue del deleite proveniente del disfrute de lo agradable, en que lo último va unido siempre a un interés, y se distingue también de la satisfacción que nos produce lo bueno, en que este último nos satisface porque es digno de nuestra aprobación o estimación, mientras que la belleza nos satisface por su sola contemplación. El placer estético no está sujeto a ninguna otra consideración que la belleza del objeto. La satisfacción estética es enteramente desinteresada y libre. Cf. I. Kant, *Crítica del Juicio*, Analítica del juicio estético. Karl Phillip Moritz, en un texto dedicado a Moses Mendelssohn, defiende la concepción kantiana de la belleza y del placer estético: K. P. Moritz comenta: "En la contemplación de lo bello, me descargo de la finalidad para restituírsela al objeto mismo: observo éste como en sí mismo perfecto, es decir, como totalidad" (K. P. Moritz, "Propuesta para la

Para comprender la *Poética* es preciso situarnos en su horizonte o tratar al menos de aproximarnos al mismo. El idioma griego registra la íntima conexión que para los antiguos helenos tenían entre sí la belleza, la bondad y la utilidad, a diferencia de la noción moderna de lo bello. Aristóteles no rompió por completo con los hábitos mentales antiguos que asociaban el significado de los términos *καλός*, *ἀγαθός* y *χρεία*, a pesar de que fue tal vez el pensador antiguo que más se acercó a una apreciación puramente estética de la belleza. Por un lado, distingue entre la corrección poética y la corrección política; por otro, muestra interés en que las tragedias no contradigan lo bueno. Lo anterior no significa propiamente que el orden poético-mimético deba subordinarse al orden moral. Aristóteles supo atender las demandas morales sin violentar al arte.²¹²

Sería injusto criticar a Aristóteles por no haberse limitado a transmitir una descripción de la tragedia, sobre todo considerando que el filósofo no pretendió imponer su modelo de drama trágico ideal, y que procuró tan sólo persuadir a los poetas de componer sus tragedias a la manera de Sófocles, esgrimiendo varios argumentos en defensa de la superioridad poética del estilo sofocleo.²¹³

unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo perfecto en sí mismo” (1785), en J. Arnaldo (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 81).

²¹² Aristóteles parece convencido de que sus prescripciones ético-poéticas aportarían dos beneficios: mejorar la calidad de las obras trágicas y eliminar el riesgo de presentar ante la masa cualquier clase de situación dramática, o de exponer cualquier obra al juicio y la valoración de un público irreflexivo, carente de refinamiento, poco apto quizás para apreciar y examinar los dramas trágicos a fondo o tan siquiera en detalle.

²¹³ Cf. *Política* VIII, 1339b 20-1340a. John Jones acierta al señalar que “Aristóteles expone y defiende un refinado tradicionalismo”.

El modelo aristotélico de tragedia ideal (τραγωδίας σπουδαίας, τῆς καλλίστης τραγωδίας)²¹⁴ se ajusta a criterios poéticos de naturaleza formal, aunque establezca algunas condiciones o requisitos de orden ético-patético que algunos de los mejores dramas trágicos áticos no cumplen.²¹⁵

Disponemos de tragedias de una calidad poética extraordinaria, en las cuales el personaje lleva a cabo la acción atroz con plena conciencia, que muestran de manera contundente que la *agnoía* y el carácter *metaxy* o *spoudaios* no son requisitos imprescindibles del drama trágico ni constituyen condiciones necesarias para conmoverse o experimentar temor y compasión. El paradigma aristotélico de las emociones trágicas, sin embargo, entraña una noción de lo trágico que introduce una demarcación entre la acción trágica y la acción criminal. La propia definición aristotélica de la tragedia como μίμησις πράξεως σπουδαίας ("imitación de una acción esforzada")²¹⁶ es una indicación de que Aristóteles distingue lo trágico de lo meramente atroz, desmesurado y vil. La acción trágica en sí misma constituye un tipo específico de acciones destructivas y terribles.

Para que resulten trágicos, no basta que las situaciones y los hechos sean extremadamente destructivos ni que sean presentados de una manera poética y vívida; tampoco es suficiente para que se produzca el efecto característicamente trágico, que el poeta nos aproxime a la elección y la acción desde la perspectiva del agente o nos acerque a sus motivaciones. Mientras que el requisito de la *hamartía* es una condición suficiente para que se produzcan la compasión y el temor trágicos.

²¹⁴ *Poética* 1449b 17; 1452b 31.

²¹⁵ Piénsese en personajes de la talla de Clitemenestra, en la *Orestíada* esquiliana, o en la Medea y la Hécuba euripidianas. Ninguno de estos personajes ni sus acciones corresponden al modelo aristotélico de lo trágico y no por ello dejan de resultar trágicos para nosotros.

²¹⁶ *Poética* 1449b 24

Por otro lado, a juzgar por sus preferencias poéticas, Aristóteles parece interesado en cierta clase de enseñanzas trágicas pertinentes para una *paideía* de los ciudadanos: que los actos voluntarios atañen a las metas que el sujeto desea y persigue, que la virtud exige un conocimiento adecuado de los fines tanto como poner en obra los medios apropiados para alcanzar el fin; que la acción alcanza el éxito sólo si los fines y los medios concuerdan con el bien. Es evidente que sus ideas políticas son más compatibles con el teatro de Sófocles y de Esquilo,²¹⁷ que con algunas enseñanzas que podrían derivarse de los dramas euripidianos, más abocados a las situaciones y los conflictos de su tiempo, tal vez demasiado polémicos y abiertos a la discusión crítica de los valores compartidos, para el gusto del Estagirita.

Sabemos que Aristóteles considera que los delitos calculados proceden de la maldad del carácter,²¹⁸ y que, a diferencia de Eurípides, no muestra ninguna indulgencia hacia la incontinencia o *akrasía*. En la *Ética nicomáquea* dice: “lo más probable es que no se puedan llamar involuntarios los actos

²¹⁷ Por lo regular se da por descontada la afinidad de la filosofía aristotélica con el teatro sofocleo. El hecho de que algunas de las principales fórmulas de la *Poética* no se apliquen a Esquilo, no anula el hecho de que por encima de las diferencias formales o estructurales, es posible advertir puntos de proximidad. John Jones comenta al respecto: “‘Observe the Mean’ inclines toward Aeschylus; we render it ‘Preserve the norm’, and follow the norm into a region where respect for mediocrity has no place at all. ‘Avoid the excess’ is more Sophoclean, finding its tragic voice in the admonition, ‘Remember you are a human being’. Again, living humanly has nothing to do with living less than fully, and nothing to do with asceticism; poverty, for example, allied with impiety, destroys a man’s life, and Sophocles’s frequent coupling of wealth and *hubris* is directed not against wealth but against the man who has grown so much more prosperous than his neighbours that he is in danger of forgetting he is human too”. J. Jones, *op. cit.*, p. 166. Es debatible hablar en términos de “la filosofía de Sófocles” o “la filosofía de Esquilo”, como hacen algunos críticos. Las generalizaciones son discutibles, pero hay afinidades evidentes entre algunas ideas expresadas en los dramas sofocleos y la ética aristotélica, en particular la concepción de la virtud como *mesotés*.

²¹⁸ Cf. *Retórica* I, 1374b 10.

ejecutados a impulso del apetito irascible o del apetito concupiscible”²¹⁹ Para él, una señal inequívoca de la naturaleza voluntaria de las acciones es que se efectúen con placer, en lugar de con dolor:

Los que obran por fuerza y contra su voluntad lo hacen con pena, en tanto que los que obran por lo agradable y lo honesto lo hacen con placer. Ridículo sería en estos casos acusar a las circunstancias exteriores y no más bien a nosotros mismos que somos fácilmente presas de ellas, y todo con el propósito de atribuirnos las buenas acciones, y las malas, en cambio, imputarlas a la seducción del placer. Por tanto, forzado es sólo aquello cuyo principio es extrínseco, y en lo cual, además, en nada participa el sujeto pasivo de la fuerza.²²⁰

Sobre la base de la teoría aristotélica de la acción, las acciones vengativas de Hécuba y Medea pertenecen a la categoría de acciones voluntarias reprobables, que no sería apropiado compadecer. Por otra parte, a juzgar por sus ideas acerca de la función educativa de la poesía y la importancia que adscribe al influjo poético y musical, es posible que Aristóteles admitiera el riesgo que entrañaba para la *polis* el hecho de que los ciudadanos ordinarios

²¹⁹ EN III, 1111a 24-25. Aristóteles también se muestra exigente a la hora de considerar una acción “forzada”; cita el caso del Alcmeón de Eurípides y lo critica. En relación con la *akrasía*, Sarah W. Broadie comenta acertadamente que, desde la perspectiva aristotélica, la *akrasía* no consiste en un conflicto entre un juicio práctico y un deseo que jala en otra dirección. El incontinente sabe e ignora a la vez. Es difícil que un agente pueda actuar voluntariamente en contra de una elección previa y de manera consciente, pensando a la vez que su acción no es correcta. “The concept of ‘self-deception’ has its own problems, and anyone who runs to it in order to account for incontinence, on the ground that clearheaded incontinence is too paradoxical to be possible, must defend that solution against the objection that it exchanged one paradox for another. For it can be argued that self-deception presupposes a kind of underlying clearheadedness with regard to those aspects of the situation which the agent in some sense deliberately shuts out” (p. 283). A juicio de Broadie, el problema de la incontinencia es en sentido estricto un problema lógico. La solución de la paradoja de la incontinencia radica en la noción apropiada del “conocimiento moral”. El incontinente actúa en ignorancia, pero el incontinente conoce el bien que debe dirigir la acción. Lo que Aristóteles intenta hacer es establecer los tipos de conocimiento e ignorancia que resultan consistentes con la tesis de que la elección racional entraña el deseo (*boulesis*) de actuar en concordancia. Sarah W. Broadie, *Ethics with Aristotle*, Nueva York, Oxford University Press, 1991.

presenciaran dramas estructurados a la manera de *Hécuba*, que presentaban las motivaciones de la acción violenta y vengativa en un sentido que podía alentar una peligrosa empatía con el personaje.²²¹ Considerando que una *mimesis* de la acción de ese tipo dejaba abierta la posibilidad, por ejemplo, de que los espectadores de *Hécuba* se sintieran profundamente complacidos al escuchar las palabras de Agamenón ante el reclamo de justicia de Polimestor: *Tú cometiste un crimen brutal; acepta entonces las consecuencias de tus actos*,²²² y de que el público, llevado del sentimiento de alegría por la caída del malo,²²³

²²⁰ EN III, 1111b 11-17.

²²¹ Paul Woodruff destaca que la *empatía* es una noción compleja que abarca distintas actitudes, desde llevar a la audiencia a una especie de unión emocional análoga a una entidad colectiva, induciéndola a simpatizar con un carácter, ya sea semejante o no a los espectadores, y a compartir los sentimientos de ese carácter, llamando a los espectadores a una identificación con el héroe. Woodruff aclara: “Estas cosas no son lo mismo. Yo puedo ser arrastrado emocionalmente, sin experimentar por ello simpatía; puedo compartir ciertos sentimientos sin identificarme contigo; incluso puedo identificarme contigo sin compartir tus sentimientos” (p. 241). P. Woodruff, “Engaging emotion in theater: A brechtian model in theater history”, en *The Monist*, v. 71, n 2 (abril 1988), 235-257.

²²² *Hécuba* 140ss.

²²³ García Yebra traduce en algunos contextos de la *Poética* el término *φιλανθρωπία*, como “alegría por la caída del malo”. En opinión de G. F. Else, el término *φιλανθρωπία* es susceptible de dos interpretaciones, en la *Poética*, una de ellas, la “alegría por la caída del malo.” En las líneas 1453 a 1-4, Aristóteles se refiere a la caída del malo como algo que despierta un sentimiento filantrópico; lo único que especifica es que “no despierta compasión ni temor”, de modo que no hay base para traducir en este contexto el término filantropía como “alegría por la caída del malo”. En general, la filantropía es un sentimiento benevolente, una especie de pena por el sufrimiento de otro ser humano, es decir, una pena distinta de la compasión porque no exige creer que el que sufre es inocente. Ésta es la nota que Aristóteles introduce para demarcar la sutil distinción entre las emociones de “compasión” y “filantropía” o “pena por el sufrimiento de alguien”. Cf. G. F. Else, *op. cit.*, p. 141. En el ejemplo trágico de la caída de Polimestor -en *Hécuba*- no debería excluirse que la pena del personaje pudiera despertar en el auditorio un sentimiento filantrópico de esta clase. Lo importante es que, aún en el caso de que el efecto emocional no fuese “la alegría por la caída del malo”, sino tan sólo la pena por el sufrimiento de otro ser humano, la composición dramática que exhibe la caída del malo podría entrañar, a los ojos de Aristóteles, cierto riesgo moral: el de comprender y disculpar al malo. Es posible que ésta haya sido una de las razones por las que recomienda que la caída en desgracia se deba a una gran *hamartía*.

se viese conducido a justificar la acción vengativa y brutal de Hécuba, o llegara incluso a aprobar la venganza como un medio legítimo de castigo.

La posibilidad de que un drama como *Hécuba* o *Medea* suscitara en los espectadores una respuesta emocional como la descrita, encerraba un grave peligro para la *polis*: el riesgo de que el drama desviara a los ciudadanos de una noción apropiada de lo bueno y de lo justo.²²⁴ Por ello resulta particularmente notable que Aristóteles, en contraste con Platón, no se haya inclinado por la prohibición de esa clase de composiciones dramáticas.

