

Facultad de Estudios Superiores Acatlán

División de Humanidades

Licenciatura en Filosofía

Tesis para obtener el título de licenciado en
filosofía

Presenta: Ramos García Gabriel

Estructura del ser estético.

Asesor: Dr. Raúl Alcalá Campos

octubre 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

El enorme talento, la inteligencia, sensibilidad e ironía de los grandes trágicos produjo la 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.

*Carmen Trueba,
Ética y tragedia en Aristóteles*

"Dios" es monosílabo

≡ Dios es indivisible

*Alejandro Herrera Ibáñez y José
Alfredo Torres
Falacias*

Preludio

Para vencer a Gadamer hay que jugar distintos papeles, ya que se yergue como un Aquiles imbatible al cual sólo un ataque preciso, puede rendir, y en alguna medida esto será posible solo cuando hallemos su vulnerabilidad. Sólo el diestro dardo emponzoñado de Filoctetes podía hacerlo claudicar, mas antes hay que agonizar, arrastrarse y padecer antes de lograr semejante hazaña. Parece a veces un virtuoso amurallado en cuyo pensamiento hay que penetrar siempre astutos, como Odiseo, para no caer cautivos... Y al asestar el golpe definitivo, el embate fatal, no quisiera uno detenerse ya en el éxtasis, que embebe, que trueca nuestros esfuerzos y fatigas por un frenesí, un bebedizo de brujas, donde la última voluntad es ya jamás detener la marcha de los caballos que corren en torno a Ilión, arrastrando el cadáver de Gadamer.

Prefacio

No se lea sin interés en el autor, resultará aburrido y carente de sentido, aunque he procurado hacerlo lo más agradable que sea posible.

Agradeceré cronológicamente: A mis padres, mis hermanos, mis abuelos, mi tía y mi primo, que para bien o para mal son responsables por las cosas que llegue a escribir y por las barbaridades que ya he escrito. Mi padre a temprana edad fomentó mi pumismo, y tal vez inadvertidamente, con ello y otras acciones, me hizo notar también qué camino es el que habría de seguir. Mi madre me dotó de una abrumadora conciencia del deber, gracias a ella puedo estar orgulloso de quien soy. Claro, también me cultivaron y heredaron vicios,

pero eso no lo mencionaré ahora... Mi hermano me permitió conocer el significado del perdón: Ya difícilmente me acuerdo por qué. Mi hermana me ha dado el permanente respaldo de su alegría, no sabría donde estar sin ella. Mi abuelo me enseñó la templanza y una belleza tanto estoica como epicurea; Mi abuela me mostró lo mejor y lo peor del cristianismo y no puedo negar que es parte importante de mi. Mi primo me insistió en buscar la alegría de vivir, y me demostró cuan importante es valorarla cuando se le tiene. Mi tía me permitió acompañarla en un proceso de cambio, que nos hizo más fuertes a todos.

A la iglesia católica, y los amigos que en ella laboran, que me permitió conocer la duda incluso antes que a Descartes. A mis amigos, Dogma 1, quienes me mostraron la necesidad de estar seguro de algo cuando menos. A mi amiga, novia, esposa y motivación, quien me permitió conocer el mundo fuera de mí y me hizo por primera vez sentirme cómodo con mi nombre.

A mis maestros de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, quienes en conjunto me mostraron cómo se ejerce la filosofía y cómo no. Al Maestro García Olvera, por su paciencia y su atención, por enseñarme cómo se lee y cómo se escribe (si aprendí o no, es otra cosa). Al Dr. Raúl Alcalá, por enseñarme Lógica, por confiarme la ayudantía de la materia durante dos años, por su paciencia, su atención, su confianza su el apoyo... y por tantas cosas que podrían tornar este párrafo muy pero muy cursi. A los miembros de las dos generaciones de lógica de quienes aprendí mucho al fungir como asesor suyo.

A los amigos de la Coordinación de Asesores del ISSSTE, al Lic. Gutierrez Chavero, a Mauricio Guzmán y Lic. Moreno Cueto, por permitirme entrar, y salir, de un entorno serio y estremecedor con el que sin duda es mi deber lidiar, pero

desde mi propio sitio. Al Dr. Ambrosio Velasco por permitirme enriquecer mi bagaje cultural, por confiarme asuntos serios y permitirme también conocer los alcances de mi capacidad de trabajo. Al Mtro. Márquez por la confianza en la odisea que nos fue encomendada. Al Seminario de Filosofía de la Lógica con sede en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, por su apoyo incondicional, siempre efusivo y siempre bien recibido. A la Dra. Carmen Trueba por su apoyo, motivación en el aula, su magnifico libro y por su sonrisa.

A los Pumas por aquel año de ensueño y por ilustrar la tragedia coloquial en fechas recientes... A Marisela por marcharse y a Karol por morir. A mi perro Epicuro por vivir con la serenidad y la belleza que nadie podría emular. A las tortugas, a mis plantas, al Copetes por apreciar la Marcha Eslava en silbidos. A mi nueva y extensa familia política por ser tan receptivos. De nuevo a Claudia por casarse conmigo, y por hacerme compañía a donde sea que se dirijan nuestros caminos.

A todos muchas gracias.

Índice

Introducción ... 1

Capítulo I

"La noción de tragedia"... 10

1. Origen etimológico ... 11
2. Lo trágico en lo cotidiano ... 12
3. La tragedia como género dramático ... 14
4. La noción de tragedia en la estética ... 16
5. Tragedia como nexo entre Aristóteles y Gadamer ... 20

Capítulo II

"La tragedia y la *Poética*" ... 23

Capítulo III

"El espíritu de una poética" 29

1. Las poéticas y la Estética ... 30
2. Las poéticas y las artes ... 35
3. Algunos elementos de las poéticas ... 39
4. Conclusiones en torno a las poéticas ... 48

Capítulo IV

"Gadamer y su visión del ejemplo de lo trágico" ... 51

1. La ilustración de la estructura del ser estético en
Verdad y Método ... 51
2. Las implicaciones grondineanas de la no ilustración del
ser estético ... 75

Conclusiones ... 76

Registro de fuentes ... 98

Introducción

El hombre está dotado de distintas facultades a través de las cuales es capaz de adquirir distintos tipos de saberes. Dichas facultades se encuentran vinculadas unas con otras, complementándose para enriquecer la experiencia del hombre y luego hacer posible la sabiduría. La supuesta escisión del alma y el cuerpo, de la cual se hace responsable a la modernidad¹, la preferencia por un tipo de saber progresivo² y en general una gran desinformación respecto a temas que antaño se consideraban ya propios de los saberes del hombre podrían contribuir a que se pensara a las artes y humanidades afines como marginadas de la esfera del conocimiento; como incipiente artífice de la filosofía me encuentro con un momento histórico en que difícilmente se puede pensar tal cosa. Pareciera que a partir de Nietzsche, cuando menos, nadie ha osado ya cuestionar más el lugar privilegiado de las artes como vía del conocimiento, y no hace falta mencionar que esto ha sido ratificado y hecho oficial por quienes han rendido culto a los trabajos de Heidegger y más recientemente de Gadamer.

No será usual en estos días encontrar, pues, quién cuestione las bondades del arte para con el conocimiento, la sabiduría, el bien, la belleza y la verdad, y sin afán de sátira en este momento, habrá de decirse que en efecto el acercamiento al

¹ Acusación que parece válida si se toman de manera aislada ciertos elementos del *Discurso del Método* de Descartes.

² Vigente tal vez a partir de la "Instauratio Magna" proclamada por Francis Bacon en *Novum Organum*. México, Buenos Aires, Losada, 2003. hasta el discurso posmoderno de Philip Kitcher en su *El avance de las ciencias*. México, UNAM, 2004.

saber del arte que desarrollaron Heidegger³ y Nietzsche⁴ trazaron las pautas que se siguen en nuestros días.

El heredero de las doctrinas heideggerianas, me refiero a Gadamer, se ocupó de recordar al discurso filosófico de occidente la importancia de la tradición. La formación profesional que como estudiosos de la filosofía recibimos⁵ nos permite, incluso a los más ingenuos, notar que en diversos momentos históricos los temas de los cuales se ocupa la filosofía son recurrentes, por lo que sugerir el acudir a lo clásico y la tradición podría no ser el descubrimiento más digno de loa, en consecuencia no muchos humanistas serán sorprendidos con la consigna de que la vigencia del pensamiento no tiene caducidad; No me toca negar el mérito de Gadamer, ni aprobar el de Nietzsche o Heidegger, mas para el desarrollo de esta tesis se habrá de hacer una crítica al discípulo más avanzado del caminante del bosque. Tal crítica atenderá precisamente al tema del que hemos hablado hasta ahora, el arte como ruta de acceso a la verdad, si no se ha notado.

Gadamer habla de una valencia óptica del arte, y una verdad sólo asequible a través de éste; nada en esta materia será cuestionado, pues los límites de esta investigación están trazados en vista a la ilustración del ser estético. Puede delimitarse el objeto del presente trabajo a partir de la pregunta que ha servido como eje temático para esta investigación: ¿De qué manera ilustra la *Poética* de

³ Cuyas aportaciones bien podrían verse representadas por Hölderlin y la *esencia de la poesía*.

⁴ Cuya escritura pirotécnica, que deambula entre la filosofía y la poesía, tiene un innegable impacto en sus lectores a través del siglo XX y hasta las actuales generaciones. Cfr. A. Danto en "Nietzsche", incluido en: D.J. O'Connor. *Historia crítica de la filosofía occidental V. Kant. Hegel. Schopenhauer. Nietzsche*. Barcelona, Paidós, 1983. p. 222.

⁵ Cuando menos la que recibí en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Aristóteles el ser estético en *Verdad y Método* de Gadamer? Esta pregunta se traduce en una búsqueda por establecer en qué forma la tragedia es un elemento común de la estética y la ontología de la obra de arte, pues será la tragedia el término medio que Gadamer enuncia entre su teoría y la del estagirita, pero comencemos por ubicar el origen del problema.

El objeto de nuestra investigación se presenta en *Verdad y método*, capítulo primero, apartado cuarto, donde Gadamer declara que es posible valerse de la teoría aristotélica de la tragedia para ilustrar la estructura del ser estético en general. La parte de la obra en que nos encontramos se ocupa en su primera sección por la pregunta de la verdad del arte; La segunda, de la que nos ocuparemos, lleva por nombre "La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico". Esta segunda parte del primer capítulo está conformada por dos secciones principales a su vez, siendo estas "el juego como hilo conductor de la explicación ontológica" y "conclusiones estéticas y hermenéuticas". El énfasis lo tenemos puesto en la primera de aquellas dos, pues es en esta ubicación del texto que aparece nuestro problema, como una respuesta que Gadamer ofrece a la necesidad de ejemplificar lo trágico.

El eje temático de esta investigación será pues, la convergencia de la tragedia como elemento de la ontología del arte que Gadamer expone en *Verdad y Método*, y como elemento en una poética, específicamente en la de Aristóteles, es decir: ¿En qué manera la inclusión de la noción de tragedia es necesaria para la ontología de la obra de arte y la poética?

Tal era la búsqueda que esta investigación planteaba, mas la correspondencia de la presunta estructura del ser estético

gadameriano con la Poética del estagirita no se da. He concluido que la pregunta originalmente planteada ("¿De qué manera ilustra la *Poética* de Aristóteles el ser estético en *Verdad y Método* de Gadamer?") no puede contestarse de manera satisfactoria, cuando menos no en los términos que está formulada; en mi opinión sería más adecuado preguntar: ¿Es en verdad ilustrada la estructura del ser estético gadameriano por la poética de Aristóteles?; y aun si se piensa que resultaría exagerado buscar verdades a partir de esta modesta investigación, reformulo: ¿Es válido pensar que se puede ilustrar la estructura del ser estético gadameriano expuesto en *Verdad y Método* a partir de la poética de Aristóteles?

No hay, pues, correspondencia entre la teoría aristotélica del arte y la ontología gadameriana, y aunque ahora sabemos que la adecuación de la cosa y el intelecto no es la única manera en que se manifiesta la verdad, no se tratará de apologizar nunca respecto a la no demostración de la hipótesis, pues lejos de resultar un desaliento se tornó en una gran satisfacción. No quiero decir con ello que piense la crítica que hago a Gadamer con carácter de fatal, no pretendo derribar el edificio gadameriano, tal empresa sería, además de insensata e inadecuada⁶, cosa muy seria y muy compleja; la crítica que planteo debe realizarse con vistas a evitar un ensombrecimiento de la verdad del arte, no pensando que ésta requiera de un apologeta, pues históricamente las artes han contado con un lugar privilegiado entre las actividades del hombre y, como se mencionó antes, actualmente será raro verle como un blanco de críticas. Mi preocupación atiende más bien a la irresponsabilidad argumentativa de Gadamer, pues ésta,

⁶ Pues no hacemos filosofía para destruir lo que dicen los demás, sino para conocer el mundo, o cuando menos el pensamiento en torno a este.

como lo puede hacer la mía o la de cualquier otro, pudiera traducirse en una falta de seriedad que diera una apariencia trivial, en el discurso filosófico, a la verdad del arte.

Metodológicamente, los pasos a seguir fueron los trazados en vistas a la obtención de la correspondencia de la teoría gadameriana de la tragedia y la aristotélica. Cabe mencionar que la metodología fue sugerida, o mejor dicho impuesta, por la dificultad que presento el estudio del hermeneuta supremo: *Verdad y Método* me resultaba críptico; Afortunadamente, si bien se exploró en otros elementos de la obra de Gadamer tales como *La actualidad de lo bello y Estética y Hermenéutica*, nunca se planteó desarrollar una apología de Gadamer en la cual se ideara la correspondencia de su teoría con la aristotélica, sino por el contrario, se buscó conocer los elementos de teoría aristotélica que presuntamente aparecerían en la propuesta del hermeneuta mayor. Sin duda los dos textos mencionados resultan de mucha ayuda cuando se busca enriquecer el entendimiento de la doctrina gadameriana de la ontología del arte; en este caso el interés no estaba puesto en lograr entender una doctrina sino un fenómeno sugerido por el autor en cuestión: La estructura del ser estético, que Gadamer mencionó.

El modo de abordar el tema propuesto por Gadamer fue hacer una investigación que me permitiera estar familiarizado con los temas que Gadamer menciona en el apartado cuarto del primer capítulo de *Verdad y Método*, dicha investigación abarca los primeros tres capítulos del presente trabajo.

El primer tema a desarrollar fue la noción de tragedia, era precisa una investigación cuya principal virtud fuese el procurar mantener el sentido más prístino de la noción que estudiamos; Esto no quiere decir que no se enriquecería la búsqueda por medio de autores y textos diversos, simplemente

quiere decir que se evitaría crear subtemas de investigación que sin duda tornarían más difícil la labor. En torno a la idea de tragedia se desarrolla el origen etimológico del término; su uso coloquial; su uso como designio de género teatral; su uso como noción en la Estética y, el más importante para este trabajo, la hipótesis sobre el modo en que esta noción debería fungir como término medio entre las teorías de Gadamer y Aristóteles.

A continuación se buscó contestar a la pregunta por la presunta teoría del arte en la Poética de Aristóteles, es decir, una vez que contemplados los diversos modos de entender la tragedia, se habría de inscribir ésta en el contexto aristotélico. La tragedia es el objeto de estudio desarrollado en la *Poética*, en la cual pueden encontrarse como temas centrales: μιμεις, ηλεος, φοβος y καταρσις⁷. Éstos pueden ser considerados como los auténticos elementos constitutivos de una teoría estética en Aristóteles, y aunque están íntimamente relacionados con la noción de tragedia, parecen poder hacerse extensivos al resto de las artes, pero nunca queriendo decir la esfera de lo artístico sea subsumible a lo trágico, pues no todo en la *Poética* es tragedia.

A continuación, atendiendo al misterio que rodea la poética de Aristóteles⁸, la pregunta que se planteó fue si se podía

⁷ Cfr. Jean Grondin. *Introducción a Gadamer*, Barcelona, Herder, 2003.

⁸ De acuerdo con el codex Riccardianus 46 al final del texto se conserva la frase περί δέ seguida de caracteres que han sido interpretados como ἰ`άμβω` και ` κωμωδίας, que pueden traducirse como: "a continuación se estudiarán los yambos y la comedia". Es simplemente sensato pensar que la obra como la conocemos está incompleta, se atribuye incompletitud del texto a causas diversas: la posibilidad de que el texto que conocemos sea un borrador (se habla de apostillas al margen del texto que presuntamente Aristóteles mismo hizo); que fue redactado como notas para los oyentes; que en realidad nunca llegó a escribirse; que de existir alguna vez el manuscrito completo, éste fue mutilado por las inexorables consecuencias del tiempo. Cfr. Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1999. p. 14.

hablar del espíritu de una poética. Como complemento de la visión aristotélica del arte se buscó la reflexión en torno a la creación artística de otros pensadores, Horacio y Edgar Allan Poe fueron los elegidos, por la afinidad que manifiestan con el estagirita a pesar de la distancia histórica de los autores, pues ésta sugiere una cierta permanencia del discurso, y ello implica una cierta universalidad. Se propone esta complementación a la teoría aristotélica del arte no porque se piense ésta como incompleta, sino en busca de mostrar, por un lado, que a pesar de tener un objeto de estudio particular, la tragedia, la *Poética* cuenta con elementos que se hacen extensivos a las artes en general; por otro lado, este ejercicio permitiría obtener mayor riqueza en el pensamiento en torno al modo de concebir una filosofía de la composición.

Se buscó pues encontrar núcleos en que los tres autores converjesen en torno a los asuntos de los que debe tratar una poética y, luego, en cuanto a cómo se debe estudiar el arte.

Luego de explorar las nociones de tragedia, la poética de Aristóteles como obra y teoría estética, y una visión complementaria del sentido de una poética, se buscaría contestar a la pregunta por el ser estético gadameriano, presuntamente ilustrado en la *Poética*.

La búsqueda del lugar de la noción de tragedia en la ontología del arte de Gadamer suponía una identificación plena, o cuando menos parcial de ambas, puesto que se presumía que la ilustración de la estructura ser estético es la teoría aristotélica de la tragedia descrita en la *Poética*.

La pregunta central de la tesis era entonces: ¿De qué manera se da la integración de los elementos aristotélicos en torno a la tragedia en el contexto gadameriano?

Como se mencionó anteriormente, la información que a *Verdad y Método*, podían añadir *La actualidad de lo bello y Estética y Hermenéutica* en torno al tema de nuestra investigación resultaba un tanto difusa, en tanto que no resultaron de ayuda dichos textos. Pareciera que una vez que se estudiaron los temas relacionados con la teoría aristotélica del arte se hizo posible un nuevo acercamiento a la propuesta gadameriana, pues con una visión más amplia respecto al tema fue posible hallar el argumento final de la tesis, el cual apareció con el minucioso análisis del texto que motivó la investigación y anteriormente me resultaba imperceptible: A partir del desarrollo que Gadamer da a la idea de tragedia en *Verdad y Método* y los contenidos de la *Poética* se puede lograr una demostración de la no ilustración del ser estético gadameriano en la poética de Aristóteles, cuando menos a nivel argumentativo, esto es (por *Modus Tollens*), una no correspondencia de los factores que hacen pensar a Gadamer que la *Poética* puede servirle como ilustración del ser estético, pues en pos de dicha ilustración se vale de elementos que no aparecen en el texto del estagirita. Es así como sucede:

En la hipótesis la investigación, expuesta en el último apartado del primer capítulo, se postula que:

El ser estético del que Gadamer habla en *Verdad y Método* es efectivamente plausible de ser ilustrado por la *Poética* de Aristóteles, siendo la tragedia el término medio entre las dos teorías, la teoría aristotélica del arte y la ontología del arte de Gadamer.

Esta hipótesis es refutada a partir del análisis del pasaje mencionado de *Verdad y Método* que aparece en el capítulo tercero. El argumento es muy simple: Gadamer asegura que la tragedia encuentra lo esencialmente estético en la

confrontación del protagónico con el destino; el destino no es un elemento de la poética de Aristóteles.⁹

Esto no quiere decir que Aristóteles no ilustre la estructura del ser estético, sin duda su obra ha sentado las bases para casi cualquier aproximación a éste; tampoco quiere decir que Gadamer esté totalmente equivocado en torno a sus apreciaciones estéticas, simplemente quiere decir que a partir de los elementos que Gadamer brinda no se puede hablar de ilustración del ser estético, pues argumentativamente ésta no se da.

Finalmente se hace una breve revisión del introductor autorizado gadameriano¹⁰, Jean Grondin, quien a mi parecer ha notado la falla en el argumento que señalamos y como buen vocero oficial, sin declarar el error del pilar de la hermenéutica filosófica, reorienta la atención a lo que su maestro quiso decir, y ciertamente es congruente con las consecuencias que Gadamer sigue de la no ilustración del ser estético.

De este modo se conjugó una doble labor, una investigación sobre tragedia y poética, y una crítica de la argumentación hermenéutica, cuando menos de la plasmada por Gadamer en el texto en que nos enfocamos.

⁹ Aquí el Modus Tollens mencionado. Si la *Poética* ilustra el ser estético gadameriano entonces incluye la noción de destino. Pero el destino no es un tema de la *Poética*. Luego, la *Poética* no ilustra el ser estético gadameril.

¹⁰ Así aparece señalado en la contraportada de: Jean Grondin. *Introducción a Gadamer*. Barcelona, Herder, 2003. "En este libro Jean Grondin ofrece una introducción clara y autorizada al pensamiento de Gadamer."

I. La noción de tragedia

En tanto que la tragedia es el elemento que en común tienen la Ontología del arte de Gadamer y la Poética de Aristóteles, el primer punto a desarrollar es la noción de lo trágico. No podemos hablar de la presencia, entre los elementos de la ontología del arte o la poética, de una noción que no tenemos clara. La identificación de lo esencialmente estético con lo trágico no parece atender a la reducción de lo primero a lo segundo, es decir, también es estético lo cómico y existe una amplia diversidad de categorías estéticas¹ en medio de estas dos. Es pertinente mencionar que existen también poéticas de la comedia, como son Evantio o la de Donato². Se puede pensar, como lo manifiesta Sócrates hacia el final del diálogo "Simposio", que el genio de la tragedia debe ser el mismo que el de la comedia³, o bien como opina Richard B. Sewall⁴, que compete a distintos creadores la producción de distintos tipos de obras. En cualquier caso se convendrá que la creación de las obras pertenecientes a ambos géneros tiene análogas condiciones, requerimientos y procedimientos, y así sucede con el resto de los géneros literarios y la totalidad de las artes.

Con esto en mente podemos comenzar el desarrollo del primer tema: La tragedia, que precisa una investigación cuya principal virtud deberá ser el procurar mantener el sentido

¹ Como son lo vil, lo jocoso, lo triste, lo atroz, entre otras. Francisco García Olvera. *El producto del diseño y la obra de arte*. México, UAM, 2000.

² Carmen Bobes, *Historia de la crítica literaria*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1998.

³ Platón. Tr. Lledo Íñigo, García Gual, Et. Al. *Diálogos III*, "Banquete". Gredos, Madrid, 2004.223 d, p 223.

⁴ Richard B. Sewall. *The vision of tragedy*. Massachussets, Yale University Press, 1965.

más prístino de la noción que estudiamos; la equivocidad del término demandaría más recursos intelectuales de aquellos de los que disponemos, por lo que siendo acordes con nuestras posibilidades y con el curso de la investigación, ahondaremos en cinco acepciones del término, las cuales, se convendrá, están ligadas entre sí.

En la búsqueda por el esclarecimiento de esta noción exploraremos: (1) el origen etimológico del término tragedia; (2) el uso coloquial del término, es decir, su incursión en el habla actual; (3) su uso como designio de un género teatral; (4) su uso como noción para la disciplina de la Estética y (5) la tragedia en Aristóteles y Gadamer, introduciendo las líneas a seguir en nuestro problema de investigación.

1. Origen etimológico

Tragedia es un término de origen griego, *τραγωιδία*. que está compuesto por *τραγος* y *αδειν*, donde *τραγος* significa "macho cabrío", y *αδειν* "cantar"⁵. De este modo, *τραγωιδία* puede traducirse literalmente como "canto del macho cabrío" o "cantar del cabrón", más adelante se ahondará en esta figura, pues tiene un papel relevante en el origen de las tragedias antiguas y su análisis será también de importancia en la caracterización del aspecto estético de la tragedia, que es central en nuestra investigación; Baste mencionar que, si bien no puede hablarse planamente de la tragedia como una "forma seria" que adquirieron los ditirambos⁶, se conviene en

⁵ Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2001. Volumen V, p. 584.