En la *Poética*, el filósofo no aplica en rigor un tipo de censura política y moral a la hora de evaluar los dramas, a pesar de estar al tanto del riesgo que entrañaba el poder de la poesía en cuanto *mimesis* de la acción, como nos lo deja ver el siguiente pasaje de la *Política*:

Las representaciones imitativas, aun prescindiendo de los ritmos y melodías, despiertan en todos los oyentes sentimientos afines. Ahora bien, y como ocurre que la música es una de las cosas que dan placer, y la virtud por su parte consiste en gozar, amar y odiar rectamente, se impone con evidencia la necesidad de aprender y habituarse sobre todo a juzgar con rectitud y a complacerse en los caracteres virtuosos y en las bellas acciones. Pero es en los ritmos y melodías donde encontramos las semejanzas más perfectas, en consonancia con su verdadera naturaleza, de la ira y de la mansedumbre, de la fortaleza y la templanza, como también de sus contrarios y de todas las disposiciones morales. (¿O no lo demuestra así la experiencia, cuando quiera que sobreviene un cambio en nuestra alma después de estas audiciones?) El dolor o el gozo al que nos habituamos en la representación

²²⁴ Aparte de las críticas al teatro de Eurípides en la *Poética*, en la *EN* 1110 a 21-35 encontramos este comentario sobre el drama *Alcmeón*: "Arrostrar el oprobio por nada bello o por algo mezquino es propio de un miserable [...]. Casos puede haber en que no debe cederse a la violencia, sino morir más bien padeciendo las cosas más horribles. ¿No es claro que son ridículos los motivos que obligan al Alcmeón de Eurípides a cometer matricidio? Es difícil a veces discernir qué debe preferirse a qué, y qué debe soportarse contra qué, y más difícil aún perseverar en el dictamen, como quiera que por lo común lo que nos espera es doloroso, de todo lo cual nacen las alabanzas o las censuras, según que hayamos o no cedido a la violencia" (Versión española de A. Gómez Robledo)

artística no está lejos del modo que tenemos estos sentimientos en la realidad.²²⁵

Aristóteles reconoce el peso de las emociones en la política, y está persuadido de que “todos medimos nuestras acciones por el placer y el dolor”, de ahí importancia práctica -moral y política- de la educación de las emociones:

Experimentar esas pasiones [miedo, audacia, deseo, ira, compasión, placer, dolor] cuando es menester, en las circunstancias debidas, con respecto a tales o cuales personas, por una causa justa y de la manera apropiada, he ahí el término medio, que es al mismo tiempo lo mejor, y esto es lo propio de la virtud.²²⁶

La idea de que el arte, en particular la poesía trágica, puede ejercitar nuestra capacidad para emocionarnos ante los males y el sufrimiento en una dirección que enseñe a afligirse bien, en vez de torpemente, y el reconocimiento aristotélico del lugar de las emociones en la vida moral, permiten comprender mejor la preferencia de Aristóteles por cierto tipo de tragedias, al igual que una parte importante de sus recomendaciones a los poetas.

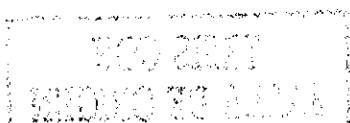
Tal vez sea exagerado decir que, desde la perspectiva aristotélica, “el papel del espectador o lector de tragedias sea el de un juez”;²²⁷ sin embargo, es claro que, en la *Poética*, Aristóteles tiene presente que el espectador tiende a juzgar las elecciones, el carácter, la situación y la conducta de los personajes a partir de las emociones que los dramas le producen.

Las tragedias ilustran las complejas relaciones entre la elección, el carácter y la acción, y las virtudes, los vicios y los sentimientos, de una manera que puede ser aleccionadora para los espectadores o lectores. Los dramas áticos presentan distintos tipos de caracteres -divinos y humanos,

²²⁵ *Política* VIII, 1340a 12-25.

²²⁶ *EN* II, 6, 1106b 20-24.

²²⁷ G. F. Else, *op. cit.*, p. 143.



femeninos y masculinos, jóvenes y ancianos, libres y esclavos, helenos y bárbaros-, los cuales asumen unos rasgos concretos y un valor moral particular, no solamente en función de su género, edad, linaje o *status*, sino también por sus acciones y por los fines que los personajes desean y persiguen, por el modo en que cada uno aspira a sus metas y los medios que elige para alcanzarlas. Los personajes trágicos resultan “buenos” (χρηστά, ἐπιεικές), “malos” (πονηρός, μοχθηρός) o “intermedios” (μεταξύ), sobre todo en función de sus intenciones, las cuales aparecen expresadas de manera directa o indirecta en los dramas, mediante las palabras y las acciones que los poetas les hacen representar en escena.²²⁸ Los dramas presentan las metas, los errores, acciones y sufrimientos de los personajes de maneras diversas; algunas veces, de un modo que tiende a provocar indulgencia o compasión, otras veces, aversión y temor, e inclusive horror.

Los dramas trágicos afectan la sensibilidad en una dirección particular. Cada tragedia tiende a suscitar ciertos juicios, en lugar de otros, mediante las emociones que despierta en el espectador o lector. Las tragedias educan, precisamente, a través de las emociones que despiertan y los juicios que producen en el espectador o lector, induciéndolos a comprender, analizar, discutir, aceptar o rechazar determinados modelos de excelencia.

Como señala Philippa Foot, “observamos que la disposición moral de los seres humanos se juzga por sus intenciones”,²²⁹ también por sus pasiones, elecciones, y acciones, como Aristóteles observa en su *Ética*. En forma semejante, el espectador o lector de tragedias tiene ocasión de presenciar y

²²⁸ Cf. Carmen Trueba, “Tragedia y *paideia*”, en Hierro, Graciela (comp.), *Filosofía de la educación y género*, México, FFyL-UNAM, 1997, pp. 283-290. El artículo constituye una versión preliminar de una sección de este capítulo.

²²⁹ P. Foot, *Las virtudes y los vicios. Y otros ensayos de filosofía moral*, trad. Claudia Martínez, México, IIF-UNAM, 1994, p. 18.

formarse una opinión sobre los caracteres, las acciones y situaciones prácticas que los dramas le presentan, no sólo conforme a sus propios valores, sino de acuerdo con los elementos de juicio que las obras mismas le ofrecen acerca de los fines y las intenciones de los personajes. A menudo, los dramas elogian o censuran directamente los caracteres y enjuician las acciones en un sentido que fue tenido como políticamente “provechoso” o “correcto” en el pasado, o que podría en algún sentido parecernoslo en el presente.

La máthesis trágica

Para comprender la idea aristotélica de la relación entre la tragedia y la ética, es preciso aclarar la noción aristotélica de *máthesis* trágica y su posible conexión con la *paideía* o educación. Aristóteles es poco preciso en la *Poética* cuando se refiere al aprendizaje que resulta de la *mimesis*. En la *Retórica*, dice tan sólo que “termina por aprenderse algo” y que esto es placentero; compara también el placer mimético con el deleite que nos producen las aventuras y la admiración, pero no aclara lo que entiende como ‘deducir ‘Esto es aquello’’.

Lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el <objeto> imitado no fuese placentero, porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que ‘esto es aquello’, de suerte que termina por aprenderse algo. Igualmente son placenteras las aventuras, salvarse por poco de los peligros, por esto esas cosas son todas ellas admirables.²³⁰

²³⁰ *Retórica* 1371b 5-13

Este breve comentario, a pesar de ser tan poco explícito, permite advertir que, para Aristóteles, el placer que procura la *mimesis* no se deriva directamente de la naturaleza del objeto representado o “imitado”, sino de la *máthesis* poética misma, y que ésta no depende del hecho de que el objeto de la imitación sea “bueno”, sino de la calidad de la “imitación” y de la “deducción” que se siga de la obra mimética en el lector o espectador.

He defendido antes que el término συλλογίζεσθαι (razonamiento o deducción) tiene un significado amplio en la *Poética*, y que, en el caso de la *mimesis* poética y de los dramas trágicos, la “deducción” aludida puede aplicarse a diversas operaciones; algunas de ellas muy simples, como identificar el objeto o la acción representados; en tanto que otras relativamente más complejas, como entender la trama, interpretar el significado de algunos componentes de la obra, y comprender el sentido del drama.

La magia de la poesía radica en gran medida en la posibilidad de que las imágenes y el texto en su totalidad encierren un significado que es necesario encontrar, descifrar o “deducir”. Con lo anterior, no pretendo implicar la unidad de significado de las obras trágicas. Las tragedias están abiertas a distintas lecturas. Cada lectura, sea cual fuere el espectador o lector, demanda de él o ella poner en juego sus propias habilidades lingüísticas, su sensibilidad e imaginación, su inteligencia, experiencia y conocimientos previos, para entender la trama, interpretar el significado del texto y deducir, descubrir o comprender lo que el texto “enseña”.

Las obras trágicas tienden a propiciar un acercamiento reflexivo a la experiencia y las vivencias de los otros y otras, que puede resultar éticamente

aleccionador y crítico.²³¹ El anciano espectador de *Antígona* podía sentirse más dispuesto a escuchar en el teatro las razones de Hemón ante Creonte,²³² que a oír en la asamblea, el gimnasio, los simposios o en el ágora las opiniones de los jóvenes atenienses. Al escuchar las palabras y al observar la actitud de Hemón en el teatro, el espectador podía reparar en que la prudencia no es patrimonio exclusivo de la edad, y que la vejez no siempre va acompañada de la prudencia. Por esa vía, el espectador maduro podía verse llevado, junto con los demás, a aceptar la máxima de que “es sabio escuchar las razones, independientemente de la edad de quien las formula”. Y los jóvenes espectadores podían percibir, a su vez, la importancia y la conveniencia de saber expresar las ideas propias sin ofender los oídos de los ancianos ni de la autoridad. Es probable que el sector más inteligente del público advirtiera el inmenso valor de saber decir las cosas en un tono razonable y mesurado, en provecho de la comunidad.²³³

En la mayoría de las tragedias, ficticias o reales, interviene de alguna manera una falta de entendimiento y cierta incapacidad para comunicarse, para evitar los conflictos o para resolverlos sin violencia. Una de las principales fuentes de conflicto es que nuestras acciones se prestan a distintas

²³¹ Las tragedias áticas fueron objeto de traducciones, como las de Simone Weil, destinadas a ser difundidas en publicaciones obreras; de adaptaciones, como la *Antígona* de Anhuill, y de representaciones teatrales, durante la ocupación alemana en Francia y desempeñaron un papel activo en el movimiento de resistencia. Los dramas clásicos mostraron ser un vehículo admirable para transmitir y defender valores políticos pisoteados por el régimen totalitario.

²³² *Antígona* 635-639; 684-730.

²³³ Es pertinente tomar el término *μανθάνειν* en el sentido de "comprensión", tal como lo define Aristóteles en *EN* 1143a 13: "al aprender se le llama comprender" (*τὸ μανθάνειν λέγεται ξυνιέναι*). La comprensión atañe al juicio, aprecia y juzga lo particular y lo último; la *frónesis* es imperativa (*ἐπιτακτική*), determina lo que ha de

interpretaciones. Esto tiende a provocar malentendidos, genera desconfianza y enemistades; en ocasiones desemboca en estallidos de violencia y dolorosas rupturas. La capacidad de experimentar una consonancia emocional con el sufrimiento y con la alegría del otro o la otra es una experiencia humana fundamental y una base indispensable de las relaciones sociales, la comunicación y el entendimiento recíproco de los individuos y los pueblos. El arte tiene la facultad de propiciar una suerte de identificación con la situación y con las emociones de los otros: el enemigo, el extranjero, el huésped, el suplicante, el anciano o el joven, el hombre o la mujer, el poderoso tanto como el esclavo. El poder del arte poética para afectar nuestra sensibilidad y ensanchar nuestra capacidad de empatía y comprensión le confiere a ciertas obras un papel ético de primera importancia.

Al conmoverse en el teatro con el sufrimiento y el desamparo de Hécuba, los miembros de la *polis* podían comprender el significado brutal de la esclavitud debida a la derrota militar. Cada uno, de alguna manera, podía reconocerse a sí mismo en el otro o en la otra, y experimentar compasión por él o ella, y temor por sí mismo. Sin embargo, ¿hasta qué punto las tragedias realmente modificaban o podían cambiar el *ethos* y la conducta de los ciudadanos?

Sería un error pretender que el arte tiene la capacidad de determinar o regular el comportamiento mediante los placeres y dolores que nos provoca, por mucho que las obras de arte incidan en las maneras de percibir, sentir y juzgar la realidad, cuando lo cierto es que ni siquiera una experiencia real de dolor o de placer infunde siempre un mismo ánimo en las personas. Hay quienes a causa de haber padecido sufrimientos se vuelven insensibles o

hacerse. La comprensión juzga a las cosas que nos producen cierta perplejidad y nos inducen a deliberar, lo que es materia de la prudencia (EN 1143 a 6-13).

cruelles,²³⁴ mientras que otros se conmueven, aprenden a solidarizarse con los demás, se esfuerzan y luchan en favor de la erradicación del sufrimiento humano.

Es dudoso que el arte posea la fuerza suficiente para influir en el carácter en un sentido equiparable al de la propia experiencia, o al de los propios placeres y dolores que experimentamos en medio de situaciones reales en el curso de nuestra vida. La representación de *Los siete contra Tebas* no ejerció en los espectadores atenienses el influjo positivo permanente que cabría esperar del drama esquiliano. Tampoco las lamentaciones de Hécuba y del coro de troyanas pusieron término a los proyectos expansionistas de los griegos, o desalentaron la belicosidad de los atenienses; ni movieron a los hombres libres a abolir la esclavitud o acabaron con la brutalidad.

La convicción de que el arte puede enseñarnos, mediante el placer y el dolor, a “disfrutar los que se debe” y a rechazar los que no se debe”, podría llevar a cierta confusión respecto a la naturaleza de los placeres y dolores que tienen su fuente en el arte. Es necesario reconocer la especificidad del placer trágico y su peculiar influencia en la vida moral y en el comportamiento de las personas.²³⁵

²³⁴ Cf. Viktor E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, trad. Diorki, Barcelona, Herder, 1979. El sufrimiento por lo regular suele ser degradante y rara vez induce a quien lo padece a ser más compasivo. Eurípides hace decir a Ifigenia esta gran verdad: “Amigas mías, sé que es verdad que los infortunados no tienen buenos sentimientos hacia quienes les superan en infortunio cuando han recibido un revés” (*Ifigenia entre los tauros* 350). Eurípides, *Tragedias*, trad. José L. Calvo Martínez, v. II, Madrid, Gredos, 1985.