⁶ Cfr. Jaeger, Werner. *Paideia*, México, FCE, 2000. P. 229. También Puede confrontarse con Aristóteles y Beuchot la sugerencia de que la tragedia

encontrar en estos el antecedente de la tragedia: El ditirambo era una canción cultural a Dioniso y posteriormente a otras divinidades⁷, que evolucionará en la tragedia teatral clásica.

2. Lo trágico en lo cotidiano

Pero se habrá notado ya que cotidianamente no se considera tragedia al balido que emiten las cabras, los chivos ni ningún otro miembro de la familia de la doméstica *capra hircus*⁸, salvo que el berrido fuese emitido en un momento solemne como es el momento preciso en que corresponde a la novia dar el "sí". De no resultar el incidente irrisorio a los celebrantes, será reprimido el cabrío, lo cual puede ser considerado un acontecer amargo sin duda, pero fuera de estas circunstancias casi nunca se piensa como trágico el canto del simpático rumiante.

Tragedia se define pues como "una desgracia de la vida real de consecuencias tremendas e irremediables"⁹. Como hablantes convendremos en notar que la idea de tragedia, remite siempre a acontecimientos con dos características centrales: Ser adversos y de gran magnitud. Hechos tales como el tsunami que recién ocasionó devastación en Asia, o la también reciente muerte del sumo pontífice de la iglesia católica¹⁰. Podemos observar que es magnitud un factor determinante en el considerarse tragedia el tsunami de diciembre de 2004: entra en la categoría de tragedia por su número de víctimas, aún

surge de los cantos fálicos y la comedia del ditirambo; es una investigación profusa y que podría no resultar del todo útil.

⁷ Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza, 2003. P. 281, n. Del T.

⁸ Sus parientes salvajes, *capra ibex* y *capra pyrenaica*.

⁹ Diccionario usual Sopena. [Barcelona, Sopena, 1989.](#)

¹⁰ De hecho murió durante la elaboración de este trabajo.

cuando éstas para nuestro caso fueron anónimas; La necesaria muerte de Juan Pablo II parece considerarse tragedia por la magnitud de su popularidad. Sobra decir que si sólo un asiático anónimo hubiese muerto por el tsunami, lo más seguro es que nunca nos hubiésemos enterado que tal cosa sucedió, ni se le hubiera llamado tragedia.

Por otra parte, también circunstancias agravantes pueden influir en que un hecho se considere trágico¹¹, se considera trágico por ejemplo que una movimiento de placas tectónicas derribe las casas de un poblado que cuente con escasos recursos, que la adversidad se cierna pues sobre los menos favorecidos. Se considera también trágico que el mal se cierna sobre alguien inocente, que inmerecidamente reciba una penalización quien no se ha hecho acreedor a ella. Notamos pues que los factores en torno a un hecho, su circunstancia, también influye en que algo sea o no considerado trágico, mas no son estos todos los elementos que tornan una circunstancia trágica, también se piensa como determinante para ser considerada tal el que la voluntad del sujeto trágico esté involucrada de alguna manera con las consecuencias que enfrenta.¹²

No obstante, en el habla existen líneas sólidas que determinan con rigor la idea de lo trágico, recurrentemente un hecho susceptible de percibirse como adverso se piensa trágico, mediando pocos o ningún argumento. Se habrá notado

¹¹ Cfr. Antonio Marino. *Venganza y Justicia en la Orestiada de Esquilo*. México, UNAM, 2004.

¹² Antonio Marino distingue un hecho que sucede de manera accidental y otro que es producto de una falla en el carácter del sujeto. No adelantándose a afirmar que este es el fundamento último de lo trágico, ejemplifica de la siguiente forma: Que se desplome una casa cualquiera es distinto a que se desplome la casa de un arquitecto avaro matando a su familia por no invertir en una buena construcción. Su exposición sugiere la ironía como un posible momento de trance hacia lo trágico. Cfr. Antonio Marino. *Op. Cit.* p. 18.

también que al ser la muerte de Juan Pablo II un hecho necesario, el destino o la providencia poco tienen que ver en que se le llame trágico un acontecer. Y es que si bien es cierto que una intensa pasión puede hacer pensar que es trágico que los Pumas no obtuvieran el pase al mundial de clubes, los acontecimientos que obedecen estrictamente a la negligencia o causas semejantes¹³, salvo por el intenso patetismo, al igual que en el caso del tsunami y de Juan Pablo II, poco de lo propiamente trágico hay en ello. El habla es flexible y cambia constantemente; el sentido original del término, aunque no siempre se apegue en su uso a las formas tradicionales, puede aún encontrarse con cierta claridad como se verá a continuación.

3. La tragedia como género dramático.

En el sentido coloquial de lo trágico, se juzga como un morboso desconsiderado, grosero y de mala entraña a quien gustosamente afirme que "fue a ver una tragedia", y es que, siguiendo la idea de tragedia en el habla, resulta ciertamente de muy mal gusto el amotinamiento que de manera inherente sigue a los desafortunados que resultan atropellados en la vía pública. De mal gusto sería también citar más ejemplos de esta naturaleza, baste pues este atestiguar de la tragedia cotidiana para distinguir aquella búsqueda por saciar un apetito artístico, de aquella otra por saciar uno sórdido y mezquino.

¹³ Una causa análoga a la negligencia podría ser la corrupción del arbitraje en fechas más recientes, que privó al citado club del campeonato sudamericano. *What a tragedy is getting old* cantaban los Rolling Stones mostrando una vez más que aun las cosas inexorables como el envejecer son susceptibles de considerarse tragedia.

Aún en nuestros días tenemos acceso a la experiencia de la tragedia como hecho dramático. Se llama tragedia a "una obra de teatro de asunto serio, desarrollada entre personajes importantes, de desenlace funesto por plantearse en ella un conflicto humano indisoluble"¹⁴. En la actualidad el género de origen griego persiste, con los ajustes que, naturalmente, cada entorno cultural implica para éste. Puede mencionarse *Hamlet*, de William Shakespeare o *Felipe Ángeles*¹⁵ de Elena Garro más recientemente, cumpliendo ambos ejemplos con las características mencionadas en la definición, es decir el príncipe de Dinamarca envuelto en una terrible zaga de venganza traición y muerte, y el enjuiciamiento de un hombre de importancia en la gesta revolucionaria, un ídolo del pueblo traicionado por motivos políticos. Éstas encuentran su primer antecedente en la tragedia ática. Las más de las veces se accede a estas a través de la lectura de los textos legados por los dramaturgos griegos, Sófocles, Esquilo o Eurípides, quienes cultivaron este género considerado opuesto al que desarrollara Aristófanes, la comedia¹⁶. Además puede alguien, no obstante las limitantes de nuestro entorno cultural, preciarse de asistir a la representación de una tragedia, *Ifigenia en Áulide* y *Edipo Rey* parecen ser las más populares en nuestra ciudad¹⁷.

Por otra parte, en relación con la primera definición que hemos dado, la etimológica, cabe aquí mencionar que la tragedia encuentra su origen efectivamente en el ditirambo, como lo hacen, respectivamente, los himnos y prosodion de

¹⁴ Sopena, Ibid.

¹⁵ Elena Garro, *Felipe Ángeles*. México, Difusión Cultural UNAM, 1979 (textos de teatro, 13) 74 pp.

¹⁶ Cfr. Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 1996.

¹⁷ Recién tuve oportunidad de ver una representación tragicómica de *El cíclope*, impregnada del aire contemporáneo para resultar más accesible a los jóvenes que conformaban la inmensa mayoría de la audiencia.

servicios divinos; los epitalamios de las ceremonias nupciales; las comedias del komos.¹⁸

Presuntamente, pues, la tragedia fue dotada con cierto refinamiento para superar el desenfreno ditirámbico, es en este sentido que Nietzsche separa a los griegos dionisiacos de los bárbaros dionisiacos: Habrá de distinguir el "bebedizo de brujas"¹⁹, que se perpetrará de manera natural, transgrediendo fronteras físicas, culturales y temporales²⁰ respecto a la figura de los dionisiacos griegos, que en la creación del arte encuentran la conciliación de instintos dionisiacos y apolíneos, apareciendo estos no como supresores racionales, sino como instintos reguladores.²¹

Es así el origen de un género dramático que servirá para exponer la estructura del ser estético: El desenfrenado ditirambo, semejante al aquelarre, evoluciona de forma misteriosa, como lo hicieron otras manifestaciones culturales griegas, para constituir un espectáculo ordenado cuya virtud central deberá ser guardar el espíritu de aquellas fiestas de las que proviene. La pregunta que se habrá de contestar en la noción aristotélica de tragedia es: ¿cómo es que lo logra?

4. La noción de tragedia en la estética.

En este apartado exploramos la noción de tragedia en la disciplina de la estética, parte de la filosofía que se

¹⁸ Cfr. Jaeger. *Op. Cit.* P. 55.

¹⁹ Cfr. Rivero Weber, Paulina. Nietzsche verdad e ilusión, México, UNAM, 2004. p. 55.

²⁰ Como aparece en: Wolfgang von Goethe. *Fausto*, México, UNAM, 1988. También es ilustrado por Goya en *El aquelarre*, 1797-1798, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. En ambos casos, por cierto, permaneciendo la presencia del sátiro perverso, el macho cabrío dueño del cantar propio de lo trágico.

²¹ "La supresión es una relación instinto-instinto" Cfr. Rivero Weber. P.57

encarga de estudiar la relación del hombre con la obra de arte. En tanto que el desarrollo de esta tesis está orientado a esclarecer el modo en que la tragedia se relaciona con la ontología del arte de Gadamer y la poética de Aristóteles, puede con acierto decirse que es esta área del conocimiento, la estética, en la que se está trabajando. Esta misma área, y este mismo tema, como era de esperarse, ha sido tratado por diversos autores a través de la historia, presentando diversas posturas y nociones al respecto. A continuación esbozaremos algunas perspectivas respecto a lo trágico que habrán de tenerse en cuenta como referencia, pues nos permitirán en primer lugar ampliar el panorama de la investigación, y en segundo trazar sus límites.

Se entiende tragedia como un conflicto continuamente resuelto y superado en el orden perfecto del todo.²² Esta es una idea hegeliana que ve en la tragedia un restablecimiento de la armonía al destruir la "particularidad unilateral"²³; Otro modo de entender la tragedia es el que Schopenhauer presenta, un conflicto no resuelto e insoluble, donde lo trágico es un enfrentamiento con lo adverso, y ante ello, la desesperación o la resignación parecen ser las únicas alternativas²⁴; También está la noción de Schiller, donde un conflicto encuentra como contingente su resolución, pues sus efectos parecen también serlo²⁵; Cabe aquí mencionar incluso la peculiaridad de la tragedia Nietzscheana ya mencionada, que es un juego de instintos²⁶, e incluso cabe mencionar las

²² Cfr. Abbagnano, Diccionario de Filosofía, México, FCE, 2001.

²³ Cfr. Hegel, Estética, México, Coyoacán, 2001.

²⁴ Cfr. Schopenhauer. El mundo como voluntad y representación, México, Porrúa, 1997. I, 51.

²⁵ Cfr. Abbagnano, op cit.

²⁶ De acuerdo con lo mencionado anteriormente respecto al trabajo de Paulina Rivero.

aportaciones del español Unamuno²⁷, que subraya la importancia de la decisión humana en su proceder ante la adversidad, independientemente de los resultados.

Todos los pensadores y las propuestas anteriormente mencionadas encuentran elementos comunes para desarrollar su noción de tragedia. Algunos le darán un enfoque ético, otros solamente estético, otros ontológico e incluso meramente lógico, como podría presumirse es el caso de nuestra tesis²⁸. Se habrá notado ya, y es pertinente mencionar ahora, que un elemento recurrentemente sugerido como propio de lo trágico, ya no sólo como hecho cotidiano o género dramático, sino además como elemento del discurso filosófico, es la idea de destino.

Un modo de aproximarse al entendimiento de la idea de destino, que resulte acorde con el pensamiento griego en que estamos insertos en esta investigación, es expuesto por (el pseudo) Plutarco en su *περι ειμαρμενης*²⁹. El destino debe considerarse de dos maneras: Como actividad o como substancia. Como actividad se trata de un enunciado divino intransgredible, una ley que acompaña la misma existencia; Como substancia se piensa en el alma del cosmos dividida en partes (Cloto la fija, Átropos errante y también errante alrededor de la tierra Láquesis). La postura de Plutarco es que aun cuando hay prescripciones generales determinadas, existe la posibilidad de elegir nuestras acciones; toda acción por la cual optemos traerá inexorables consecuencias. Existe pues la contingencia y en ésta se deja espacio para decidir nuestras acciones, es decir, hay cosas que en tanto

²⁷ Cfr. Unamuno, Miguel. *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Altaya, 1999.

²⁸ No queriendo decir que la tragedia sea reductible a cuestiones formales, sino que será en estas en las que se pondrá el énfasis.

²⁹ Plutarco, tr. Martha E. Bojorquez. *Acerca del destino*, México, UNAM, 1996.

no necesarias dependen de nosotros, aun cuando sus consecuencias sí sean necesarias. En esta visión cabe la posibilidad de hablar de la providencia, el azar, el libre albedrío, e incluso lo espontáneo, todas ellas cosas propias del destino, pero ninguna según el destino. Esta visión del destino provee al hombre de cierta autonomía, mas es también la propia del cosmos trágico; Otro modo de entender el destino es el propio de los estoicos, quienes piensan que las cosas no sólo están en el destino, sino que son según el destino, que nada llega a ser sin una causa, que todo es gobernado por la naturaleza. En el cosmos estoico no hay lugar para la tragedia, pues las acciones de los personajes pueden pensarse inocuas respecto al devenir de la trama, ya que la correspondencia causa efecto de manifestarse sería una mera ilusión, pues ningún consecuente atendería a su antecedente inmediato, ya que todo atendería más bien a una gran implicación necesaria.

No se puede negar la importancia de este elemento para el estudio de la tragedia. El destino aparece como elemento de la tragedia moderna y también de la ática, y tiene, según el autor y la obra, distintas maneras de manifestarse. La idea de destino va fuertemente ligada con la noción de *hamartía* trágica³⁰, y su manifestación tanto en la literatura como en la vida³¹ le vuelven materia universal para los filosofemas. Pero para efectos de esta tesis, lo verdaderamente importante es notar la noción Aristotélica de tragedia en primer lugar, y esta, por asombroso que parezca, jamás se ocupa de una

³⁰ Acción del protagonista que desencadena los acontecimientos funestos que suceden, ya por responsabilidad, negligencia o culpa. Cfr. Carmen Trueba. *Op. Cit.* p. 105.

³¹ Pues históricamente también se han dado las ironías que inspiran la ficción.

noción de destino³²; Gadamer la encuentra como fundamental y es tal vez ésta su *hamartía* trágica.

5.Tragedia como nexo entre Aristóteles y Gadamer.

Estas son las consignas de la hipótesis respecto a la correspondencia de la estructura del ser estético en Aristóteles y Gadamer:

La estética se ocupa de la relación hombre-obra de arte, esto es, o bien la creación, o bien la observación. La poética de Aristóteles es un texto que habla sobre el proceder en la elaboración de la obra de arte³³ y la acción de ésta en los espectadores. Luego, *la poética, περι ποιητικε*, es un texto aristotélico sobre la estética.

La poética de Aristóteles, a decir de Gadamer, y en consonancia con lo anteriormente demostrado³⁴, es una ilustración del ser estético en general.

En la poética se encuentra a la tragedia como elemento central: Sin tragedia no hay ser estético del cual hablar en la poética³⁵. Por otro lado, la ontología del arte es un

³² Meses atrás, cuando no conocía el desenlace de esta investigación, proponía que como una línea de investigación marginal podría considerarse buscar en qué manera aparece la noción de destino en la teoría aristotélica de la tragedia; en aquel momento lo central era ocuparse de la relación de la obra de arte con la verdad, y buscar la correspondencia Gadamer Aristóteles. La *hamartía* gadameriana que menciono es un adelanto de la conclusión de esta investigación.

³³ Que por cierto es considerado el primer texto oficial de crítica, que es la conciencia del arte.

³⁴ En caso de duda, tradúzcase a lenguaje formal el párrafo anterior.

³⁵ Recordemos la ausencia de la parte complementaria de la *Poética*, donde presuntamente Aristóteles hablaría sobre la comedia; Ya hemos mencionado anteriormente que no se descalificaría compartir lo estético, pero sí queda marginada de esta investigación, pues no es posible hablar más sobre el asunto. Ya Umberto Eco realizó una ficción al respecto; nada semejante es de nuestra competencia. Por otro lado, pienso que debe ser posible elaborar una poética a partir de cualquiera de las artes o los géneros de esta, de ahí que más adelante veamos una poética más afín a las novelas con Edgar Allan Poe.

proyecto orientado a presentar lo relativo al arte y a la estética como medio para acceder a un tipo de verdad.

Por lo tanto, la tragedia, que es una herramienta instrumentada por Aristóteles para constituir su poética, servirá para acceder a una ilustración del ser estético de Gadamer, y es un elemento que servirá para conocer la verdad del arte.

De este modo puede verse la relación de la tragedia con la estética y la ontología del arte, pero ello no nos dice mucho sobre cómo se define la tragedia en este contexto, es decir, ¿cómo es estético el cantar del cabrón?, después de todo, esa es la pregunta y de alguna manera la hemos mencionado ya con anterioridad al hablar sobre el desenfreno ditiirámbico. La pregunta a Aristóteles será: ¿Cómo permanece ese espíritu dionisiaco en la obra trágica?, y la pregunta a Gadamer es: ¿Cómo es que ese espíritu satírico nos acerca a la verdad? Como una última reflexión en torno al origen de la tragedia, hablemos sobre las fiestas, que son típicamente un medio de comunión para los pueblos y esto las vuelve una actividad cultural. Las culturas, regularmente, buscan un orden en la vida de los hombres, pero ¿cómo logró infiltrarse la obra de arte en lo que era sólo goce y exceso?

En una posible respuesta, diremos que parece que las fuertes emociones ocasionadas en la fiesta no habrán de suprimirse, sólo canalizarse. Por una parte se enfoca a la educación, pues se encuentra en las tragedias, al menos las que conocemos, enseñanzas para que los hombres aprendan a ser piadosos, entre otras virtudes. Por otro lado, logran una comunión, un *πατος* común, y por último, o en primer lugar más bien, mantienen viva la posibilidad de la *καταρσις* en una estructura ordenada. La primera pregunta sería, ¿se

identifican las pasiones propias del Sátiro en su bebedizo de brujas con la experiencia de la *καταρσις*?, Y de ser así, ¿Puede sostenerse en verdad que domesticar la *καταρσις* es el móvil para el origen de la tragedia? Pareciera que no nos corresponde contestar esa pregunta, pues nuestro punto de partida está en las tragedias ya entendidas como elemento de una cultura, y no como un lance de pasiones sin orden, mas no podemos cancelar la posibilidad de que el trance del lance pasional a la creación artística pudiera inadvertidamente encontrar respuesta en nuestra investigación. Por lo pronto parece suficiente este panorama de lo trágico, cuando menos para abordar el siguiente asunto particular: La idea de tragedia en Aristóteles.

II. La tragedia y la *Poética*.

La definición de la tragedia en Aristóteles está enfocada en los siguientes elementos: *ελεος, φοβος, καταρσις*. La definición de tragedia es muy puntual en cuanto a sus elementos.

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren un estado de pureza.¹

Respondiendo desde el contexto de la poética de Aristóteles, se dirá que está orientada a causar en el espectador temor o piedad, *ελεος* y *φοβος*, orientados a causar en el espectador la *καταρσις*. Los efectos producidos por la tragedia son tema de amplia discusión, mas este trabajo no pretende en forma alguna agotarlos², sino ver de qué modo es que estos ilustrarán el ser estético de Gadamer, por lo que sólo se ahondará en las nociones cuando el desarrollo de la tesis lo demande; por lo pronto un panorama general de las principales nociones aristotélicas deberá ser suficiente.

En principio habrá de notarse que aquella que recién hemos citado es la definición de Aristóteles para la tragedia; no es una definición para el ser estético. Habrá que tener esto muy en cuenta, pues no todo en la *Poética* es tragedia, hay partes de aquella que ciertamente hablan de los procesos propios de la estética, y éstos no necesariamente serán trágicos.

¹ Aristóteles. Tr. García Bacca. *Poética*, México, UNAM, 2000. p. 8.

² Será el propio Gadamer quien nos exente de tan complicada labor.

En el plan de la poética (1447 a-1447 b) Aristóteles menciona la intención de hablar sobre la poesía y los modos en que esta se manifiesta, se propone referir tanto tragedia como comedia, escogiendo estas dos manifestaciones probablemente por encontrarse como extremos dentro de la gama de categorías estéticas que podemos experimentar³ mas el texto no está completo y sólo conocemos la parte referida a la tragedia, ello de alguna manera explica que parezca sensato hacer un reduccionismo donde lo estético quede subsumido a lo trágico.

Sobre la *mimesis*

Posiblemente sea este el más importante de los argumentos que plantea la poética⁴, Mauricio Beuchot menciona que:

La mimesis es analógica, no unívoca; esto es algo que se olvida, por eso no se la entiende bien en la actualidad. No se reduce a copiar, sino que involucra imaginación, libertad y creatividad.⁵

Y es que la mimesis no se limita a un copismo o reproducción sino que más bien se trata de una representación, un nuevo modo de manifestar un fenómeno que ha sido reinterpretado por el hombre. La imitación es parte importante de nuestro desarrollo, a través de ésta aprendemos a desenvolvernos en el mundo y sería difícil sin ella hablar de lenguaje o moral. Los modos de imitación que Aristóteles refiere son los siguientes⁶:

³ Esto puede verse gráficamente en: Francisco García Olvera, *El producto del diseño y la obra de arte*. México, UAM, 2000. p. 153.

⁴ Cfr. Carmen Trueba. *Op. Cit.* p. 13.

⁵ Mauricio Beuchot. *Ensayos marginales sobre Aristóteles*. México, UNAM, 2004. p. 192.

⁶ Cfr. Aristóteles. Tr. García Yebra. *Op. Cit.* p. 127.

Imitación por medios diversos.

Se refiere a los recursos de los que nos valemos para imitar, medios genéricamente diversos, pienso que en este punto podemos referirnos específicamente ya sea a colores, sonidos, texturas y tal vez en menor medida olores y sabores, pues son los medios que tenemos para percibir.

Imitación de objetos diversos.

Qué es lo que será imitado. Puede imitarse un perro, un amanecer, una injusticia, o una inferencia; ya sea que se trate de un fenómeno somático como el amanecer o de uno propio de entes de razón como la inferencia, la representación ha de aterrizar en cuando menos un tipo de materialidad, las más de las veces fonemas o grafías dotadas de significación.

Imitar diversamente y no del mismo modo.

La imitación supone la permanencia los elementos esenciales que nos permiten reconocer una cosa que nos es presentada de forma distinta a como la conocemos. Puede ilustrarse esta cualidad de la mimesis con una proyección geométrica, donde una misma figura puede ser alterada y no obstante conservar propiedades y proporciones que le son inherentes⁷. De este modo, la tragedia representa características hombres buenos y

⁷ Esta idea para ilustrar la mimesis me ha sido sugerida por la introducción que hace Bertrand Russel al *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein.

esforzados y los presenta mejores, en tanto que la comedia toma a los viles y los hace peores.

En conjunción los tres modos de mimesis aristotélica parecen tener un potencial ilimitado para el desarrollo del ingenio humano, pues sólo necesita estar en contacto con algo que imitar, tener disposición para conocerlo y reinterpretarlo, no necesariamente de la manera en que es, sino de modo en que puede ser.