²³⁵ Jonathan Lear está en lo correcto cuando señala que el drama es lo suficientemente distinto de la vida real, como para que los efectos emocionales que despierta en el espectador no representen un peligro en cuanto al carácter. En su opinión, ésta es una de las razones por las cuales Aristóteles no comparte el juicio platónico sobre la tragedia. Aristóteles reconoce, en efecto, las diferencias entre el drama y la vida, pero tiene presente el poderoso influjo del arte en las emociones y en el carácter. A diferencia de Platón, le concede un valor indiscutible a lo ficticio en el arte, muestra gran aprecio por ciertas

El placer trágico no procede directamente del conocimiento, la comprensión y el ejercicio de nuestras facultades cognitivas, aunque las suponga. Es ante todo un placer estético. Los placeres miméticos o estéticos inciden en nuestras aspiraciones y nuestros juicios, pero rara vez su fuerza determina el curso de nuestras vidas.²³⁶ Para bien o para mal, el arte influye en nuestros juicios y emociones en un sentido más limitado que el de los placeres y dolores ordinarios. Lo anterior constituye uno de tantos ejes de la relación entre la ética y la tragedia que atañe directamente a la contingencia de nuestra existencia.

Nuestra manera de reaccionar ante los dramas tiende a ser similar a nuestra manera de responder a las situaciones y las conductas reales, lo cual no quita que las tragedias puedan llevarnos a comprender las situaciones, los conflictos y las experiencias destructivas y dolorosas vividas por los personajes, en un sentido diferente o aún contrario a nuestra percepción ordinaria del tipo de personas, conductas y situaciones que las obras ponen ante nosotros. En ocasiones, nuestras respuestas emocionales e intelectuales como lectores o espectadores difieren de nuestra manera ordinaria de sentir y pensar.²³⁷ La poesía de Eurípides es un buen ejemplo de ello. Una de las

tragedias, y es partidario incluso de que existe una especie de parentesco entre la filosofía y la poesía.

²³⁶ Aristóteles, en la *Política* VII, le reconoce abiertamente a la *mimesis* musical y poética una función educadora, llevado por el interés de defender la *paideía* musical

²³⁷ Goethe dice: “En un cuadro nos place/lo que en la vida nos enoja”. “We take with us to the theater the ethical principles -or racial prejudices- which we hold in the rest of our lives. We can hardly leave them at home.[...] Our reactions to human behaviour in drama, as in novel, or as in life, will be human reactions, partly deriving from our ethical sense. [Pero] I feel pity for Macbeth and Lady Macbeth as the experience a death of feeling and a collapse of reason. Ethically, I know that they have performed horrible crimes, yet Shakespeare’s whole presentation of their movement from an imaginative apprehension of

cualidades más sobresalientes de los dramas euripidianos es su enorme *pathos* y fuerza para conmovernos en una dirección empática respecto a situaciones y acciones extremas, violentas y aún execrables, que ordinariamente provocarían nuestro horror y repugnancia, tales como las acciones vengativas de Hécuba o Medea.

Por lo regular, las tragedias nos conmueven de una manera más profunda y radical que otro tipo de textos debido al hecho de que las situaciones trágicas conciernen a la vida y a la muerte, a la felicidad e infelicidad, pero quizás también, y sobre todo, por la excelencia y la fuerza de la palabra poética. Las emociones que nos suscitan las tragedias difieren de las impresiones producidas por la nota roja; se asemejan más a las emociones que nos despierta un filme como *Hiroshima mon amour*, que a las que nos produce un documental ordinario que proporciona datos pormenorizados sobre los horrores de una guerra actual.

Las tragedias áticas funden la experiencia y la ficción, las ideas y las imágenes, el estremecimiento emocional y la reflexión, en la *mimesis* dramática de una acción esforzada y de una vida. La peculiar fruición que nos producen no puede ser descrita en términos puramente hedonísticos ni intelectuales. Responde en gran medida a la naturaleza poética de lo patético trágico.

En general, las emociones trágicas de piedad y temor que experimentamos como lectores o espectadores no provienen de que consideremos que los hechos trágicos presenciados en el drama “podrían

evil to a meaningless existence arouses in me a complex response which is not ethically onesided”. B. Vickers, *op. cit.*, p. 57.

acontecernos a nosotros”. La acción dramática puede no concernirnos de manera directa y, a pesar de ello, emocionarnos de una manera análoga a como nos afectan las experiencias penosas reales, propias o ajenas, lo cual muestra que nuestras respuestas emocionales no exigen esa clase de identificación del lector o espectador con el personaje y sus padecimientos en el seno del drama. A veces nos conmovemos por los dramas trágicos de una manera más intensa que por situaciones trágicas reales semejantes o incluso más terribles.

El violento esplendor de horror y belleza de la poesía trágica nos induce a temblar al unísono con otro. Es falso que el dolor y la caída del personaje susciten en el espectador las emociones trágicas en virtud de una especie de solidaridad y un sentimiento de comunidad del espectador con el héroe, nacida de la conciencia de que “la acción trágica contemplada es posible en la vida del que la contempla”. No es esta clase de posibilidad la que hace del espectáculo trágico “algo serio y vivo, en lugar de un pasatiempo o mera arqueología”²³⁸ sino la excelencia poética de las obras y la participación del espectador.

Para que el drama trágico, esa invención poética y *mímesis* de la vida y del sufrimiento, surta en el ánimo de los espectadores o lectores la intensa ilusión de verdad y de conocimiento que algunos le atribuyen, se requiere necesariamente de una *dinamía* poética capaz de propiciar la participación activa de una inteligencia sensible dispuesta a escuchar y hacer valer lo que el drama dice. El cumplimiento de la finalidad (*ergon*) de la tragedia demanda la *participación* activa del espectador.²³⁹ Sólo en virtud de tal “participación” el

²³⁸ P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 244.

²³⁹ Cf. *Poética* 1450a 30-31; Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, trad. A. Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 134ss.

drama trágico puede convertirse en un espejo a través del cual los espectadores se miran a sí mismos, se *re-conocen* y aprenden a mirarse unos a otros.

El núcleo de la *paidéia* trágica parece descansar en las enseñanzas emanadas de las emociones mismas que las obras trágicas despiertan en los espectadores. Sin embargo, así como una experiencia dolorosa no necesariamente lleva a quien la sufre a asumir una determinada actitud en la vida ni hacia los otros, tampoco un mismo drama induce a sus espectadores o lectores a pensar y valorar los hechos que pone ante ellos en un mismo sentido. A menudo una misma obra da lugar a distintas lecturas y en ocasiones produce incluso distintas impresiones, interpretaciones y juicios en una misma persona, en diferentes momentos de su existencia.

El dolor trágico de Prometeo, por ejemplo, podría enseñar a ciertos espectadores a resignarse y ceder a la violencia de los poderosos, en tanto que a otros podría enseñarles a resistir con denuedo y defender la libertad. La disparidad de lecturas de un mismo texto obedece, en parte, a la peculiar naturaleza del lenguaje poético y al hecho de que los dramas están abiertos a múltiples lecturas, de acuerdo con el énfasis puesto en ciertas líneas en vez de en otras, y según el interés que guíe a los lectores.

El hecho de que las obras poéticas en general estén abiertas a distintas interpretaciones y recepciones posee una relevancia especial para la cuestión de la *μύθησις* trágica. La dimensión hermenéutica de la comprensión trágica se patentiza en que es difícil hablar de una enseñanza trágica en sí misma y por siempre. La *máthesis* trágica sólo puede ser debidamente concebida dentro

de un horizonte de comprensión y como fruto del diálogo entre el lector o espectador y el texto.

Es posible que algunos espectadores del *Hipólito* advirtieran que el error de Teseo fue haberse dejado llevar por las apariencias sin haber examinado a fondo los hechos, y que ese caso trágico ejemplar los llevara a reflexionar acerca del valor probatorio relativo de ciertos testimonios y a procurar ser más cautelosos en el futuro a la hora de emitir algún juicio; pero es posible que otra parte del público considerara en su fuero interno que más le hubiera valido a Hipólito servir a Afrodita y ceder a las insinuaciones de Fedra, que persistir en la virtud.

Parece claro que la tragedia educa a través de las emociones y los juicios que suscita en el espectador o lector. No obstante, quienes asumen que la tragedia educa suelen descuidar el problema de la recepción de las obras y el hecho de que las tragedias están abiertas a múltiples significaciones. Habría que decir de la *máthesis* trágica lo mismo que Gadamer dice de la poesía en general: lo significativo no es lo que el poeta haya querido decir ni cuáles hayan sido sus motivaciones; todo ello está “detrás” del poema. La obra trasciende las circunstancias particulares de su producción; la motivación ocasional de su autor y su relación con un momento histórico concreto o con una historia particular. Lo que cuenta es la pregunta o las preguntas que el poema pueda responder al lector. Es necesario, pues, reconocer el peso de la recepción en la *máthesis* trágica.

Si la caída de Jerjes en escena suscitó en el público ateniense la alegría que se nos dice en *Las ranas*,²⁴⁰ estamos obligados a reconocer que no cabría

²⁴⁰ Aristófanes, “Las ranas”, en *Obras completas*, trad. E. Gasco Contell, México, Ediciones Ateneo, 1963. Es probable que el testimonio de Aristófanes sea exagerado, pero aún descartando la veracidad del mismo, ello no quita que la respuesta del público sea posible, y esto es lo que interesa en esta discusión.

reacción más contraria a la οἰκεία ἡδονή trágica que el júbilo exaltado de los espectadores de *Los persas*.²⁴¹ Para cualquier lector contemporáneo del drama, es evidente que la respuesta del público ateniense durante su representación no obedeció a una falla proveniente de su estructuración o composición, ni atribuible al poeta, sino explicable en el contexto de su recepción original. Factores como la proximidad de los hechos representados, junto con la tosquedad del público y su incapacidad para distanciarse del sentido que los hechos trágicos tenían para los helenos (nada menos que el de la victoria sobre los persas), impidieron a los espectadores atenienses dejarse conmover por el magnífico drama de Esquilo y apreciar su sentido trágico.

La incapacidad de ponerse en el lugar del otro constituye una ceguera política cuyos alcances pueden ser desastrosos. Esta parece haber sido la principal enseñanza trágica de *Los persas*, que los atenienses no fueron capaces de comprender en su oportunidad, pero que los lectores modernos podríamos aprender, y que sería deseable que alcanzásemos.

Un ejemplo de máthesis trágica: Eteocles o la arrogancia cívica

Eteocles, como su padre Edipo en el drama sofocleo, aplica la *therapeia* del *logos* a lo enigmático y lo monstruoso, en *Los siete contra Tebas*. Las imágenes e inscripciones simbólicas de los escudos enemigos, una vez descifradas, resultan ser meros artificios retóricos, pierden toda fuerza o eficacia. Cada una de las siete puertas de la ciudad y cada uno de los siete escudos enemigos encierra un sentido que Eteocles, “el de auténtica gloria”,

²⁴¹ La posibilidad de una “catarsis épica” resulta un tanto remota, por más que el tono de algunos dramas áticos no pueda más que resultarnos “épico”, más que “trágico”, como las

pone ante los ojos de sus hombres a través de un vigoroso combate semiológico:

Mensajero.— Lleva en su escudo [Tideo] este arrogante emblema: un cincelado cielo fulgente de estrellas. En medio del escudo, se destaca la luna llena, la más digna de todos los astros, ojo de la noche [...]

Eteocles.— Esa noche que dices que sobre su escudo contiene el cielo resplandeciente de estrellas, puede que pronto sea una adivina que manifieste su insensatez; pues, si al morir, cae la noche sobre sus ojos, este emblema arrogante, con razón y justicia, vendría a ser el nombre apropiado para el que lo exhibía. Así que él mismo contra sí mismo profetizará esa arrogancia.²⁴²

Las palabras de Eteocles oponen entre sí el significado de estos dos pares de elementos del conflicto: “los emblemas/las armas” y “la arrogancia/la justicia”. El rey interpreta las señales temibles de los enemigos como mensajes alentadores para los suyos: la noche del escudo de Tideo bien podría ser un anuncio de la muerte de éste; la jactancia impía, un augurio funesto para el portador del escudo, Capaneo, quien ignora el verdadero significado de sus emblemas.

El empeño de Eteocles es persuadir a sus hombres de que la jactancia pone al descubierto la radical vulnerabilidad del enemigo: el emblema monstruoso y terrorífico de Hipomedonte -un Tifón que exhala fuego por la boca rodeado de serpientes entrelazadas- no es otra cosa que “el miedo que alardea frente a la puerta de Atenea” (la Razón).²⁴³ La crueldad de las enseñas del escudo afrentoso de Partenoqueo -la Esfinge carnífera sujeta con clavos y

Euménides.

²⁴² *Los siete contra Tebas*, 385-407, pp. 285-286.

con un guerrero cadmeo entre sus garras- una provocación para la ciudad y una invitación a castigar la osadía:

La propia Esfinge va a reprochárselo al que la lleva, cuando al pie de nuestra ciudad vaya recibiendo golpes repetidos sin interrupción...²⁴⁴

El diálogo de Eteocles con el coro de tebanas contrasta la actitud racional y prudente de aquél, con la actitud piadosa y empavorecida de las mujeres tebanas: “Rogad que la torre nos ponga a cubierto de la lanza enemiga, porque también eso es cosa que viene de dioses. Hay un dicho que afirma que los dioses abandonan una ciudad cuando es conquistada”.²⁴⁵ La ironía del rey insta a los ciudadanos a poner la seguridad de la *polis* en cosas tangibles y humanas -las murallas, las armas y el combate-, en vez de solicitar el incierto auxilio divino. Sus palabras expresan un escepticismo radical hacia los recursos simbólicos de orden religioso, las únicas armas a disposición de las tebanas. El poeta deja ver, sin embargo, que la reprobación eteoclea del temor femenino trasluce algo más que el interés de evitar que decaiga el ánimo combativo de los varones tebanos:

Eteocles.— Os pregunto, criaturas insoportables: ¿es lo mejor eso, lo que salvará a la ciudad y dará ánimo a un ejército que está sitiado? ¿Andar gritando y vociferando postradas ante estatuas de dioses que son protectores de nuestra ciudad? Todo eso es odioso para las gentes que tienen prudencia.