La pregunta por la técnica

Parece indispensable reparar también en las características de la acción de quien pone en existencia una obra de arte a través de la imitación y representación. Aristóteles no reconoce toda acción imitativa como propia del arte⁸, mas no se puede reducir la técnica a racionalidad instrumental de medios y fines, es claro que se distingue el mecanicismo artesanal del ingenio propio de la composición de tragedias o comedias. La técnica propia de las artes parece ser aquella que logra tornarse análoga a la naturaleza, *techné* y *physis*:

Lo que ocurre en las producciones artísticas puede decirse análogo a lo que ocurre en la generación natural. Ambos momentos son expresión y manifestación del principio vital que a cada uno compete, de tal modo que Aristóteles sostiene una analogía entre la *τεχνη* y la *φύσις*.⁹

La actividad técnica que se precisa en la acción poética debe lograr una conjunción de las cuatro causas aristotélicas,

⁸ "La poética es una *techne*, es decir una actividad sujeta a una técnica o arte." Mauricio Beuchot. *Op. Cit.* p. 102.

⁹ Virginia Aspe Armella. El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles. México, FCE, 1993. p. 99.

material, eficiente, formal y final. La causa material está ya determinada en los tipos de imitación que revisamos, puede ser el barro con que se forma una estatua; la causa eficiente será el artífice, el escultor; la causa formal son las condiciones que le permiten que su representación se lleve a cabo satisfactoriamente, que se tenga una visión clara de lo que se quiere representar, una representación de la Fortuna requiere de mayor esfuerzo que una del Gray Friar's Bobby¹⁰; la causa final será dada cuando la representación que ha puesto en existencia no tenga otro fin que sí misma.

¿Intencionalidad en la poética?

La poética abunda aún en sugerencias para los artistas, en detalles históricos sobre el origen de la poesía y el drama, y en una infinidad de temas de interés¹¹. Sería ridículo pretender que lo anteriormente expuesto sintetiza adecuadamente los contenidos de la poética, mas para nuestros fines parece ya un acercamiento adecuado. La taxonomía de la tragedia expuesta por Aristóteles, como hemos mencionado antes, excluye un elemento que la tradición posterior considerará central, el destino. Ante un esquema de tragedia basado en el destino como eje de la tragedia se antojaría sin duda preguntar lo siguiente: ¿por qué no será tragedia también el designio del destino que nos resulta favorable? Nadie considera trágico algo que sea de bien común, es decir, nadie que conozca consideró trágico que se inaugurara el

¹⁰ El perro que permaneció catorce años hasta el día de su muerte junto a la tumba de su amo en Edimburgo.

¹¹ Citaré un fragmento de *Ética y tragedia en Aristóteles* sólo para mostrar que hay temas que desarrollar profusamente, pero que no serían del todo útiles en el desarrollo de este trabajo. "La belleza, la peculiar elocuencia, la fuerza expresiva y la animación poética, son las que confieren a la poesía y la mimesis su valor." Carmen Trueba. *Op. Cit.* p. 42.

segundo piso del periférico. La importancia de esta observación es patente cuando encontramos dentro del cosmos trágico ático una tragedia que, contraintuitivamente, tiene un final venturoso para los protagónicos: Ifigenia en Táuride¹². Esta obra es muestra del más avanzado ingenio trágico por la destacada forma en que se introduce lo maravilloso¹³. Además del desenlace exento de patetismo, el nudo de la obra encuentra solución con la intervención de Atenea, es decir, la exquisita obra tiene un final venturoso y se resuelve por *deus ex machina*. Parece pues Ifigenia en Táuride ser síntoma de que aun las indicaciones aristotélicas encuentran dificultades para determinar los límites del ingenio poético; bastará por el momento con tener en cuenta esta obra y sus características por las implicaciones que su existencia tiene para nuestra tesis.

La poética de Aristóteles no podía agotar las condiciones de la creación artística, tampoco parece que lo pretendiera; logró sin duda trazar las líneas que generaciones por venir seguirían, y son estas líneas las que tratamos de explicitar a continuación, líneas que prevalecen a través de los siglos y en las que decididamente se nos habla de las cualidades de un ser poético.

¹² Eurípides. Tr. José Alemán y Bolufer. *Tragedias*. Madrid, Edaf, 2002.

¹³ Cfr. Carmen Trueba. *Op. Cit.* p. 22.

III. El espíritu de una poética

El presente apartado ostenta un título demasiado ambicioso, aclaro pues que por espíritu, me refiero a una fuerza animadora hacia un fin, aquello hacia lo que está orientado algo, en este caso las poéticas.

Poética se ha llamado al texto que ofrece lineamientos para el desarrollo de la actividad del artista, aquel que cuenta con habilidad y excelencia para llevar a cabo una actividad, en la que se pone en existencia un producto original dotado del potencial de conmover a un espectador, de hacerlo partícipe de la experiencia estética, en la que emociones, sentimientos, intelecciones y voliciones son afectadas de manera significativa.¹

Para la elaboración de este trabajo se hará uso de tres obras centrales: la *Poética*² de Aristóteles, *Ars poetica*³ de Horacio y *Filosofía de la composición*⁴ de Edgar Allan Poe, buscando los ejes temáticos en que los autores coincidan para así obtener rasgos generales del espíritu de una poética.

Aunque nos hemos ubicado en el campo de estudio propio de la estética, se busca en esta parte del trabajo encontrar la necesidad de elaborar una poética para cada uno de los autores mencionados, es decir, por qué no puede dejar de existir un texto que reflexione en torno a la acción poética,

¹ Cfr. Francisco García Olvera. *El producto del diseño y la obra de arte*, México, UAM, 2000. Los principios sobre los que éste autor se dirige están expuestos en *Antrhropos*, I y II, México, UNAM, 1997 (2ª edición) y 1995.

² Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1999.

³ Horacio. *Odas y éposos. Sátiras. Epístolas y Arte poética*. México, Porrúa, 1994.

⁴ Edgar Allan Poe. "Filosofía de la composición" en *El cuervo y otros poemas*. Trad. Gabriela Stoppelman. Buenos Aires, Longseller, 2000.

o, en otras palabras, se hablará de las poéticas y el sentido que en que éstas apuntan para con la Estética en general. Posteriormente se hablará pues de las poéticas y las artes, cómo es que cada una de las poéticas atiende a las artes en particular. Finalmente se exponen algunos elementos comunes que las tres poéticas abordan de algún modo, se trata de algunas observaciones en cuanto a la planeación, desenlace y confección de las obras.

Esta exposición implica el uso de interpretaciones de diversos pasajes de los tres textos, las cuales podrían resultar controversiales; aunque en la búsqueda de las afinidades que los tres autores pudieran tener se ha considerado que la lectura del texto no será necesariamente unívoca, se ha procurado también no rayar en la impertinencia.

1. Las poéticas y la Estética

Hablaremos aquí de las poéticas y la Estética. Parece bastante claro hablar de cuál es la necesidad de una poética en el ámbito de la estética: De no existir una reflexión en torno a la creación artística, las obras de arte aparecerían como hechos asombrosos de los que no se puede encontrar razón alguna; la poética no agota justificaciones ni explicaciones en torno a la obra de arte; podemos comenzar a darnos una idea de su labor a partir del autor bostoniano Edgar Allan Poe, quien no ha nombrado "poética" a su escrito, sino que ha preferido llamarle *Filosofía de la composición*, un nombre bastante adecuado y que bien podría darnos cuenta de qué es lo que se encuentra en el fondo de una poética: Un pensamiento en torno al proceso en que la conformación de la obra de arte se lleva a cabo, una filosofía de la

composición. Podríamos encontrar la génesis, o cuando menos los primeros testimonios, de este tipo de reflexiones en una de las comedias de Aristófanes, *Las Ranas*⁵ donde este autor emite, a través de sus personajes, juicios en torno a las tragedias que consideraba más o menos perfectas⁶, quedando con ello implícitamente manifiestos los criterios que a su vez resultaban más deseables para la elaboración de las tragedias. Sin considerar que el afán crítico sea necesariamente satírico, ni mucho menos considerando que sea la crítica diletante quien dicte cómo habrá de dirigirse la obra de arte, la necesidad de una conciencia para la creación artística es patente, y seguramente también intrínseca cuando ésta se lleva a cabo con seriedad.

Podemos, luego de esta consideración en torno al sentido de las poéticas, discurrir en torno a algunas cualidades de aquellas que las tornan imprescindibles en el ámbito del pensamiento humano.

Es importante notar que, por principio, no todas las poéticas han de tener como objeto de estudio la función lírica⁷, a decir verdad, la primera poética, la de Aristóteles se enfoca en una composición, que si bien implica el dominio de la función lírica, no se agota en éste. La tragedia es una forma dramática de representación de lo que hoy consideramos corte teatral, implica la puesta en escena de personajes que llevan a cabo acciones orientadas a conmover al espectador. Aristóteles define la tragedia de la siguiente forma:

⁵ Aristófanes. *Las once comedias*. Trad. Ángel María Garibay K. México, Porrúa, 1996.

⁶ O cuando menos, cuyos autores le resultaban más o menos irrisorios.

⁷ Cfr. Alfonso Reyes. *Obras completas XIV*, México, FCE, 1997. pp. 86-87 Función lírica debe entenderse, como es expuesto en "Apolo o de la Literatura", donde Reyes distingue los géneros, que son modalidades accesorias, de las funciones en las cuales éstos se circunscriben. Hay tres funciones: Drama, novela y lírica. "La lírica es lo que el lenguaje común llama poesía, cuando no sirve de vehículo al drama o a la novela."

imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.⁸

Es claro a partir de esta definición que la tragedia es un acto público, en el que se ponen en práctica suertes lingüísticas, en el cual las acciones son llevadas a cabo por personajes extraordinarios en situaciones límite, y suceden a los ojos del espectador, en quien se espera se lleve a cabo un cierto proceso de catarsis.⁹

No obstante, aun cuando el tratado aristotélico sobre el arte poética tiene un objeto de estudio particular, es de amplia aceptación la tesis de que la poética nos habla de una cierta teoría del arte¹⁰, y será ésta la lectura de la *Poética* que pretenderemos seguir.

Ésta lectura de la poética encuentra respaldo, cuando notamos que Aristóteles manifiesta la necesidad de escindir a los

⁸ Aristóteles. Tr. García Yebra. *Op. Cit.* VI, 1449b 25-28. p. 145

⁹ En la cita anterior, al llegar al fragmento en torno al presunto proceso catártico, "que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones" García Yebra parece indicar que la tragedia produce cierto tipo de afectos, compasión y temor, para que luego se lleve a cabo una purga de estos mismos; en la versión de García Bacca, se traduce "Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine que entre commiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza." Aristóteles. *Poética*. Trad. García Bacca. México, UNAM, 2000. p. 8. Pueden seguirse, a partir de las distintas traducciones del texto, distintas nociones de lo que es la tragedia. Más adelante, en la exposición del problema de Gadamer se ahondará en esta disyuntiva. Para referirse a esta problemática con mayor seriedad y número de elementos, puede verse Carmen Trueba. *Ética y Tragedia en Aristóteles*. Barcelona, Anthropos, 2004. pp. 43-63.

¹⁰ Cfr. Mauricio Beuchot. *Ensayos marginales sobre Aristóteles*. México, UNAM, 2004. (2ª edición) pp. 181-192

poetas de quienes no lo son. Del siguiente modo señala con acierto el frecuente equívoco respecto a los poetas:

El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la imitación, sino indistintamente por causa de la métrica; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.¹¹

De nuevo, aunque el texto menciona un referente particular, la idea de lo poético está orientada a la reproducción por imitación, y esta puede ser lograda por modos diversos.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.¹²

Aristóteles no sólo menciona que es importante concebir la poesía como tal a partir de una cualidad, como es el metro, sino que además considera las diversas manifestaciones poéticas posibles a partir de la representación, en sus tres distinciones. A partir de este fragmento puede encontrarse una justificación para pensar que la *Poética* es una teoría general de las artes.

Nuestro tercer autor, Horacio, dicta una severa sentencia sobre la necesidad de contar con criterios para escindir a los poetas de quienes no lo son.

¹¹ Aristóteles. *Op. Cit.* Trad. García Bacca. I, 1447 b 13-16

¹² Aristóteles. *Op. Cit.* Trad. García Yebra. I, 1447 a 13-18

El que no sabe de armas se abstiene de manejarlas en el Capo de Marte; el que no sabe jugar a la pelota, al disco, al trocho, se queda sin jugar y hace bien, no sea que se le ría la gente. Y el que no es poeta ¿se ha de meter a hacer versos?¹³

Horacio señala que el hacer propio de cada persona está en aquello que puede lograr con lucidez, quien no es apto para el arte e insiste, no siempre ha de considerarse perseverante, acaso impertinente si tomamos en cuenta otros pasajes que serán desarrollados a lo largo del trabajo.