¡Ojalá no comparta yo la vivienda con mujeril raza, ni en la desgracia ni tampoco en la amada prosperidad! Pues la mujer, cuando es dueña de la situación, tiene una audacia que la hace intratable; y, en cambio, cuando es víctima del miedo, constituye un peligro mayor para su casa y para el

²⁴³ El poeta opone lo monstruoso y terrorífico del escudo enemigo, por un lado, y la puerta de Atenea, por otro.

²⁴⁴ *Los siete contra Tebas*, 538-563.

²⁴⁵ *Ibid.* 218, p. 278.

pueblo. Así, ahora, con vuestras huidas a la carrera, habéis infundido temor en los ciudadanos, restándoles ánimo, con lo que reforzáis en máximo grado la situación de la hueste apostada fuera de las puertas, mientras que dentro nos destruimos nosotros mismos.

Las palabras y el tono de los reproches lanzados por Eteocles contra las mujeres, obligan a comparar el diálogo con el coro de tebanas, en *Los siete*, con el diálogo entre Héctor y Andrómaca, en la *Ilíada*:

Andrómaca llorosa, se detuvo a su vera, y asiéndole la mano le dijo: '¡Infortunado! Tu valor te perderá. No te apiadas del tierno infante ni de mí, infortunada, que pronto seré viuda; pues los aqueos te acometerán todos a una y acabarán contigo. Preferible sería que, al perderte, la tierra me tragara, porque si mueres no habrá consuelo para mí, sino pesares. [...] Héctor [...] sé compasivo, quédate en la torre --¡no hagas a un niño huérfano y a una mujer viuda! Y pon el ejército junto al cabrahigo, que por allí la ciudad es accesible y el muro es más fácil de escalar. Los más valientes -los de Ayaces, el célebre Idomeneo, los Atridas y el fuerte hijo de Tideo con los suyos respectivos- ya por tres veces se han encaminado a aquel sitio para intentar el asalto [...].

Contestó el gran Héctor, de tremolante casco: Todo esto me preocupa, mujer, pero mucho me sonrojaría ante los troyanos y las troyanas de rozagantes peplos si como un cobarde huyera del combate; y tampoco mi corazón me incita a ello, que siempre supe ser valiente y pelear en primera fila, manteniendo la inmensa gloria de mi padre y de mí mismo. [...] La futura desgracia de los troyanos, de la misma Hécuba, del rey Príamo y de muchos de mis valientes hermanos que caerán en el polvo a manos de los enemigos, no me importa tanto como la que padecerás tú cuando llorosa, privándote de libertad, y luego tejas tela en Argos, a las órdenes de otra mujer, o vayas por agua a la fuente Meseida o Hiperea, muy contrariada porque la dura necesidad pesará sobre tí [...] ¡Esposa querida! No en demasía tu corazón se acongoje, que nadie me enviará al Orco antes de lo dispuesto por el hado; y de su suerte ningún hombre, sea cobarde o valiente, puede librarse una vez nacido. Vuelve a casa, ocúpate en las labores del telar

y la rueca, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo; y de la guerra nos cuidaremos cuantos varones nacimos en Ilión, y yo el primero.²⁴⁶

La despedida de los esposos es un reconocimiento doloroso de la radical imposibilidad de conciliación, en el contexto de la guerra, entre los valores de la *polis* defendidos por Héctor, y los valores del *oikos*, defendidos por Andrómaca. Cada uno de ellos reconoce las razones del otro y se duele de no poder conciliar las demandas opuestas. La falta de acuerdo obedece a una imposibilidad trágica que los sobrepasa a ambos. Héctor y Eteocles encarnan los valores heroicos del ciudadano: los dos reconocen la necesidad imperiosa de defender su ciudad y actúan movidos por el noble imperativo de luchar junto con los suyos para proteger la *polis*. Ambos exhortan a la parte femenina a ocuparse de “las labores propias de su sexo” y a “mantenerse en el hogar”. Sin embargo, la censura de Eteocles del comportamiento temeroso de las tebanas ante el ataque de Polinices y sus aliados, contrasta vivamente con la actitud de Héctor frente a Andrómaca; como también la actitud prudente de esta última, en la *Iliada*, contrasta con la actitud irracional de las tebanas del drama esquiliano.²⁴⁷

No obstante, las palabras que dirige el hijo de Edipo a las tebanas son excesivas y sus expresiones misóginas no parecen deberse únicamente a la angustia de ver la ciudad sitiada por el enemigo, ni al comprensible temor de que los gritos, las carreras y llantos de las mujeres desalienten al ejército. Hay algo más que un reclamo exasperado de sensatez y firmeza ante el peligro, o una solicitud de aliento para los ciudadanos. Le asiste razón al irritarse contra la conducta de las tebanas, pero su enojo desmesurado deja ver un

²⁴⁶ *Iliada* VI, 407-440 (Cito la versión española de Luis Segalá y Estalella, Madrid, Espasa-Calpe, 1968).

²⁴⁷ *Los siete*, 181-200.

antagonismo más radical, que le incapacita para escuchar y comprender el punto de vista femenino. La agresividad de Eteocles trasluce su dificultad para reconocer la propia incertidumbre, su condición vulnerable y mortal.²⁴⁸

El discurso misógino de Eteocles comparte, paradójicamente, el significado y la fuerza que él mismo adscribe a los lemas de los escudos enemigos, cuando señala “nunca temería yo galas con que un guerrero pueda adornarse. Ni los emblemas producen heridas...” (398). Sus palabras ofensivas asumen un sentido emblemático: son un mero alarde, un gesto, una mueca impotente.

El elogio que Eteocles dirige al enemigo portador del único escudo desnudo de emblemas, el prudente Anfiarao: “no existe blasón en su escudo, pues no quiere parecer el mejor, sino serlo” (οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ’ εἶναι),²⁴⁹ declara a los suyos que el hombre ha de emprender el combate provisto solamente de sus armas. Mensaje alentador, pero al mismo tiempo cargado de jactancia. El drama de Esquilo encierra una advertencia contra toda forma de impiedad.²⁵⁰

La arrogancia de Eteocles se manifiesta en una ἀνδρεία misógina que desconoce los valores defendidos por las tebanas, las κύρια o guardianas del hogar-ciudad. La obstinada belicosidad del hijo de Edipo le impide escuchar y comprender los prudentes consejos del corifeo, que le instan a refrenar la ira

²⁴⁸ Nuevamente en contraste con la actitud de Héctor, en *Iliada*, *loc cit.*: “Esposa querida, no en demasía tu corazón se acongoje... Nadie me enviará al Orco antes de lo dispuesto por el hado; y de su suerte, ningún hombre, sea cobarde o valiente, puede librarse una vez nacido”.

²⁴⁹ *Los siete*, 591.

²⁵⁰ Se trata de un tema trágico recurrente. Sófocles, en *Ajax*, presenta la falla del héroe en términos análogos. Cf. *Ajax* 762-777.

y evitar la *Séptima puerta* -la de Apolo-, imagen que encierra una alusión al destino funesto de los hijos de Edipo vaticinado por el dios. Las palabras del corifeo se dirigen también al público de ciudadanos. La advertencia trágica es clara: no franquear la Séptima puerta, evitar el enfrentamiento de los griegos entre sí, representados en el drama por las figuras fraticidas de Eteocles y Polinices.

El desenlace del drama revela a los espectadores que sólo para la divinidad la medida de la justicia es transparente. El fin trágico encierra una advertencia para quienes, llevados de su ambición (Polinices) o de sus afanes cívicos (Eteocles), estén dispuestos a poner en peligro la seguridad de la *polis*: la ciudad libre; en tanto, los jefes de cada facción, “en plena posesión de sus bienes, bajo sus cuerpos tendrán la insondable riqueza de tierra” (950).

También en *Los persas* el mensaje esquiliano se dirige sobre todo a los atenienses: la victoria no debe enturbiar la comprensión de la historia y los acontecimientos recientes. En la tragedia, la caída de Jerjes y de su poderoso ejército es una invitación a la prudencia y a la cordura de los helenos. La función terapéutica de la *máthesis* trágica es preservar a la *polis*, resguardarla de su propia ambición, desmesura y jactancia: la cura de la arrogancia cívica.

V) Conclusiones

La visión aristotélica de la tragedia no abandonó por completo una perspectiva ética. Las preferencias y las prescripciones poéticas de Aristóteles no son puramente estilísticas ni patéticas, encierran un sentido ético. Su teoría de las emociones, expuesta en sus tratados éticos y biológicos, y la idea de que es posible educar a las emociones están a la base de su concepto y su modelo de tragedia. El filósofo comparte la opinión antigua de que la poesía cumple una función educativa. Sin embargo, la relación entre la ética y la tragedia, en su teoría de la poesía, no implica que él pretendiera subordinar el arte poético y las convenciones estéticas a la moral.

Aristóteles concibe la tragedia como algo esencialmente poético y dramático. La define como "*mímesis* de una acción y de una vida". Lo anterior no significa que las tragedias reproduzcan fielmente las situaciones y los dilemas prácticos reales. La *mímesis* poética le imprime a lo trágico unos rasgos peculiares, irreductibles a la experiencia cruda de hechos destructivos y violentos semejantes. El filósofo declara, en la *Poética*, que es propio de la poesía presentar las cosas no como son o como han sido, sino como podrían ser. El arte mimético pertenece a la esfera de lo verosímil. Su finalidad no es producir algo útil ni reproducir la realidad tal como ella es. La poesía forma parte de las artes libres, cuya meta no es producir objetos útiles ni satisfacer una necesidad, sino producir un placer mimético.

La concepción aristotélica de la poesía como *mímesis*, esto es, como creación e invención poética y no simple versificación, coincide con la idea de

que "la poesía no consistió nunca en la maestría formal de una configuración lingüística que suene bien",²⁵¹ pero se aparta de la concepción de que la *mimesis* poética conlleve una verdad, a pesar de que el filósofo afirme que la poesía dice lo universal y es filosófica. Para él, la corrección poética obedece a criterios propios, la verosimilitud y la *dinamía*, los cuales atañen a la capacidad de la obra poética para conmover a los lectores o espectadores, y producir en ellos una impresión vívida,²⁵² unida a un placer peculiar, de orden estético.

La catarsis trágica es análoga a la catarsis orgiástica, descrita en la *Política* como un efecto terapéutico de la música. Una diferencia entre la catarsis trágica y la catarsis curativa es que su función no es restablecer el equilibrio. La catarsis trágica es en cierto sentido "un proceso purgativo, pero su esencia no se agota en su acción momentánea".²⁵³ Es un error entender el efecto catártico en términos de un simple alivio emocional. Las emociones van siempre unidas a alteraciones fisiológicas y a creencias. La catarsis trágica es algo más que un mero desahogo emocional del espectador, una descarga de fluidos o una eliminación de los afectos. Las tragedias suscitan en los espectadores una intensificación y una liberación de afectos no necesariamente patológicos, acompañada de reflexión. Lo anterior no implica

²⁵¹ H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, trad. A. Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1998, p. 142. Aristóteles no comparte la idea Heidegger y Gadamer de que la poesía encierra o revela una verdad. Cf. M. Heidegger, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, FCE, 1992, pp. 90, 114-115.

²⁵² A menudo, la literatura presenta situaciones absurdas e inverosímiles de una manera tan convincente, que los lectores no reparamos en su artificialidad o imposibilidad. El poeta es capaz de imaginar situaciones absolutamente ficticias y de imprimirles una fuerza persuasiva (=verosimilitud) equiparable a las situaciones reales, gracias a una serie de recursos literarios, tales como la composición de la trama y la acción, la unidad de los caracteres, etc.

²⁵³ El comentario de P. Laín Entralgo hace referencia a la interpretación de Pohlenz. Cf. P. Laín Entralgo, *op. cit.*, pp. 223-224.

que su acción más propia consista en ordenar el carácter y la vida moral, aunque pueda influir en ellos.

El sufrimiento trágico difiere del sufrimiento ordinario en que va acompañado de un placer propio, propiciado por la excelencia poética de las obras trágicas y por el hecho de que los males que los dramas presentan no constituyen un peligro inminente para el espectador ni para las personas que éste ama. El estremecimiento patético experimentado por los lectores o espectadores de tragedias es una emoción *mimética*, esto es, producida mediante el arte; responde a situaciones dramáticas y al padecimiento de unos personajes en el seno de una situación trágica ficticia, y va acompañado de un placer mimético peculiar (οἰκεία ἡδονή).

El placer trágico va unido a la contemplación, al ejercicio de nuestras facultades y al aprendizaje. Las metáforas, las imágenes poéticas, el *agón* de los caracteres, la aproximación a los conflictos y las situaciones desde la perspectiva del agente, dan lugar a una percepción y una comprensión de los caracteres y los conflictos, que pasa por las emociones, aunque no consista solamente en ellas. En virtud del *logos* poético, de la música, la *opsis* y el conjunto de elementos que hacen del drama trágico una *mimesis* de la acción y del sufrimiento, la catarsis trágica puede ser educativa.

En la *Poética*, Aristóteles hace referencia expresa a una μάθησις poética. La enseñanza poética es posible porque la acción humana asume en los dramas trágicos unos rasgos universales, esto es, paradigmáticos. Las situaciones trágicas son universales en el sentido de que los héroes trágicos representan tipos humanos; por ejemplo, el Jerjes de Esquilo es algo más que un individuo y un monarca bárbaro, poderoso y prepotente, representa un tipo humano y de gobernante. Es innegable que las obras trágicas nos conmueven de manera sumamente intensa. Las tragedias nos enseñan a sentir y a

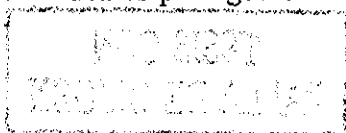
comprender cierto tipo de conflictos prácticos. Y si bien no resulta claro que la comprensión que ellas nos procuran supere a la comprensión que extraemos de la historia, es indudable que, por su naturaleza poética, la *mimesis* trágica afecta nuestras emociones y nuestros valores en un sentido más empático que el relato histórico, lo cual puede llevarnos a comprender cierto tipo de conflictos, situaciones y acciones violentas en un sentido aleccionador.

La catarsis trágica propicia una comprensión de los caracteres y las acciones imitados y ejerce un influjo moral que puede resultar útil para la *polis*. El arte poética puede hacer coincidir el placer trágico con los fines de una genuina *paideía* de los ciudadanos.

Según M. C. Nussbaum, las tragedias nos aportan una comprensión de la acción del individuo y de los dilemas prácticos, y nos muestran la insuficiencia de las normas y de la condición moral del agente, para garantizar una vida virtuosa. Si los dramas trágicos áticos nos aportaran solamente una comprensión de nuestra insuficiencia moral y de "la fragilidad del bien", como Nussbaum piensa, no se entendería la preferencia aristotélica por una trama y unos caracteres como los del *Edipo rey*.

En la *Poética*, el propósito aristotélico no fue meramente describir "la forma de la tragedia griega", sino proponer un modelo de drama y un paradigma del sufrimiento trágico, según el cual, éste proviene de un yerro práctico. La prescripción de la *hamartía* del héroe no tiene en vista al promedio de los dramas, sino a un tipo específico de tragedia que, de acuerdo con Aristóteles, representaba la excelencia poética.²⁵⁴

²⁵⁴ "La falta usual es transformar el análisis de Aristóteles de la mejor tragedia en el capítulo 13 de la *Poética* (la caída del hombre bueno mediante alguna falla) en una definición de lo que es solamente una clase de tragedia. Aristóteles no eliminó del género trágico las obras que no se ajustaban a esa especie de trama. Ello habría excluido a casi la totalidad de las de las antiguas tragedias griegas. ¿Cómo podría encajar en, por ejemplo, las obras en las cuales Medea es protagonista? Aquí tenemos la historia de una mujer viciosa



Las recomendaciones aristotélicas tocantes al carácter del personaje trágico (μεταξύ ο σπουδαίος) y al error trágico (ἀμαρτία μεγάλη), a evitar lo repugnante moral (μιαρόν) y la filantropía (φιλανθρωπία), apuntan claramente en dirección a cierto tipo de composición o imitación de la vida y de la felicidad e infelicidad humanas.²⁵⁵ Para Aristóteles, la acción trágica por excelencia obedece a cierta *agnoía*, como la de Edipo.

La composición de la acción trágica como un error involuntario del agente, en lugar de como una acción destructiva deliberada (*miarón*), propicia una respuesta peculiar en el ánimo de los espectadores: la compasión por el inocente.

La noción aristotélica de las emociones trágicas de compasión y temor está asociada a una idea particular de lo trágico. En la *Poética*, lo patético-trágico no equivale a lo “terrorífico”, “espeluznante” y “sangriento”. La palabra ‘trágico’ significa allí algo más que “solemne” y “desmedido”.²⁵⁶ La prescripción de la *hamartía* y la noción aristotélica de la compasión trágica corresponden a una visión de lo trágico que separa a éste de lo criminal.

La esencia de lo trágico no descansa en lo catastrófico ni en la intervención de fuerzas sobrenaturales o la fatalidad; tampoco en la

que va de la adversidad al triunfo mediante los crímenes más indecibles” (Henry A. Kelly, *Ideas and form of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993, p. xv, Prefacio). Según Bremer, “Aristotle’s critical formula for the κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία is in fact fully relevant only to Sophocles’s plays” (*op. cit.*, p. 196). Aristóteles seguramente admitiría que no todos los personajes trágicos cometen *hamartía*, y que muchos de los personajes trágicos, entre ellos, Pelasgo, Antígona y la Hécuba de las *Troyanas*, no cometieron *hamartía*.

²⁵⁵ *Poética* 1450 a 19-20: “Los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario” (Versión española de V. García Yebra).

²⁵⁶ En esto me aparto del juicio de A. Lesky. Cf. Lesky, A., *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1973, p. 21. La definición aristotélica de la tragedia como imitación de una acción esforzada no alude meramente a la magnitud de la acción, esto es, a su seriedad o gravedad, sino que apunta una distinción entre las acciones trágicas y las acciones criminales, como he puesto de relieve en el capítulo anterior.

vulnerabilidad humana ni "la fragilidad del bien". Para Aristóteles, la especificidad de lo patético-trágico proviene fundamentalmente de su naturaleza poética y ficticia, tanto como de la naturaleza misma de las acciones imitadas: la tragedia es *imitación de acciones esforzadas*, es decir, una composición poética y dramática de acciones *no viles*, sino "temibles" y "graves", "involuntarias" o "fuertemente constreñidas".

Es claro que los criterios estilísticos no justifican por completo la preferencia aristotélica hacia un tipo específico de drama, como el *Edipo rey*. El modelo aristotélico de tragedia ideal satisface, en efecto, una serie de criterios formales de excelencia poética, relativos a la unidad y la composición de la trama, pero además de ellos, satisface también unos criterios éticos. El requisito de la *hamartía* trágica establece una condición *ética* para experimentar la compasión trágica: la inocencia del personaje trágico.

Una crítica frecuente a la teoría aristotélica de la tragedia es que la mayoría de los dramas áticos no se ajustan a su modelo de tragedia ideal. Lo cierto es que esto no debería tomarse como base para descalificar el tratamiento aristotélico de la tragedia, puesto que la perspectiva de Aristóteles no pretendió ser puramente empírica. Por otro lado, el paradigma aristotélico de excelencia poética no implica que el filósofo haya subordinado los estándares de excelencia estética a criterios morales. El análisis de las preferencias y las prescripciones de la *Poética* ha puesto de relieve que éstas entrañan un sentido ético y apuntan a un interés educativo. Sin embargo, ha mostrado también que ninguna de ellas resulta, por sí misma, incompatible con los criterios de excelencia poética.

Para comprender la naturaleza de las prescripciones de la *Poética*, es preciso situarlas en el contexto de la defensa aristotélica de la poesía y en relación estrecha con el concepto de *μίμησις*. Aristóteles defiende la

especificidad del discurso poético. Su noción del error y de la corrección poéticos entraña un reconocimiento de la autonomía de la poesía, así como la negativa de evaluar el arte con criterios extra poéticos, tales como la verdad, la coherencia lógica, el bien y lo útil; en total contraste con la intolerancia filosófica de Heráclito y Platón.

La noción de *mímesis poética* como una especie de saber productivo e imaginativo, afín a la *tejné*, sujeto a un tipo de racionalidad especial e irreductible al científico, constituye la piedra angular de la defensa filosófica de la poesía emprendida por Aristóteles en la *Poética*.

El modelo aristotélico de tragedia ideal (καλλίστης τραγωδίας) se ajusta a criterios de naturaleza estilística y formal, aunque establezca algunas condiciones o requisitos de orden ético-patético que varios de los mejores dramas trágicos áticos no cumplen. Aristóteles admitió, en la *Poética*, la existencia de otro tipo de composiciones de la acción trágica y reconoció el patetismo del estilo trágico de Eurípides. Su concepto de tragedia no implica, en rigor, un desconocimiento de la existencia de otras variantes de lo trágico. Por lo demás, sus prescripciones ético-poéticas son un conjunto de recomendaciones y consejos dirigidos a los poetas, no un conjunto de "reglas" estilísticas de composición.

Lesky comenta que el fallo o la *hamartía* trágica se refiere a "la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura", y agrega: "...podemos preguntarnos si las palabras de Aristóteles no apuntan hacia una situación básicamente trágica del hombre. Pero no pasa de una breve insinuación, que ciertamente invita a seguir desarrollando este pensamiento"²⁵⁷ En su ética, Aristóteles admite, en efecto, las dificultades concernientes a la deliberación práctica y el establecimiento de lo correcto, sin

que descarte que sea posible acertar en el terreno moral. Las tragedias exhiben el conflicto entre la virtud y la felicidad. La *hamartía* trágica constituye un caso especialmente relevante de dicho conflicto, puesto que no puede considerarse el problema del mal y su relación con el personaje trágico, en términos de que el sufrimiento se derive de la intervención de la divinidad ni de una culpa del agente, en la medida en que la *hamartía* trágica es un error del razonamiento práctico ocasionado por una especie de ignorancia del héroe, tocante a lo particular y a las circunstancias de la acción. El error trágico se distingue tanto de la injusticia o el daño deliberado, como del accidente desafortunado. La *hamartía* trágica entraña, de parte del agente trágico, cierta responsabilidad sobre las consecuencias de la acción, no culpa. Quizás por esto Aristóteles concibió esta clase de composición de la acción como el tipo trágico ideal, puesto que presentaba la acción del agente y sus consecuencias destructivas como algo derivado de un fallo en la propia deliberación y elección, en lugar de como resultado de un defecto del carácter o de la intervención divina o un mero fruto del azar.

La *hamartía* no es una condición *necesaria* de la tragedia; sin embargo, es una condición *suficiente* de lo trágico poético. En efecto, para que una obra sea trágica, es insuficiente que los conflictos y las acciones que ella nos presenta sean extremadamente destructivos; tampoco basta que lo terrible sea mostrado de una manera patética y poética ni que la obra nos aproxime a la elección del agente y a las motivaciones más íntimas de su acción; en tanto que, la *megale hamartía* del personaje, esto es, el sufrimiento de un carácter *metaxy* o *spoudaios* a causa de un yerro grave e involuntario, es suficiente para que se produzca un efecto característicamente trágico.

²⁵⁷ A Lesky, *op. cit.*, p. 23.

Sería erróneo evaluar el aparato crítico de la *Poética* sólo en función de qué tanto sus categorías de análisis se ajustan o no a los dramas trágicos áticos conservados. Las nociones aristotélicas de *mimesis*, *kátharsis*, *máthesis* y *hamartía*, no obstante su carácter relativamente enigmático, nos aportan algunas claves e indicaciones valiosas para la lectura de las tragedias griegas.²⁵⁸ A pesar de que su perspectiva no fue exclusivamente descriptiva, la *Poética* continúa siendo una fuente de comprensión de lo trágico.

²⁵⁸ *Lectura* en el sentido que sugiere la etimología de la palabra 'leer', la cual, como observa Gadamer: "viene del latín *legere*, coger, escoger, mondar, igual que en la vendimia, esto es, la cosecha que permanece". Gadamer, H. G., *op. cit.*, p. 300.

Epílogo. La *hybris* trágica

La advertencia trágica respecto al exceso de furor o la confianza excesiva en las propias capacidades ha dado lugar a la convicción más o menos extendida entre los críticos de que la *hybris*, entendida como “arrogancia”, desempeña un papel en el destino funesto, tanto individual como colectivo.²⁵⁹ B. Vickers objeta que quienes defienden que la ὕβρις=“arrogancia” es un componente trágico central y una especie de “error trágico”, le atribuyen sin ningún fundamento al término griego ὕβρις el significado de “arrogancia” o “insolencia”.²⁶⁰

Es discutible, en efecto, que la ὕβρις, entendida como “arrogancia” o “autoconfianza desmedida”, sea un elemento esencial de toda trama trágica y que constituya una categoría imprescindible del análisis de las tragedias griegas. Las críticas de Vickers a la falta de rigor, las simplificaciones y generalizaciones de los partidarios de esta noción de lo trágico (y de otras, como *Némesis* y Destino),²⁶¹ son acertadas, pero no prueban de manera

²⁵⁹ Cf. Francisco Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, p. 184 ss.

²⁶⁰ Para el autor, se trata de uno de tantos *clichés* empleados por los críticos. “La idea de que la tragedia griega constantemente muestra a los dioses castigando la *hybris* o el ‘orgullo’ es falsa porque, primero, sobre la autoridad del *lexicon*, *hybris* significa de hecho ‘capricho (*wanton*), violencia’, ‘insolencia’, ‘deseo violento’, ‘indecencia’, ‘un ultraje’, incluyendo el ‘ultraje a una persona, especialmente violación, rapto’; y en el contexto legal ‘las más serias injurias hechas a una persona’. Cualquiera que se tome el trabajo de consultar tendrá que estar de acuerdo con el Profesor Lattimore de que ‘Ni *orgullo* ni *arrogancia* están asentados en el Liddle y Scott’. No hay donde colgar un significado como ‘excesiva confianza en la propia superioridad sobre dioses y hombres’, o nada cercano a esto” (Vickers, *op. cit.*, p. 23).

²⁶¹ “En esta mala tradición, la *hybris* es vista como el tipo especial, propiamente griego, de *hamartía*”, y agrega: “se intenta presentar a Edipo como si fuese culpable de una ‘*hybris* tiránica’, la cual aparte de no ser concluyente, reduce a Sófocles a la banalidad de algunos pronunciamientos (*utterances*) del coro” (*Ibid.*, p. 29). Vickers añade, para ilustrar lo anterior, unas líneas de Kitto: “Therefore, says Sophocles, [says Kitto] *seek purity and avoid hybris*”. Para Vickers, “el silencio de Aristóteles acerca de ‘*Hybris*, *Némesis* y

contundente que la “arrogancia o insolencia trágica” sea tan sólo una invención de los modernos críticos. Aunque la intención sea irónica, el propio Richmond Lattimore admite que Sófocles parece haber escrito algunas obras como si estuviese inspirado en algunos manuales.²⁶² En muchos dramas trágicos áticos la caída del personaje va asociada a alguna variante de jactancia, a pesar de que ésta no siempre aparezca denominada específicamente con el término ὕβρις. El ejemplo de Ajax es ilustrativo y permite apreciar la importancia de este antiguo tema trágico.²⁶³

Destino’ podría deberse al hecho de que los griegos no evaluaron la tragedia con esos rígidos conceptos” (*Ibid.*, p. 31). Walter Kaufmann descarta también la posibilidad de que la *hybris* represente una variante de error trágico, a partir de que Aristóteles no menciona la palabra. Cf. W. Kaufmann, *op. cit.*, p. 113 ss.