Aunque la disciplina de la estética es joven como rama de la filosofía, no se puede pensar que único autor cuyas aportaciones se encontraran al servicio de aquella sería Edgar Allan Poe, y no contamos con elemento alguno que así lo indique; La Filosofía de la composición, como se verá más adelante, considera la importancia de tratar el arte con seriedad y como un objeto de estudio por sí, de igual forma que lo hacen *Poética* y *Epístola a los Pisones*, textos fundamentales de la disciplina de la Estética.

Tendremos pues como primera consigna respecto al presunto espíritu de una poética que éste se caracteriza por un pensamiento reflexivo y crítico en torno a la elaboración de las obras de arte, no sólo sobre los tópicos que la trama aborda o los afectos que en nosotros produce, que considera además los criterios estrictos de composición y se dirige a las obras de arte conciente de las fuertes implicaciones epistémicas que éstas suponen.

Podría considerarse, en distintas regiones, y en distintos momentos históricos, o en distintas culturas, que hay motivos para censurar o promover el desarrollo de las artes. Puede

¹³ Horacio. *Op.Cit.* XXVIII

que se les promueva por considerarlas un medio para educar, o que se les censure por considerarles un medio para corromper; Las poéticas, independientemente del objetivo que cada momento histórico pudiera dotarles, presumiblemente verán por un ser estético universal, del cual nos hablan todas las obras de arte. No hablaremos más de aquel ser estético universal, pues ello implica una investigación más seria y extensa; Baste por el momento con mencionar que éste es considerado por las tres poéticas. Proseguimos así con el modo en que las poéticas se relacionan con las artes.

2. Las poéticas y las artes

Puede verse ya en el apartado anterior que se encuentra en las poéticas, además de un carácter crítico, un carácter didáctico, y quienes se dedican a cultivar las artes harían bien en considerarlas. Superando el carácter de necesario de las poéticas, podemos indagar respecto a las intenciones que en particular motivaron a cada uno de los autores que estudiamos para llevar a cabo su estudio en torno a la creación poética. Hablaremos pues ahora de las poéticas y las artes en particular.

Comenzamos por Aristóteles, quien apenas insinúa la intencionalidad de su poética en el principio del tratado, cuando describe el contenido que en éste desarrollará:

Digamos en razonadas palabras qué es la Poética en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella¹⁴

¹⁴ Aristóteles, *Op. Cit.* Trad. García Bacca. I, 1447a 8-10

Horacio, en consonancia con Aristóteles, encuentra en la poética un medio para dirigirse a los artistas incipientes, y a quienes quieren que sus obras resulten bellas. Encontramos en su epístola a los Pisones una bella declaración en torno a las ambiciones de su tratado.

Haré, pues, el oficio de la piedra de amolar, que no pudiendo ella cortar por sí, tiene con todo virtud para hacer cortante el hierro.¹⁵

Cabe mencionar que el texto original en latín fue escrito en verso, esto puede interpretarse como una interesante autorreferencia, detalle un tanto irónico, aunque pudiera considerarse dominio en las técnicas para aderezar el lenguaje sirve como un medio adecuado para ganar la simpatía de los incrédulos lectores, depositándose así la autoridad en la fuente de los consejos en aquellos versos vertidos, para los poetas puede ser pues, un sello distintivo que indica el dominio del tema por parte del autor.

Así lo hace también Edgar Allan Poe, que si bien no ha escrito su *Filosofía de la composición* en verso, sí la ha hecho tomando como referencia una de sus propias, y más exquisitas, poesías: "El cuervo". Los motivos de Poe para escribir este texto parecen a primera vista no ser tan filantrópicos como los de Horacio:

He pensado a menudo cuan interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización.¹⁶

¹⁵ Horacio. *Op. Cit.* XXIII

¹⁶ Edgar Allan Poe. *Op. Cit.* p.14

A primera vista parece que se tratará de un trabajo más bien anecdótico, diseñado para saciar la curiosidad de los lectores, un texto frívolo de fin de semana; en el fondo, el interés de Poe responde también a la necesidad que encuentra de una desmitificación de la acción artística.

Muchos autores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón(...) En cuanto a mi, no comparto la repugnancia de la que acabo de hablar (...) el interés de este análisis o reconstrucción, que se ha considerado como un desiderátum en la literatura, es enteramente independiente de cualquier supuesto ideal en lo analizado, no se me podrá censurar que falte a las conveniencias si revelo aquí el *modus operandi* con que logré construir una de mis obras.¹⁷

El compromiso de Poe parece estar directamente pactado con la literatura, que durante su vida cultivó no sólo como una pasión, sino también como una ciencia; a este respecto podemos ver en el pasaje citado a continuación, la forma en que describe la elaboración de sus poemas.

Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquella avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático.¹⁸

En esta última frase, me parece, se puede leer una demanda de respeto a la literatura como ciencia, pues no pocas veces se oye decir que el arte es "sólo expresión" y otra serie de

¹⁷ *Ibid.* p. 15-16

¹⁸ *Ibid.* p. 17

afirmaciones aberrantes que, en el mejor de los casos, encuentran justificación en un romanticismo exacerbado, aunque las más de las veces es la ignorancia su verdadera causa.

En consonancia con Poe, Horacio dicta la siguiente sentencia, donde bajo la consigna de orden, método y concierto se abre a los poetas la posibilidad de lograr una buena obra, un elevado índice de propensión al fracaso espera a quienes no tomen el tiempo de decidir qué elementos habrán de incluirse y desecharse, pareciera que quien siguiera la rigurosa consigna del orden, lograría con mayor facilidad la amistad de las musas.

Tocante a esto del orden, el mérito y la gracia consisten, si no me engaño, en que las cosas que deben decirse en tal momento, en ese momento, se digan, dejando las demás para cuando deban decirse. El autor de un Poema que esperan las gentes, adopta unos pensamientos y desecha otros...¹⁹
¡Tanto cuesta el orden y la unidad!, ¡Tanto puede ennoblecer el arte a un asunto vulgar!²⁰

Puede concluirse que la intencionalidad de una poética, a partir de Horacio y Poe, es aportar elementos de reflexión para que llegue a mejor término el desarrollo de las artes, y que esto es también acorde con la sutil sugerencia de Aristóteles.

Se ha visto hasta este punto que, aun por distintas razones, es precisa la elaboración de poéticas, y que aun cuando estas parecen apuntar a objetivos distintos, coinciden en los fines que consideran más deseables para la constitución de las

¹⁹ Horacio. *Op.Cit.* VI

²⁰ Horacio. *Op.Cit.* XXI

artes, veamos ahora otros elementos que en las poéticas aparecen y en que los autores coinciden.

3. Algunos elementos de las poéticas

Sobre la *mathesis*.

Si se considera que para Aristóteles la *Poética* es un tratado importante por pensar su objeto de estudio particular, la tragedia, como un medio idóneo para lograr la enseñanza²¹, se puede encontrar una clara afinidad del estagirita con Horacio, pues la idea de encontrar por la vía estética la *mathesis*, enseñanza plausible, y presuntamente universal por tratarse de una obra de arte, aparece también como una sugerencia explícita en su texto.

Los poetas en sus obras desean agradar o instruir, o las dos cosas a un tiempo.²²

No así en Edgar Allan Poe, quien incluso señala, si no como irrelevante, sí como secundaria, la circunstancia en que la obra de arte se gesta, pues aquella no responde directamente a la cuestión poética, posiblemente consideraría así también el potencial educativo de la obra de arte, aunque difícilmente negaría la existencia de tal.

Podemos luego de considerar la *mathésis*, abordar otro elemento clásico de la teoría aristotélica de las artes, la

²¹ Es una interpretación de difundida aceptación que Aristóteles ha considerado relevante hablar de las artes porque tienen repercusiones éticas y pedagógicas. Cfr. Beuchot. *Op. Cit.* p. 180 y Carmen Trueba. *Op cit.* p. 86

²² Horacio. *Op. Cit.* XXVI

mímesis, imitación no en el sentido de copia, sino entendida como una representación.²³

Respecto a la *mímesis*.

Esta propiedad de las obras de arte, en términos de Poe, sí se relaciona directamente con la cuestión poética, pues habla sobre la materia propia de la poesía y el modo en que ésta le aborda. Horacio retoma la importancia de la *mímesis* subrayando la potencia que la representación imprime en lo representado, es decir, una nueva cualidad epistémica y ontológica.

La ficción del poema satírico la sacaría yo de un asunto conocido, de suerte que cualquiera se creyese al pronto capaz de hacer otro tanto; pero que poniéndose a ello la costase muchos sudores, se desesperase y no lo consiguiese al fin. ¡Tanto cuesta el orden y la unidad! ¡Tanto puede ennoblecer el arte a un asunto vulgar!²⁴

Complementando esta idea, Horacio tiene el acierto de señalar que son los artistas mentirosos y fingidores, y de subrayar que este tipo de mentira resulta para el espectador gozosa: Señala pues el agrado que hay en el espectador al atestiguar una ficción.

Pero dirá alguien: -Pintores y poetas tuvieron siempre igual permiso de atreverse a todo-.²⁵

Homero nos enseñó en qué clase de versos habían de escribirse las hazañas de los reyes, la gloria de los capitanes y las horrendas guerras.²⁶

²³ Se ha citado páginas atrás ya el pasaje I, 1447a 13-18 que corresponde a estos asuntos.

²⁴ Horacio. *Op.Cit.* XXI

²⁵ Horacio. *Op. Cit.* I

Encontramos esta idea muy acorde con la poética de Aristóteles, cuando éste señala que encontramos agradable contemplar representaciones, aun cuando estas sean presentación de cosas desagradables.

Hay cosas que vistas nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de los muertos.²⁷

De este modo, aunque Horacio no hace de manera explícita la distinción de los tres modos aristotélicos de imitación (por imitar con medios genéricamente diversos; por imitar con objetos diversos; por imitar con objetos, no de igual manera, sino diversa de la que son.), sí coincide en celebrar con el estagirita el gozo que la ficción produce en el espectador. Poe no menciona las virtudes de la imitación, mas, como veremos a continuación, sí coincide con los dos autores en otro punto importante y ya mencionado en torno al carácter de una obra poética: el efecto.

En cuanto al efecto.

Ya líneas atrás se ha visto, en la definición de tragedia, que para Aristóteles es un factor de importancia el efecto que una obra pueda producir en el espectador, en este caso la misteriosa catarsis trágica.

Si bien ni Horacio ni Poe hablan de purificación alguna alcanzable por la vía estética, sí están muy atentos a los efectos que la obra puede o, en el caso de Poe, debe

²⁶ Horacio,. Op. Cit. VIII

²⁷ Aristóteles. Op. Cit. Trad. García Bacca. IV, 1448b 9-12

producir. Se trata de un factor altamente relevante, tan es así que funge como punto de partida en los tres textos analizados en este capítulo, aunque en ninguno de los tres casos se siguen, de manera necesaria, iguales implicaciones. A diferencia de Aristóteles, Horacio no considera que la composición deba resultar en una experiencia catártica, se limita a señalar que los efectos que puede en el espectador producir una obra mal lograda deben ser considerados con seriedad, pues de lo contrario, podría ésta resultar ridícula e irrisoria.

Si a un pintor se le ocurriese unir a una cabeza humana un cuello de caballos, y, juntándole miembros de toda clase de animales, los cubriese de variadas plumas, de manera que siendo una mujer hermosa por la parte de arriba rematase monstruosamente en un disforme pez, yo os pregunto amigos míos: ¿podrías contener la risa al ver semejante pintura?²⁸

Lejos también de aspiraciones catárticas se encuentra Allan Poe, por considerar, a diferencia de Horacio y Aristóteles, que es el efecto que se quiere lograr el eje de toda la composición, a este respecto declara lo siguiente:

Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes de que la pluma ataque el papel.(...)
A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar.²⁹

Se manifiesta aquí una doble consideración, la primera al interior del argumento de la obra, al sugerirse que se debe comenzar por el desenlace y en torno a éste dar orden a la

²⁸ Horacio. *Op. Cit.* I

²⁹ Edgar Allan Poe. *Op. Cit.* pp. 12-13

composición; Tal consideración en torno al argumento, si bien indispensable para quienes escriben novelas por ejemplo, es secundario, pues, y es ésta la segunda consideración a la que me he referido, la directriz fundamental de la composición ha de ser el efecto que se quiere conseguir, y esto no es aplicable sólo a las novelas, sino a toda obra de arte. A este mismo respecto, en un irrisorio pasaje, Horacio reprueba la falta de correspondencia que pudiera haber entre el fin que se persigue y el bodrio que se consigue.