²⁶² R. Lattimore, *The poetry of greek tragedy*, Oxford University Press, 1958. “Sophocles sometimes writes as if he had been reading the handbooks of Attic tragedy and suddenly realized that he had left something out, namely, the theory of *hamartia*. Or of pride of and punishment, or of *hybris*, or what you will” (El comentario de Lattimore es citado por J. Jones en *op. cit.*, nota 3, p. 182) Jones concuerda en que es erróneo adjudicarle peso al papel de la *hybris* en el *Ajax*. “Cuando tomamos la culpa de Ajax en un segundo punto -en su confrontación original con Atenea- aparece una inconsecuencia similar [al reproche de *hybris* de Menelao a Ajax]. La insultante confianza en que él podía combatir solo, sin la ayuda divina, es traída (o “injertada”, *grafted*) a la acción tan torpemente (*clumsily*) por medio de un *flash-back* en el cual un efecto acumulativo es alcanzado a través de un recuento que reúne dos pronunciamientos *hybrísticos* separados. La causa del terrible y enorme castigo es tan importante como para ser introducido así: en contraste con los periféricos elogios acerca del venado macho, de Agamenón en *Electra*, donde el esquema del *flash-back* prueba ser enteramente adecuado. Una crítica más seria emerge de nuestra experiencia de confusión cuando el vigoroso mundo épico de reproche de falta de valentía, del honor y la vergüenza, choca de manera fortuita -esto es, inartística- con una moralidad dominada por la *hybris*”. *Ibid.*, pp. 182-183. El juicio de Jones es discutible. Se basa en sus propios gustos literarios. En mi opinión, la manera en que Sófocles introduce en el drama la cuestión de la insolencia es artística en grado sumo. La tragedia enlaza de manera significativa las dos despedidas cruciales de Ajax en el drama: la primera, que originó la indignación de Atenea, en el momento de dirigirse a la guerra, y la última, en el pasaje en que el héroe, sumido en la tristeza, se dispone a llevar a cabo valerosamente, en total soledad, el combate final. El contraste dramático produce un efecto extraordinariamente patético.

²⁶³ Toda la acción dramática del *Ajax* gira en torno al tema de la fama o el aprecio de la estimación pública, típico del mundo heroico en el que Sófocles sitúa la acción. El infortunio de Ajax no obedece en el drama a una simple simpatía unilateral de Atenea por Odiseo ni a una veleidad de la diosa. Ésta lo hace enloquecer y caer en la infamia extrema

Vickers llama nuestra atención sobre el hecho de que la palabra ὕβρις no es mencionada en la *Poética* y que el significado de “crimen” no aparece registrado en el diccionario de Liddle-Scott bajo dicho término. No obstante, la mayor parte de los crímenes trágicos constituyen modalidades de *hybris*, esto es, actos específicos de “violencia, ultraje o reprochable insubordinación,” como gustan precisar los filólogos. La arrogancia o insolencia impía podría ser vista como un “ultraje” e “insubordinación”, considerando que en determinados contextos dramáticos, la jactancia es presentada como una especie de desafío condenable y como una variante específica de violencia o ultraje contra la dignidad de los dioses, que las tragedias condenan como una pretensión de los mortales de sobrepasar la medida humana.²⁶⁴

Ciertas formas de arrogancia humana, como la excesiva confianza en las propias capacidades del individuo para sortear los peligros, por ejemplo la

en castigo de su osadía. Convencido de que la valentía en el combate es la virtud más excelente, Ajax desconoce el derecho de Odiseo a recibir las armas de Aquiles, el máximo reconocimiento a la *areté*. El héroe se considera agraviado y tratado de manera injusta, pues le atribuye mayor valor a la *andreía* que a la inteligencia y a la estrategia militar. Su arrogancia obedece a una especie de ignorancia. El yerro de Ajax precipita su caída: en medio de un acceso de locura, mata al ganado confundiéndolo con los jefes aqueos, a quienes considera ahora sus mayores enemigos. Cuando repara en la confusión, el héroe se siente objeto de la burla general y cae en la máxima tristeza. El suicidio es visto por él como la única vía de escape a la dolorosa *atimía*. Atenea le muestra de un modo extremadamente doloroso que la furia combativa desprovista de sensatez es irrisoria. La grandeza de la inteligencia y el mérito de la *andreía* son exaltados al final de la tragedia, cuando Odiseo compadece a Ajax, comprende que el error del héroe no anula su grandeza y hace ver a sus compañeros de armas que tiene derecho a recibir una sepultura digna. El antagonismo entre ambos no obedece a una irreconciliabilidad trágica o fatal de los valores enfrentados en el drama, encarnados por Ajax y Odiseo -como pensaría Goethe-, sino a la parcialidad del juicio que enfrenta a cada posición de manera violenta y le impide comprender su error en su oportunidad, antes de acaecida la desgracia.

²⁶⁴ John Jones destaca la importancia del tema del recordatorio de la humanidad: “the theme of remembering one’s humanity, which is the theme of piety”. J. Jones, *op. cit.*, p. 168.

de Ajax en el drama sofocleo,²⁶⁵ a los ojos griegos constituían una forma de insolencia y un grave ultraje contra los dioses. Con lo anterior, no pretendo sostener que las tragedias encierran una visión moral coherente, ni que la arrogancia sea un elemento esencial de todas las tragedias áticas.

Nos cuesta trabajo entender que la arrogancia haya sido para los griegos un crimen porque los lectores modernos vivimos lejos del mundo de los dioses y de la visión helénica de las faltas humanas. El castigo de la arrogancia impía debió resultar temible al público griego. La caída trágica de los jactanciosos héroes refrendaba ante el conmovido auditorio la exigua medida de las fuerzas humanas frente al desmesurado poderío divino.

En la antigüedad, la caída de los poderosos en el infortunio traía a la memoria colectiva el antiguo temor al $\phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ o “indignación divina” y sus consecuencias desastrosas. En nuestros días habría que reexaminar desde una óptica distinta la presencia de la arrogancia en los dramas trágicos. Las tragedias nos alertan sobre toda clase de arrogancia, en especial, la confianza de creerse a salvo de lo monstruoso. La permanente amenaza de excedernos o extralimitarnos en las pasiones, por justificadas que éstas resulten ser, es algo que los dramas trágicos suelen recordarnos, pues la existencia humana es a fin de cuentas una mezcla de conocimiento, confusión, elección y azar.

²⁶⁵ *Ajax* 762-777.

Bibliografía

Fuentes, traducciones anotadas y comentarios

Ross, W. D., *The Works of Aristotle*, Oxford, Clarendon Press, 1952-1966.

Analíticos Primeros y Segundos:

Ross, W. D., *Analytica Priora*, rev. W.D. Ross, prefacio y apéndice de L. Minio-Paluello, en *Aristotelis Analytica Priora et Posteriora*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Del Alma

Calvo Martínez, T., *Acerca del alma*, trad. T. Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1988.

Hett. W. S., *De Anima*, introducción, trad. y notas, Londres, Heinemann Ltd y Harvard University Press, 1960.

Ross, W. D., *Aristotelis De Anima*, rev. y notas, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Física

Hardie, R. P. y R. K. Gaye, *Physica*, trad. y notas, Oxford, Clarendon Press, 1930.

Ross, W. D., *Aristotle's Physics*, introducción y comentario de W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1960.

Tratados biológicos

Hett, W. S., *Parva naturalia*, introducción, trad. y notas, Londres, Heinemann Ltd y Harvard University Press, 1960.

_____ *Problems*, trad. y notas, Londres, Heinemann Ltd y Harvard University Press, 1957.

Nussbaum, M. C., *Aristotle's De motu animalium*, trad. estudios y comentarios, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Peck, A. L., *De historia animalium*, introducción, trad. y notas, Londres, Heinemann Ltd y Harvard University Press, 1965.

(Versión española: *Investigación sobre a naturaleza*, trad. y notas de J. Pallé Bonet, Madrid, Gredos, 1992)

_____ *Generation of animals*, introducción, trad. y notas, Londres, Heinemann Ltd y Harvard University Press, 1963.

_____ *Parts of animals*, introducción, trad. y notas, Londres, Heinemann Ltd y Harvard University Press, 1961.

Metafísica

García Yebra, V., *Metafísica de Aristóteles*, edición trilingüe, introducción y notas, Madrid, Gredos, 1970; 2ª ed. 1982.

Ross, W. D., *Metaphysics*, rev. de texto, introducción y comentarios, Oxford, Clarendon Press, 1948.

Tratados éticos

Pallín Bonet, J., *Ética nicomáquea/Ética eudemia*, introd. E. Lledó I., trad. J. Pallín Bonet, Madrid, Gredos, 1993.

Gómez Robledo, A., *Ética eudemia*, introducción, trad. A. Gómez Robledo, México, UNAM, 1994.

_____ *Etica nicomaquea*, introducción, trad. A. Gómez Robledo, 2ª ed., México, UNAM, 1983.

Política

Gómez Robledo, A., *Política*, trad. A. Gómez Robledo, 2ª ed. revisada por B. Navarro, México, UNAM, 2000.

García Valdés, M., *Política*, trad. Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 1994.

Marías, J. y M. Araújo, *Política*, ed. bilingüe, traducción, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.

Ross, W. D., *Aristotelis Politica*, Oxford, Clarendon Press, 1964.

Retórica

Cope, E. M., *The Rhetoric of Aristotle*, comentario de M. Cope, edición de J. E. Sanders, Londres, Cambridge University Press, 1980.

Racionero, Q., *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.

Tovar, A., *Retórica*, trad. A. Tovar, Madrid, CEC, 1985.

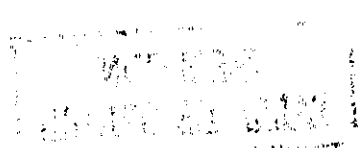
Poética

Alsina, J., *Poética*, ed. bilingüe, Barcelona, Bosch, 1977.

Apostle, E., *Aristotle's Poetics*, con comentarios y glosas de Hipócrates, trad. G. Apostle, E. Dobbs, M. Parslow, Iowa, Grinnell, 1990.

Butcher, S. H., *Aristotle's theory of poetry and fine art*, trad. y estudios críticos de S. H. Butcher, 4ª ed. con nueva introducción de John Gassner, Nueva York, Dover, 1951.

Capelleti, A. J., *Poética*, trad. A. J. Capelleti, Caracas, Monte Ávila, 1990.



Cooper, L., *Aristotle, on the art of poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1947.

Else, F. G., *Aristotle's Poetics: the argument*, Leiden, E. J. Brill, 1957.

García Bacca, J. D., *Poética*, trad. Juan David García Bacca, UNAM, 2000.

García Yebra, V., *La Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, trad. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

González, A., *Arte poética*, trad. Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.

Lucas, D. W., *Aristotle's 'Poetics'*, trad., notas y comentarios, Oxford University Press, 1968.

Llanos, A., *Poética*, trad. A. Llanos, Buenos Aires, Leviatán, 1980.

Poesía griega

Aristófanes, *Obras completas*, trad. E. Gasco Contell, México, Ediciones Ateneo, 1963.

Esquilo, *La Orestíada*, trad. Manuela García Valdés, Barcelona, PPU, 1988.

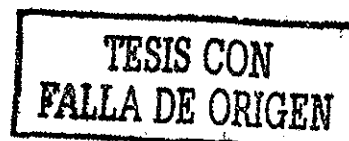
Eschyle, *Agamemnon. Les choéphores. Les Euménides*, trad. Paul Mazon, 7ª ed., París, Les Belles Lettres, 1961.

Eurípides, *Tragedias*, trad. José L. Calvo Martínez, v. II, Madrid, Gredos, 1985.

Sófocles, *Tragedias*, trad. Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981.

García Gual, C., *Prometeo: Mito y tragedia*, Libros Hiperión, Madrid, Ediciones Peralta, 1979.

Hesíodo, *Teogonía y Los trabajos y los días*, trad. J.M. Villalaz, 4ª ed., México, Porrúa, 1973.



_____ *Teogonía*, trad. y estudio introductorio de Paola Vianello,
México, UNAM, 1986.

Homero, *Iliada*, trad. Luis Segalá y Estalella, 8ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe,
1968.

_____ *Odisea*, trad. Luis Segalá Estalella, Barcelona, Editorial Juventud,
1960.

Literatura crítica

Adorno, T., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. J.
Chamorro, Madrid, Taurus, 1987.

_____ *Teoría estética*, trad. F. Riaza, revisada por Fco. Pérez G.,
Madrid, Taurus, 1980.

Adkins, A. M., *Merit and responsibility. A study in greek values*, Oxford,
Clarendon Press, 1970.

Alsina, J., *Literatura griega. Contenidos, métodos y problemas*, Barcelona,
Ariel, 1983.

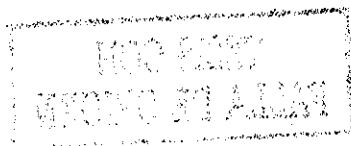
Annas, J., *The morality of happiness*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Ando, T., *Aristotle's theory of practical cognition*, 3ª. ed., La Haya, Martinus
Nijhoff, 1971.

Anscombe, G. E. M., *Intención*, trad. Ana I. Stellino, Barcelona, Paidós
Ibérica y UNAM, 1991.

_____ y P. T. Geach, *Three philosophers*, Oxford, Blackwell, 1961.

Arendt, H., *Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*,
trad. C. Ribalta, 3ª. ed., Barcelona, Lumen, 2000.



- Arnaldo, J., (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, s/t, Madrid, Tecnos, 1994.
- Aspe, V., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, F.C.E., 1993.
- _____ *et al.*, *Ensayos aristotélicos*, México, Universidad Panamericana-Publicaciones Cruz, 1996.
- Aubenque, P., *La prudence chez Aristote*, París, P.U.F., 1963.
- _____ *El problema del ser en Aristóteles*, trad. Vidal Peña, Madrid, Taurus, 1974.
- Barnes, J., M. Schofield y R. Sorabji (Eds.), *Articles on Aristotle*, Londres, Duckworth, v. 1, 1975; v. 2, 1977.
- _____ *Aristotle. A selective bibliography*, Oxford University Press, 1977.
- Baumgarten, A., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. J.A. Miguez, Buenos Aires, Aguilar, 1960.
- Beare, J.I., *Greek theories of elementary cognition*, Oxford, 1906.
- Bernhart, J., *De profundis*, Madrid, Gredos, 1962.
- Berti, E., *As razoes de Aristóteles*, trad. D. Davi Macedo, Sao Paulo, Edições Loyola, 1989.
- Beuchot, M., *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, México, UNAM, 1985.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Historia y civilización de los griegos*, t. VI, Barcelona, Icaria-Bosch, 1982.
- Bignami, E., *La Poética di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Florencia, Felice Le Monnier, 1932.

- Bloch, E., *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, trad. W. Roces et al., 2a. ed., México, F.C.E., 1983.
- Bodei, R., *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, trad. J. Díaz de Atauri, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1990.
- Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berlín, 1870.
- Bravo, F., *Ética y razón*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- Borges, J. L. *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Editor Emir Rodríguez Monegal, México, F.C.E., 1985.
- Bosanquet, B., *Historia de la Estética*, trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Bowra, C. M., *Greek lyric poetry. From Alcman to Simonides*, 2ª. ed. rev., Londres, Oxford University Press, 1961.
- _____ *La Atenas de Pericles*, trad. Alicia Yllera, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- _____ *Sophoclean tragedy*, 2ª. ed., Oxford, 1947.
- Bremer, J. M., *Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in greek tragedy*, Amsterdam, 1969.
- Brentano, F., *Aristóteles*, trad. M. Sánchez Barrado, Barcelona, Labor, 1930.
- _____ *Aristotle and his world view*, Berkeley, University of California, 1978.
- Broadie, S., *Ethics with Aristotle*, Nueva York, Oxford University Press, 1991.
- Burkhardt, J., *Historia de la cultura griega*, trad. G.J. Fons, t.4, Barcelona, Iberia, 1947.

- Butcher, S. H., *Aristotle's theory of poetry and fine art*, trad. y estudios críticos de S. H. Butcher, 4ª. ed. con nueva introducción de John Gassner, Nueva York, Dover, 1951.
- Cabrera, Isabel y Elia Nathan, *Religión y sufrimiento*, México, FFyL-UNAM, 1996.
- Calhoun, G. M., *The growth of criminal law in ancient Greece*, Berkeley, Greenwood Press, 1973.
- Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial, 1994
- Cooper, J. M., *Reason and human good in Aristotle*, Indiana, Hackett Publishing, 1986.
- Cooper, L., *The Poetics of Aristotle, its meaning and influence*, Connecticut e Ithaca, Greenwood Press, 1972.
- Cope, E. M., *An introduction to Aristotle's Rhetoric*, con análisis y apéndices, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1970.
- Chamoux, F., *The Civilization of Greece*, trad. W.S. Maguinness, Londres, George Allen & Unwin, 1965.
- Charles, D., *Aristotle's philosophy of action*, Londres, Duckworth, 1984.
- Chuaqui, C., *Ensayos sobre el teatro griego*, México, IIFil-UNAM, 2001
- Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, trad. Horacio Flores S., México, F.C.E., 1978.
- Croissant, J., *Aristote et les mystères*, Lieja y París, 1932.
- Denniston, J.D. y Page, D., *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, 1957.
- Dihle, A., *The theory of the will in classical antiquity*, University of California Press, 1982.

- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, trad. María Araujo, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Dover, K. J., *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*, Blackwell y University of California Press, 1994.
- Duarte, R. et al. (eds.), *Kátharsis Reflexões de um conceito estético*, Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2002.
- Dundes, A. (ed.), *Sacred narrative Readings in the theory of myth*, University of California, 1984.
- Düring, I., *Aristóteles Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. Bernabé Navarro, México, IIF-UNAM, 1990.
- Ellul, J., *Historia de las instituciones de la antigüedad Instituciones griegas, romanas, bizantinas y francas*, trad. Tomás y Valiente, Madrid, 1970.
- Else, G. F., *Aristotle's 'Poetics' the argument*, Harvard University Press, 1957.
- _____ *Plato and Aristotle on Poetry*, edición e introducción por Peter Burian, University of Carolina Press, 1986.
- _____ *The origin and early form of greek tragedy*, Harvard University Press, 1965.
- Euben, P., *The tragedy of political theory. The road not taken*, Princeton University Press, 1990.
- Festugière, A. J., *De l'essence de la tragédie grecque*, París, Aubier-Montaigne, 1969.
- _____ *Epicuro y sus dioses*, trad. León Sigal, 2ª ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1963.
- _____ *Hippocrate. L'ancienne médecine*, París, 1948.

Finley, M., *El mundo de Odiseo*, trad. M. Hernández Barroso, 2ª. Ed. rev., México, F.C.E., 1984.

_____ *Los griegos y la antigüedad*, trad. J. M. García de la Mora, Barcelona, Editorial Labor, 1973.

_____ *Politics in the ancient world*, Avon, Cambridge University Press, 1989.

_____ *Uso y abuso de la historia*, trad. A. Pérez-Ramos, Barcelona, Crítica, 1977.

Flacelière, R., *Histoire littéraire de la Grèce*, Les grandes études littéraires, París, Fayard, 1969.

Foot, P., *Las virtudes y los vicios. Y otros ensayos de filosofía moral*, trad. Claudia Martínez, México, IIF-UNAM, 1994.

Frankl, V. E., *El hombre en busca de sentido*, trad. Diorki, Barcelona, Herder, 1979.

Frede, M. y G. Striker, *Rationality in Greek thought*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

Gadamer, H. G., *The idea of the good in platonic-aristotelian philosophy*, trad. C. Smith, New Haven, Yale University, 1986.

_____ *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. A. Gómez Ramos, Barcelona, Paidós/ICE, 1991.

_____ *Verdad y método*, trad. Ana Agud y R. Agapito, Salamanca, Editorial Sígueme, 1977.

García Bacca, J. D., *Sobre estética griega*, México, Imprenta Universitaria, 1943.

García Gual, C., *Prometeo: Mito y tragedia*, Libros Hiperión, Madrid, Ediciones Peralta, 1979.

- García Yebra, V. (ed.), *Poética de Aristóteles*, trad. trilingüe V. García Yebra, con apéndices y notas, 2ª. ed., Madrid, Gredos, 1974.
- Garner, R., *From Homer to tragedy. The art of allusion in greek poetry*, Nueva York, Routledge, 1990.
- Gernet, L., *Antropología de la Grecia antigua*, trad. B. Moreno, Madrid, Taurus, 1981.
- Gómez-Lobo, A., *La ética de Sócrates*, trad. Andrea Palet, Barcelona, Ed. Andrés Bello, 1998.
- Gómez-Robledo, A., *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, México, F.C.E., 1957.
- Hardie, W. F. R., *Aristotle's ethical theory*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- Hardy, J., *Aristote. Poétique*, París, 1932.
- Heidegger, M., *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, FCE, 1992
- Hegel, G. W. F., *Introducción a la Estética*, trad. R. Mazo, 3a. edición, Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- _____ *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces y R. Guerra, México, F.C.E., 1973.
- Heller, A., *Aristóteles y el mundo antiguo*, trad. J. F. Yvars y A. P. Moya, Barcelona, Península, 1983.
- Heródoto, *Historia*, trad. Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1979.
- Hierro, Graciela (comp.), *Filosofía de la educación y género*, México, FFyL-UNAM, 1997.
- _____ *Frónesis*, Serie Notas de Investigación, Cuadernos de Apoyo a la Docencia, n. 3, México, FFyL-UNAM, 1989.

- Hülzs, E., (Ed.), *Fragmentos de Heráclito*, trad. José Gaos, FFyL, UNAM, 1989.
- Irwin, T., *La ética de Platón*, trad. Ana I. Stellino, México, UNAM, 1995.
- Jaeger, W., *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, trad. J. Gaos, 2ª reimp., México, F.C.E., 1992
- _____ *Paideia Los ideales de la cultura griega*, trad. W. Roces y J. Xirau, México, F.C.E., 1974.
- Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria. ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. J. Siles y E. M. Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.
- Jenofonte, *Memorables*, trad. J. D. García Bacca, ed. bilingüe, México, UNAM,
- Jones, J., *On Aristotle and greek tragedy*, Nueva York, Oxford University Press, 1962.
- Kahler, E., *Lo verdadero, lo bueno y lo bello*, trad. Luis O. Hernández, México, UNAM, 1965.
- Kant, I., *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, 3ª ed., México, Ed. Espasa Calpe, 1985.
- Jaspers, K., *Esencia y forma de lo trágico*, trad. N. Silvetti Paz, Buenos Airesm Editorial Sur, 1960.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, trad. J. Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993.
- Kaufmann, W., *Tragedia y filosofía*, trad. S. Oliva, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Kelly, H. A. *Ideas and form of tragedy from Aritotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993.
- Kenny, A., *Aristotle's theory of the will*, Londres, Duckworth, 1979.

- _____ *The aristotelian ethics: a study of the relationship between the Eudemian and Nicomachean Ethics of Aristotle*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- Kitto, H. D. F., *Greek tragedy. A literary study*, 2a. ed., Londres, Methuen, 1978.
- _____ *Form and meaning in drama*, Methuen, 1956.
- _____ *Sophocles dramatist and philosopher*, Londres, 1958.
- Klostermann, V., *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. Francesco L. Lisi, Madrid, Visor, 1990.
- Kommerell, M., *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. F. L. Lisi, Madrid, La balsa de la Medusa, 1990.
- Kraut, R., *Aristotle on the human good*, Princeton University Press, 1989.
- Lain Entralgo, P., *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid, Anthropos, 1987.
- Lattimore, R., *The poetry of greek tragedy*, Oxford University Press, 1958.
- Lear, J., *Aristotle: the desire to understand*, Cambridge University Press, 1988.
- Lesky, A., *Greek tragic poetry*, trad. M. Dillon, Yale University Press, 1983.
- _____ *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, 4ª. ed., Barcelona, Labor, 1973.
- Lewis, F. A. y R. Bolton (Eds.), *Form, matter, and mixture in Aristotle*, University of California, 1996.
- Liddle, H. y R. Scott, *A greek english lexikon*, 7ª. ed., Oxford, Clarendon Press, 1968.

- Lloyd, G., *Aristotle, del growth and structure of his thought*, Londres, Cambridge University Press, 1968.
- Lloyd-Jones, H. *et. al.*, *Estudios sobre la tragedia griega*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, Taurus, 1966.
- Longino, *De lo sublime*, trad. Francisco De P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1972.
- Lucas, D. W. (ed.), *Aristotle's 'Poetics'*, Oxford University Press, 1968.
- _____ *The greek tragic poets*, 2^a. ed., Londres, 1959.
- Lukács, G., *El alma y las formas y Teoría de la novela*, trad. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MacDowell, D. M., *Athenian homicide law in the age of orators*, Manchester University Press, 1963.
- MacIntyre, A., *A short history of ethics*, 3^a. ed., Nueva York, MacMillan, 1968.
- _____ *Historia de la ética*, trad. R. J. Walton, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- _____ *Tras la virtud*, trad. Amelia Valcárcel, Barcelona, Crítica, 1987.
- _____ *Three rival versions of moral inquiry. Encyclopedia, genealogy, and tradition*, Indiana, University Press of Notre Dame. 1990.
- Marino, A. (comp.), *Tragedia y hermenéutica*, Memorias del Seminario de Hermenéutica y Ciencias del Espíritu, México, UNAM-ENEP Acatlán, 1996.
- McCall, Marsh H. (ed.), *Aeschylus. A collection of critical essays*, Nueva Jersey, Prentice Hall, 1972.
- Meyer, S., *Aristotle on moral responsibility. Character and cause*, Oxford, Blackwell, 1993.

- Michelakis, E. M., *Aristotle's theory of practical principles*, Atenas, Cleisiounis Press, 1961.
- Moulinier, L., *Le pur et l'impur dans la pensée des grecs d'Homère à Aristote*, París, 1952.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, 1978.
- Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, 1953.
- Nussbaum, M. C., *The fragility of goodness. Luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990.
- _____ *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- _____ *Aristotle's De Motu animalium*, texto, trad., comentarios y ensayos interpretativos por M. C. Nussbaum, Princeton University Press, 1978.
- _____ *The therapy of desire. Theory and practice in hellenistic ethics*, Princeton University Press, 1994.
- _____ y A. O. Rorty, *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Opstelten, *Sophocles and greek pesimism*, Amsterdam, 1952.
- Ortony, A. (ed.), *Metaphor and thought*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988.
- Osborne, Harold (comp.), *Estética*, trad. Stella Mastrangelo, México, F.C.E., 1976.
- Panofsky, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. M. Teresa Pumarega, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1984.