Si tu alfarero, empezaste a hacer un ánfora ¿por qué, dando movimiento a la rueda, te sale una taza?³⁰

Pensando pues en evitar los bodrios a los que Horacio ha referido, puede observarse que los tres autores prefieren prevenir que una obra llegue a su desenlace sin mérito suficiente para causar agrado, este recurso del mal poeta es tan célebre, o tan infame, que tiene su propio nombre, heredado de la tradición trágica griega, donde ocasionalmente se hacía uso de una maquinaria que hacía aparecer un dios para la solución de los asuntos para los que el poeta no tuvo ingenio suficiente. Curiosamente, este recurso aparece en una tragedia de Sófocles que resulta altamente agradable, me refiero a *Filoctetes*, donde Herácles ha de intervenir para persuadir al necio Filoctetes de ir a Troya. La obra en sí podría resultar exenta de reproche alguno, lo reprobable, como se verá a continuación, es la salida fácil que se instrumenta para el desenlace; A modo de apología de Sófocles diré que posiblemente, en una obra de tensión tal como lo es *Filocetes*³¹, resultará verosímil otra salida que no sea la

³⁰ Horacio. *Op. Cit.* II

³¹ Sófocles. *Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Madrid, Alianza, 2001.

intromisión del dios... Pero veamos pues lo que nuestros autores consideran al respecto.

En cuanto al *Deus ex machina*.

Pensando aún en los detalles del desenlace de la trama, Horacio coincidirá con Aristóteles en censurar la intromisión de los dioses en la trama, el *deus ex machina* no parece una solución aceptable para nadie. Aristóteles dice lo siguiente:

Según esto, pues, es evidente que los desenlaces de las tramas o argumentos deben resultar de la trama y no por un artilugio(...) ningún acto debe quedar sin explicación racional dentro de la trama³²

Horacio por su parte dicta la siguiente sentencia:

No se introduzca dios alguno a no ser que ocurriere tal nudo que haya necesidad de un poder sobrenatural para enredarlo: mas nunca para el desenlace de una intriga frívola.³³

Poe, por su parte, no censura la intromisión de los dioses, ni siquiera menciona algo parecido, pero dentro de las consignas que ha dictado para la composición de la obra, resultaría inaceptable ciertamente que la solución hubiese de ser dada por la intromisión arbitraria de un elemento cualquiera, dios, mortal, visible o invisible. Podemos hacer tal afirmación a partir de que para Poe, es altamente deseable que el desenlace sea lo primero en ser determinado y luego sea en torno a éste que se desarrolle la trama. Luego, el *deus ex machina* y sus variantes modernas resultarían más

³² Aristóteles. *Op. Cit.* XV, 1454b 1-8

³³ Horacio. *Op. Cit.* XV

bien inaceptables, pues en recursos como éstos se manifiesta ausencia de planeación al confeccionar de la obra.

En cuanto a la extensión de la obra.

Poe coincide con Aristóteles en que para su apreciación, aquella deberá ser delimitada adecuadamente. Aristóteles se refiere a una cualidad de lo bello en general: para ser apreciado, debe ser plausible que el espectador lo contemple. Se refiere no sólo a la dimensión sensible somática, sino también a la dimensión temporal.

(...)lo bello no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso, (...) es sin duda necesaria una magnitud, más visible toda ella de vez, de parecida manera tramas y argumentos deben tener una magnitud tal que resulte fácilmente retenible por la memoria.³⁴

En este pasaje se ha determinado la noción de unidad de tiempo, también explícita en Allan Poe, quien le considera de importancia suma para lograr en el espectador la unidad de impresión; se convendrá así en que sus razones resultan muy afines a las de Aristóteles.

Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente.³⁵

³⁴ Aristóteles. *Op. Cit.* Trad. García Bacca. VII, 1450b 35-40, 1451a 1-6

³⁵ Edgar Allan Poe. *Op. Cit.* pp. 17-18

Podemos mencionar una última afinidad entre dos de los autores que estudiamos, no porque se hayan agotado las lecturas del texto, sino simplemente porque hasta aquí han alcanzado los recursos. Se trata de la idea del genio, aquel fantasma, que al ser mal entendido, es tan combatido por Poe y por Horacio.

En cuanto al genio.

Está clara la postura de los autores expuestos ya en torno al acceso a la auténtica creación artística, pero el trabajo duro, de laboratorio si se quiere, no basta.

¿Es uno mismo, de temperamento, poeta? ¿Nace uno poeta? ¿O lo que forma el buen poeta es el arte? Cuestión muy debatida es esta. Yo por mi parte no veo lo que pueda hacer el arte sin una vena fecunda ni lo que pueda hacer el genio sin estudio y cultivo.³⁶

Posiblemente se trata de un tema elusivo por la dificultad que supone encontrar argumentos concluyentes al respecto, y es por ello que concluye que se trata de una mezcla de ambos elementos. Puede, pues, concluirse en torno a este tema, que para ciertas actividades hay quienes nacen con una disposición natural, que al cultivarse como habilidades, nos presentan seres humanos de una virtud inalcanzable. La razón por la que podría no ser del todo deseable incluir este tópico en un arte poética es que difícilmente se podrá determinar, en una poética, quién cuenta con disposiciones naturales suficientes para dirigir una acción con genialidad; asimismo resultaría una máxima un tanto fatalista, en una

³⁶ Horacio. *Op. Cit.* XXIX

poética, determinar que quien no cuente con las disposiciones naturales suficientes para dirigir una acción con genialidad no las podrá obtener: Hay quienes somos muy torpes y jamás podríamos ser futbolistas, pero determinar parámetros rígidos para cuestiones contingentes no es de lo más sensato.

La única vía, no para ser un genio, sino para llevar a cabo una acción con bien, es el método, el rigor, la pericia, la habilidad; como contraparte a ésta consideración está la también equivocada idolatría a la técnica, ya también atendida en el pasaje anterior, pues quien se especializa en ejecutar un instrumento musical o en diseñar escritos con herramientas estilísticas, también suele errar al considerarse poeta.

Sucede a menudo que una obra adolece de faltas de estilo, que no hay soltura ni arte en sus versos, pero que ofrece caracteres naturales y pinta al vivo las costumbres y sólo por eso gusta más al público que no los versos sin envidia llenos de sonoras ñoñadas.³⁷

Finalmente, puede considerarse que si se están tomando en cuenta todas las sugerencias, tan importantes como establecer el efecto que se quiere causar, seleccionar el objeto preciso que ha de instrumentarse para representar tal o cual idea, y la forma en que dicho objeto ha de desenvolverse para alcanzar el fin establecido, no se tendrá problema en dotar los artificios estilísticos con auténtica sustancia poética.

³⁷ Horacio. *Op. Cit.* XXIV.

4. Conclusiones en torno a las poéticas

Aunque encontramos diversidad en los móviles para llevar a cabo la labor de escribir una poética, no encontramos incompatibilidad, inconmensurabilidad ni incongruencia, pues pareciera que los motivos de los tres autores pudieran ser complementarios.

Ha de ser mencionado, por un lado, que no se presume haber agotado las convergencias teóricas de los textos, en las páginas anteriores no apareció jamás consideración alguna en torno a las formas retóricas y la métrica en sí, que los tres autores desarrollan; tampoco se ha mencionado algún punto en que los autores difieran respecto a un asunto en particular, como es el caso de Poe y Aristóteles en cuanto al orden en que la obra debe ser escrita. En tanto que Aristóteles señala que la obra debiera ser compuesta en atención a la magnitud (donde el principio es aquello que no sucede a nada, pero es sucedido por algo; el fin es aquello que sucede a algo mas no es sucedido ya por nada; y el medio es aquello que sucede a algo y es sucedido por otra cosa).

Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores.³⁸

De manera francamente opuesta a esta idea, Edgar Allan Poe celebra al escritor que astutamente comienza a escribir por

³⁸ Aristóteles. Op. Cit. VII, 1450b 33-34

el final, cuando menciona el proceder mediante el cual, de acuerdo con Dickens, Goldwin escribió su *Caleb Williams*:

Pero el autor de *Caleb Williams* era demasiado entendido como para no percatarse de las ventajas que pueden lograrse con algún procedimiento semejante.³⁹

La omisión de las diferencias en torno a asuntos específicos entre los tres autores sería sin duda de mucha ayuda en la búsqueda del espíritu de las poéticas, pero su desarrollo sería extenso, y laborioso, además de que requeriría dominio en ciertos temas, como es la métrica y versos propios de la tragedia, mencionados por Aristóteles, los instrumentos musicales y otros accesorios a los que se refiere Horacio, y las figuras de composición a las que Poe se refiere. Sería pues objeto de una investigación más rica y extensa que por el momento no puede ser desarrollada (por mí cuando menos) pero que resulta sin duda atractiva por lo fructífera que pudiera resultar.

Se convendrá pues que aun cuando los tres autores no convergen en la importancia que uno y otro confieren a determinados tópicos, ni coinciden tampoco en algunas sentencias respecto a cuestiones particulares; no obstante, con las disidencias, las tres visiones son complementarias en la búsqueda del espíritu de una poética.

Encontrar tal espíritu nos ayudaría sin duda a encontrar también alguna orientación en cuanto al espíritu que dirige el resto de nuestros actos, después de todo, puede encontrarse altamente deseable proceder siempre pensando más en alcanzar los fines que perseguimos en vez de sucumbir ante los apetitos o los caprichos. Este modo de proceder nos

³⁹ Edgar Allan Poe. Op. Cit. pp. 11-12

remite a una virtud, necesariamente práctica, que se ha denominado "carácter"⁴⁰. Saber juzgar lo más conveniente en cada situación, como lo hace el poeta que desecha aquello que no convendrá para lograr armonía en su obra. No se pretenderá declarar algo tan romántico como que el espíritu de la poética nos dicta cómo confeccionar una bella obra de arte con nuestra vida, bastará por el momento con apuntar que el conocimiento del espíritu de una poética nos acerca también al conocimiento de nuestra propia conciencia.

⁴⁰ Cfr. Kant. *Antropología Práctica*. Madrid, Tecnós, 1992. p. 30

IV. Gadamer y su visión del ejemplo de lo trágico.

Lo anteriormente expuesto constituye una investigación con carácter cuasi-propedéutico, o cuando menos así resultó para mi, a partir de la cual se ha pretendido conocer en primer lugar las diversas nociones de tragedia, en segundo las características generales de la poética de Aristóteles finalmente lineamientos generales de una poética. No se ha pretendido nunca que los resultados de la investigación funjan como moldes a los que se debe ajustar toda poética; el sentido de la investigación es más bien encontrar los elementos de mayor importancia para luego poder buscar ideas que nos resulten familiares en el texto de Gadamer¹.

La idea de tragedia, recordemos, es el término medio que relaciona la teoría aristotélica del arte con la ontología del arte gadameriana. Presumiblemente se hallaría una ilustración de la estructura del ser estético gadameriano en la poética de Aristóteles, y ciertamente reconoceremos algunos de los elementos ya expuestos en los capítulos anteriores en el cosmos gadameriano, mas encontraremos como conclusión una no ilustración del ser estético.

1. La ilustración de la estructura del ser estético en *Verdad y Método*.

Sentando las bases para lo que será su ontología del arte, Gadamer declara que la teoría aristotélica de la tragedia

¹ De alguna manera esto también me sugiere la analogía de las proyecciones geométricas, es decir, si existiesen elementos que pudiéramos determinar como fundamentalmente estéticos, aquellos habrían de aparecer de un modo u otro en distintas circunstancias de acuerdo a la obra de arte o a la experiencia estética.

puede servir como ejemplo para ilustrar la estructura del ser estético en general. Esto implica que el autor considera que cualquier, o casi cualquier, manifestación del ser estético puede ajustarse, en sus líneas generales, al modelo de dicha teoría. Esto sugiere que el ser estético se ha de pensar como universal, como un fenómeno presente en la totalidad de las experiencias estéticas, y que éstas se asemejarán a la estructura sugerida en la Poética de Aristóteles, en mayor o menor medida, aun cuando la experiencia estética se presente por medios distintos al sugerido por el modelo original aristotélico, es decir, se ajustan también el resto de las artes que no son tragedia ática.