- Paz, O., *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix-Barral, 1993.
- Pereda, C., *Razón e incertidumbre*, México, Siglo XXI y UNAM, 1994.
- Pickard-Cambridge, A. W., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press, 1927.
- Pitarch, A. J. et al. (eds.), *Arte antiguo. Próximo oriente, Grecia y Roma*, v. 1, Santiago de Chile, Editorial Gustavo Gili, 1982.
- Platón, *Obras completas*, trad. F. de P. Samaranch et al., 2ª. ed., Madrid, Aguilar, 1977.
- _____ *Hippias Mayor y Fedro*, trad. J. D. García Bacca, ed. bilingüe, México, UNAM, 1945.
- _____ *Oeuvres complètes*, trad. y edición de E. Chambry, París, Librairie Garnier Frères, 1947.
- Platts, M. (comp.), *La ética a través de su historia*, México, UNAM, 1988.
- Quito, J. M. de, *La tragedia y el hombre*, Barcelona, Seix y Barral, 1962.
- Read, H., *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, trad. H. Flores Sánchez, 3ª. reimp., 1975.
- Robin, L., *La moral antigua*, trad. R.H. Premat, Buenos Aires, Argos, 1947.
- Ricoeur, R., *The rule of metaphor; multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, 1979.
- _____ *Time and narrative*, t.1, University of Chicago Press, 1984.
- Rodríguez Adrados, F., *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

_____ *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.

_____ *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.

_____ *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, Taurus, 1962.

Romilly, J. de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 10 ed., París, Les Belles Lettres, 1971.

_____ *La tragédie grecque*, Colección SUP, París, PUF, 1973.

Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Ethics*, Los Angeles, University of California Press, 1980.

_____ (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.

_____ (ed.), *Explaining emotions*, Berkeley, University of California Press, 1980.

Ross, W. D., *Aristotle*, Londres, Methuen, 1953.

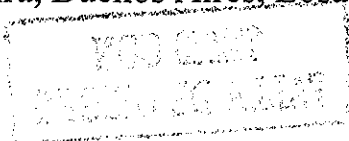
_____ *Aristóteles*, trad. Osvaldo Gauriglia, 2ª ed. Buenos Aires, Charcas, 1981.

Rowe, C. J., *The Eudemian and Nicomachean Ethics*, Cambridge, 1971.

_____ *Introducción a la ética griega*, trad. González A., México, F.C.E., 1979.

Ryan, E., *La noción del bien en Aristóteles*, trad. W. Trejo, México, UNAM, 1969.

Santallana, G., *El sentido de la belleza: esbozo de una teoría estética*, trad. J. Rovira, Buenos Aires, Losada, 1969.



- Sastre, A., *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.
- Segovia, T., *Figuras y secuencias*, Serie libros del bicho, México, Premiá, 1979.
- Silva, C., (comp.), *Avances. Coloquio de doctorandos en Filosofía*, México, FFyL-UNAM, 1996, pp. 138-145.
- Schofield, M. y M. C. Nussabum (eds.), *Language and Logos. Studies in ancient greek philosophy presented to G. E. L. Owen*, Cambridge University Press, 1982.
- Schopenhauer, A., *La estética del sufrimiento. El mundo como voluntad y representación. Antología*, editor José F. Ivars, trad. E. Ovejero y Mauri, Barcelona, Labor, 1976.
- Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford University Press, 1988.
- Snell, B., *Poetry and society. The role of poetry in ancient Greece*, Indiana University Press, 1961.
- Sobrevilla, D., *La estética de la antigüedad: estudios sobre lo bello y el arte en el pensamiento de Platón, Aristóteles, Cicerón y Plotino*, Universidad de Venezuela, 1981.
- Sorabji, R. (ed.), *Aristotle transformed*, Nueva York, Cornell University Press, 1990.
- _____ *Necessity, cause, and blame. Perspectives on Aristotle's theory*, Londres, Duckworth, 1980.
- Stanford, W. B., *Ambiguity in greek literature*, Oxford, Blackwell, 1939.
- Steiner, G., *Antígona. Una poética y una filosofía de la lectura*, trad. A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1987.
- _____ *La muerte de la tragedia*, trad. E. L. Revol, 2ª. ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

- Tatarkiewicz, W., *Historia de la Estética*, trad. Danuta Kurzyca, v. 1, Madrid, Akal, 1987.
- _____ *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. F. Rodríguez Martín, 3a. Edición, Madrid, Tecnos, 1992.
- Taylor, A. E., *Plato. The man and his work*, Londres, Methuen, 1978.
- Thibaut, C., *Cabe Aristóteles*, Madrid, La balsa de Medusa, Visor, 1988.
- Thomson, G., *Aeschylus and Athens. A study in the social origins of greek tragedy*, Oxford, 1941.
- Trueba, C. (comp.) *Racionalidad, lenguaje, argumentación y acción*, Biblioteca Signos, México, CSH-UAM/Plaza y Valdés, 2000.
- Valéry, P., *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.
- Vernant, J. P., *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. Cristina Gázquez, 2ª. ed., Madrid, Siglo XXI, 1987.
- _____ (ed.), *El hombre griego*, trad. P. Bádenas de la Peña *et. al.*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- _____ y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia*, trad. Ana Iriarte, t.2, Madrid, Taurus, 1989.
- Vickers, B., *Towards on greek tragedy. Drama, myth, society*, Londres, Logman, 1973.
- Warry, J. G., *Greek aesthetic theory: a study of Callistic and aesthetic concepts in the works of Plato and Aristotle*, Londres, Methuen, 1962.
- Weil, S., *La fuente griega*, trad. M.E. Valentiè, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961.

White, R. M., *The structure of metaphor. The way the language of metaphor works*, Oxford, Blackwell, 1996.

White, S., *Sovereign virtue. Aristotle on the relation between happiness and prosperity*, Stanford University Press, 1992.

Wilde, O., *De Profundis*, trad. Margarita Nelken, Madrid, EDIMAT Libros, 2000.

Williams, B., *La fortuna moral. Ensayos filosóficos 1973-1980*, trad. Susana Marín, México, IIF-UNAM, 1993.

Winckelmann, J., *De la belleza en el arte clásico*, trad. J. Ortega y Medina, México, UNAM, 1959.

Zagal, H., *Retórica, inducción y ciencia en Aristóteles. Epistemología de la epagôgê*, México, Universidad Panamericana y Publicaciones Cruz, 1993.

_____ y A. Fonseca (comps.), *Aristóteles y aristotélicos*, México, Universidad Panamericana y Publicaciones Cruz, 2002.

Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, F.C.E., 1965.

_____ *La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos, 1986.

Artículos

Allan, D.J., "Aristotle's account of the origin of moral principles", en: *Actes du XIème Congrès International de Philosophie*, 12, Amsterdam, 1953.

Araiza, J., "Ética y poética en Aristóteles", en *Nova Tellvs. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, n. 17. 2 (1999), pp. 55-64.

Arrowsmith, W., "A greek theater of ideas", en *Ideas in the drama*, J. Gassner (ed.), Columbia University Press, 1964, pp. 1-41.

- Beuchot, M., "Necesidad y contingencia en Aristóteles, Tomás de Aquino y Saúl Kripke", en: *Revista de Filosofía*, n. 44 (1982).
- Bignami, E., "La catarsi tragica in Aristotele", en: *Rivista di filosofia neoscalastica*, v. 18 (1926), pp. 103-124.
- Brinton, A., "Pathos and the 'appeal to emotion'. An aristotelian analysis", en *History of Philosophy Quarterly*, v. 8, n. 1 (enero, 1991).
- Broadie, A., "Aristotle on rational action", en *Phronesis*, v. 19, n. 1-2, (1974), pp. 70-80.
- Corrêa Barbosa, R., "Verdade estética e estética da verdade", en Duarte, R. *et al.* (eds.), *As luzes da Arte. Colóquio Internacional de Filosofia Estética da FAFICH-UFMG*, Belo Horizonte, 1999, pp. 311-326.
- Daniels, Ch. y S. Scully, "Pity, fear, aand katharsis in Aristotle's Poetics", en *Nous*, v. XXVI, n. 2 (junio 1992), pp. 204-217.
- Dirlmayer, F., "Κάθαρσις παθημάτων", *Hermes*, 1940, pp. 81-92.
- Dodds, E. R., "On misunderstanding the *Oedipus rex*", en: Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford University Press, 1988, pp. 177-188.
- Donini, P., "La tragedia, senza la catarsi", en *Phronesis* XLIII, 1, (1999), pp. 26-41.
- Elliot L. Jurist, "Tragedy in/and/of Hegel", en *The philological forum Quarterly*, v. xxv, n.2 (invierno, 1993), pp. 153-172.
- Ferrara, A., "On *phronesis*", en *Praxis International*, v. 7, n. 31, (11987/8), pp. 247-266.
- Finley, J. H., "Euripides and Thucydides", *Journal of History of Philosophy*, n. 49, 1938, pp. 23-68.
- Fortenbaugh, W. W., *Aristotle on emotion*, Londres, Duckworth, 1975.

- Golden, L., "Katharsis", *Transaction of the American Philological Assotiation*, v. 43 (1962), pp. 51-60.
- _____ "The clarification theory of *katharsis*", en *Hermes*, n. 104 (1976), pp. 437-452.
- Gómez-Lobo, A., "Nota. Deliberación y razonamiento moral en Aristóteles", en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, v. 10, n. 2 (julio, 1984).
- _____ "La fundamentación de la ética aristotélica", en *Diánoia*, v. 37, n. 37, (1991), pp. 1-15.
- _____ "Aristotle's right reason", en Bosely, R. (ed.), *Aristotle. Virtue and the mean*, Edmonton, 1996.
- Halliwell, S., "Aristotelian *mimesis* reevaluated", *Journal of History of Philosophy*, n. 28 (1990).
- Harvey, D., "Women in Thucydides", en *ARETHUSA*, v. 18 (1985).
- Hume, D., "Of tragedy", en *Selected essays*, edición e introducción por S. Copley y A. Edgar, Oxford University Press, 1993, pp. 126-133.
- Irwin, T. H., "Aristotle on reason, desire, and virtue", en: *The Journal of Philosophy*, v. 72, (1975), pp. 567-578.
- _____ "Permanent hapiness: Aristotle and Solon", en: Annas, J. (Ed.), *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, v. 3, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 89-124.
- Leighton, S. R., "Aristotle's courageous passions", en: *Phronesis*, v. 38, n. 1 (1988).
- Lesky, A., "Decision and responsability in the tragedy of Aeschylus", en Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford University Press, 1988, pp. 13-23.

- Marques, M. P., "Mimesis na República de Platão. As múltiplas faces de um conceito", en: *Kriterion Revista de Filosofia*, UFGM, n. 102 (julio-diciembre, 2000), pp. 89-96.
- Másmela, C., "Copia y simulacro en el *Sofista* de Platón", en: *Tópicos*, n. 16, (1999), pp. 161-173.
- Nagel, T., "Aristotle on *Eudaimonia*", en: *Phronesis*, v. 17, n. 3 (1972).
- Naval, C., *Educación, retórica y poética Tratado de la educación en Aristóteles*, Navarra, EUNSA, 1992.
- Pereda, C., "Tipos de lectura. Tipos de texto", en *Diánoia*, 1990 (*separata*).
- Plinio, *Textos de historia del arte*, edición Esperanza Torrego, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1987.
- Price, A., "Nietzsche and the paradox of tragedy", en *British Journal of Aesthetics*, vol 38, n. 4, (octubre, 1998), pp. 384-393.
- Ricoeur, P., "The metaphorical process of cognition, imagination, and feeling", *Critical Inquiry*, v. 5 (1978), pp. 143-159.
- Romilly, J. de, "Fear and suffering in Aeschylus and Euripides", en: Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford University Press, 1988, pp.390-395.
- Rorty, A. O., "Self-deception, akrasia and irrationality", en Elster, J. (Ed.), *The multiple self*, Cambridge University Press, 1986, pp. 115-131.
- Ruipérez, M. S., "Orientación bibliográfica sobre los orígenes de la tragedia griega", en: *Estudios Clásicos*, n.1, 1950, pp. 43-51.
- Salles, R., "Elección y acción en la *Ética nicomaquea*", en: *Diánoia*, v. 39 (1993), pp. 1-18.
- _____ *et. al.*, "Introducción a la teoría estoica de las pasiones", traducción y selección, en: *Signos filosóficos*, México, UAM-I, v. 2, n.3 (1999), pp. 181-201.

Sánchez Vázquez, A., "De la imposibilidad y posibilidad de definir al arte", en *Deslinde*, n. 1, (mayo-agosto, 1968), pp. 12-29.

Snell, B., "From tragedy to philosophy: *Iphigenia in Aulis*", en: Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford University Press, 1988, pp. 396-405.

Sorabji, R., "Aristotle on the role of intellect in virtue", *Proceedings of the Aristotelian Society*, n. 74 (1973-1974), pp. 107-129.

Tapia, P., "Retórica y poética", en *Acta Poética*, México, UNAM, n. 14-15 (1993-1994), pp. 33-56.

Taplin, O., "Emotion and meaning in greek tragedy", en: Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford University Press, 1988, pp. 1-12.

Trueba, C., "El error poético", en *Theoría* (n. 10, junio de 2000), FFyL-UNAM, pp. 11-22.

_____ "Ética y tragedia en la Poética. Discusión de la lectura de Martha C. Nussbaum", en: *Signos. Anuario de Humanidades*, UAM-I, Año VIII (1994), pp. 79-101.

_____ *La tragedia de Clitemnestra*, PIEM-COLMEX, 1991.

_____ "Necesidad práctica y *akrasía*", en *Tópicos*, n. 16 (1999), pp. 175-185.

Veloso, C. William, Veloso, "Il problema dell'imitare in Aristotele", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova Serie 65, n. 2 (2000), pp. 63-95.

Verdenius, W. J., "Κάθαρσις παθημάτων", en *Autour d'Aristote*, Lovaina, Bibliothèque philosophique de Louvaine, 16, 1955, pp. 367-373.

Verdenius, "Mímesis: La doctrina platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros", trad. Ana Elisa Echeverri, *Estudios de*

Filosofía, Universidad de Antioquia, n. 14, Instituto de Filosofía, Medellín, (agosto, 1996), pp. 11-40.

Wetz, M., "Tragedy", en Edwards, P. (Ed.), *Encyclopedia of philosophy*, Nueva York, MacMillan y Free Press; 1967.

Woodruff, P., "Engaging emotion in theater: A brechtian model in theater history", en *The Monist*, v. 71, n.2 (abril 1988), 235-257.