Lo trágico, afirma Gadamer, no se restringe a la tragedia u obra de arte trágica, pues lo trágico aparece también en otros géneros artísticos, menciona la épica, podríamos pensar también en representaciones plásticas como es el Laocoonte tal vez; lo que Gadamer afirma es que el fenómeno trágico rebasa los límites de la tragedia griega y se encuentra también en la vida.² Al considerar que el concepto de lo estético se plantea como "dudoso"³, Gadamer sugiere que lo trágico pudiera tratarse de un fenómeno estético fundamental, pues la esencia de lo infausto encuentra excepcional manifestación en la tragedia ática, y asegura que aun cuando existen diferentes juicios en torno a quién es el más trágico de los poetas clásicos, e incluso manifestaciones trágicas en

² Cfr. p. 175

³ El adjetivo "dudoso" puede resultar muy confuso al acercarse al texto; me parece que aunque Gadamer se ha servido de éste apuntando a los alcances de lo trágico que extralimitan el drama, no obstante, ello no es exclusivo de lo trágico, pues también lo cómico extralimita la ficción y del mismo modo tal vez todas las categorías estéticas sean también "extraestéticas", como Gadamer apunta sobre la tragedia.

distintas circunstancias culturales, el fenómeno se manifiesta "bajo el aspecto de una unidad histórica"⁴

La importancia que Gadamer encuentra en la poética de Aristóteles y su definición de tragedia, o dicho en términos gadamerianos, en la determinación aristotélica de la esencia de lo trágico, radica en que ésta considera el efecto sobre el espectador.

Gadamer afirma que no ahondará en la teoría aristotélica de la tragedia⁵, porque a su parecer basta con señalar las implicaciones de la inclusión del espectador en la esencia de la tragedia, pues lo relevante yace en el modo en la idea de la pertenencia del espectador al juego. En torno a la disposición del espectador, puntualiza que la distancia que ha de mantenerse respecto a la representación obedece a la unidad de sentido del juego. Cuando afirma que "la tragedia es la unidad de un decurso trágico que es experimentado como tal"⁶, apunta a la no intervención del espectador en los sucesos, ya en el escenario, ya en la vida, pues lo trágico sólo se puede aceptar. Es en este sentido que "se trata de un fenómeno estético fundamental"⁷, pues no podemos, sin romper la esencia trágica, intervenir en la acción⁸.

⁴ Ibid. P. 175

⁵ Esta afirmación resulta un tanto extraña, pues al interior del texto se puede encontrar una exégesis gadameriana de la poética, la cual tiene consecuencias relevantes para la teoría que se está postulando; posiblemente lo que ha querido decir es que no entrará en polémica con las interpretaciones encontradas de algunos autores y se valdrá más bien de aquellas que le son útiles para sostener el modelo que propone. Más adelante veremos cuál es esta exégesis.

⁶ Ibid 176

⁷ Ibid 176

⁸ A este respecto, recién encontré una situación trágica de la vida, cuando hace unos días visité la miscelánea más próxima a mi domicilio para hacer unas compras. Al estar yo entrando a la calle donde se ubica mi departamento, pasaron corriendo cerca de mí y a baja velocidad, un individuo que esbozaba una cínica sonrisa, seguido por una señora que lucía más bien inexpresiva. La imagen me resultó desconcertante, mas al no encontrar elementos para interpretar la situación, y luego, para tomar una decisión práctica, seguí mi camino con normalidad. Varios segundos

Siguiendo lo escrito en la Poética de Aristóteles, Gadamer recuerda que la representación de la acción trágica ejerce efectos específicos sobre la audiencia; la representación opera en el espectador por *éleos* y *phobos*. Gadamer subraya la importancia de no malentender estos términos, comúnmente traducidos como "compasión" y "temor", pues podrían entenderse de forma muy subjetiva, siendo que ninguno de ellos debe entenderse con ánimo de interioridad; la idea de desolación parece ser un mejor modo de acercarse al entendimiento del *eleos*, *Jammer*, asegura, es un buen equivalente pues no se refiere sólo a la interioridad, sino también a la expresión⁹. *Jammer*¹⁰ puede traducirse al inglés *distress* o *calamity*, y, tomando una amplia licencia filológica, podemos decir que se correspondería con el español estrechez, premura o agobio. Si *jammer* es una palabra que no se refiere sólo a la interioridad, es decir, un afecto cuyos alcances no se limitan al sujeto, como presumiblemente sí lo hacen temor o conmiseración, y más bien se refiere a una situación general, que como se ha dicho compete a la expresión, diríamos que tal vez "agobio", "bochorno" o

después la señora emitió una voz que finalmente me dotó de elementos para juzgar cuál era la situación, "¡agárrenlo que es ratero!" clamó esperando que las personas ubicadas hacia el último tercio de la calle supieran, como yo recién sabía, que se trataba de una persecución; El malandrín logró escapar ante los ojos de todos. La frustrada mujer regresó sobre sus pasos para encontrarse con una jovencita desconsolada con quien parecía estar emparentada. Con el patetismo de este cuadro se logra con completitud de la esencia gadameriana de lo trágico pues, cuando menos en mi caso, no pude más que observar, por no juzgar rápido, en tanto que el resto de los espectadores fue retenido por su desidia (o tal vez por la abrumación trágica) de suerte tal que nadie intervino, manteniéndose así intacta la esencia de lo trágico, hasta este momento expuesta.

⁹ Aquí cabe preguntar ¿expresión de qué?, como se verá en las siguientes líneas, *Jammer* parece apuntar a la situación general del entorno trágico, lo expresado que Gadamer menciona, ya sea expresado por el protagonista o por la obra en su totalidad, parece extenderse hacia la audiencia, como una especie de contagio, excediendo así el ámbito meramente subjetivo.

¹⁰ No traducida por Ana Agud Aparicio y Andrés Agapito, encargados de la edición de *Wahrheit und Methode* utilizada en este trabajo.

"abrumación" son términos más adecuados, pues se refieren al entorno, el panorama o la situacionalidad y no sólo a la pasión, por ser ésta de carácter subjetivo, o cuando menos interior. La ilustración desoladora del *éleos* que produce el destino de Edipo es remitida por Gadamer *al igual que por Aristóteles*. Se trata de todo un panorama, una circunstancia, una escena me aventuro a decir, aquello que Gadamer piensa que se debe entender por este término.

Por otro lado, parece válido utilizar como recurso la imagen de *Edipo Rey* o *Edipo en Colono*, o ambas si se quiere, y resulta un buen detalle por parte de Gadamer el dar la razón a Aristóteles en la elección del icono trágico, mas no tiene mucha utilidad que solamente lo refiera sin decir por qué no es preferible pensar en *Antígona*, *Filoctetes* o *Ajax*: Gadamer no nos aporta nada ratificando la elección de Aristóteles respecto si no aporta cuando menos una razón. No se puede criticar que Gadamer se remita a la misma obra que Aristóteles ya que sería absurdo, o cuando menos muy ingenuo, albergar esperanzas sobre la aparición de nuevas tragedias áticas¹¹ y posiblemente hubiese resultado inaceptable que Gadamer propusiera una ilustración de la abrumación trágica a partir de un drama moderno; lo que sí podemos criticar es que no de siquiera una breve exposición de cómo es que Edipo en particular ilustra bien el fenómeno en cuestión, ni de por qué éste y no otro drama.

La aportación de *Verdad y Método* para explicar la desolación o conmiseración, el *éleos*, es, pues, que debe entenderse no como meramente interior, sino también como algo exterior o agobiante.

¹¹ Aunque, cabe mencionar la curiosidad, el año pasado fue publicado un nuevo poema de Safo.

Asimismo, no basta entender el *phobos* como un estado de ánimo, como el miedo a las arañas, al coco o a las alturas, aun cuando en el habla actual éstas son referidas como fobias, y por éstas se entiende una afección regularmente catalogada como de índole psicológica; *phobos*, al igual que *eleos*, ha de entenderse de un modo más complejo, es descrito como una experiencia escalofriante, en la cual se hiela la sangre y el estremecimiento sacude al sujeto. Pudiéramos pensar que se trata de un estado límite al que la conciencia es llevado por la fuerza de los estímulos a los que es expuesta.

No hay más referencias respecto al modo en que se debe entender el *phobos*, salvo en el contexto trágico, cuando Gadamer describe el modo en que éste y *eleos* caracterizan la tragedia. La caracterización de la tragedia por el *eleos* y *phobos* consiste en un estremecimiento, se trata del terror que se apodera de uno al ver cómo un protagonista, un personaje que lucha, que como el término lo indica agoniza y con quien los espectadores habremos de estar compenetrados, marcha hacia lo funesto.¹² Éste será el *phobos*, un padecer ajeno que parece hacérsenos propio cuando menos durante el éxtasis al que somos guiados por el encanto de la ficción, nuestra atención es cautivada ante la suerte de aquel respecto a quien no podemos ser indiferentes, el protagonista, por quien estamos aterrados. De este modo, se puede entender la síntesis gadameriana de la mezcla de *eleos* y *phobos*: "Desolación y terror son formas del éxtasis, del

¹² Podría ser esta la explicación de la preferencia de Gadamer de Edipo sobre otros dramas que líneas atrás criticamos, pero asumir esto implicaría pretender reducir toda la tragedia ática al modelo de Edipo, y aquel no necesariamente hará justicia al género ni a las tragedias particularmente.

estar fuera de sí, que dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno.”¹³

Ahora bien, y siendo consecuentes tanto con la exposición de Gadamer como con la estructura de la poética de Aristóteles se ha de abordar el tema de la catarsis. Como es sabido, la célebre definición de tragedia que aparece en la Poética señala que estos afectos producen un cierto tipo de purificación; la ambigüedad que existe en el texto ha propiciado que el pasaje sea especialmente discutido, pasando desde la interpretación de García Bacca¹⁴, donde se introduce a la traducción una línea adicional, es decir algo que no dice Aristóteles. Esta línea es propia del corpus exegético de García Bacca, y en la introducción que hace a la Poética brinda una justificación de su inclusión; ello no demerita que la línea no existiese en el original griego. Es así como traduce la definición de tragedia:

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine *entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.*¹⁵

No diré que la traducción de García Bacca es inexacta, principalmente porque cuento con pocos elementos para defender mi propia traducción; basta con afirmar que abusa del texto cuando introduce la noción del término medio, pues

¹³ Gadamer. *Op. Cit.* P. 177.

¹⁴ Aunque ya mencionamos capítulos atrás este problema, se prefirió ubicar las siguientes observaciones en este apartado para mostrar el dilema al que Gadamer da salida aunque no solución.

¹⁵ Aristóteles. Tr. García Bacca. *Op. Cit.*, p. 9.

no se menciona nada parecido en el texto original. Por su parte García Yebra decide traducir del siguiente modo:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.¹⁶

La traducción de García Yebra carece de sentido en alguna medida, pues la tragedia causaría compasión y temor para mediante éstas purgarlas a sí mismas, es decir, la compasión y el temor generados por la experiencia trágica se purgarán gracias a la compasión y temor que causa la experiencia trágica... No tiene mucho sentido, pero se habrá notado la dimensión de la controversia en torno a este pasaje, ésta es tal que aún en nuestro tiempo encontramos diversidad de interpretaciones; siguiendo la recomendación que Gadamer se hace a sí mismo, no nos detendremos en lo profuso de la discusión sobre el uso del genitivo en Aristóteles, pero habrá que advertir que en el futuro habrá dificultades para valerse de la teoría Aristotélica en tanto que la concebimos como incompleta.

A pesar de que centra la ilustración del ser estético en la teoría de la tragedia que aparece en la poética de Aristóteles, Gadamer no repara en la pugna en torno al pasaje anteriormente citado, limitándose a referir el texto de Kommerell¹⁷ por considerar el asunto irrelevante para hablar de lo realmente esencial en la teoría aristotélica de la

¹⁶ Aristóteles. Tr. García Yebra. *Op. Cit.*, p. 145

¹⁷ M. Kommerell. *Lessing y Aristóteles: Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid, Visor, 1990.

tragedia: Aparentemente, para el proyecto gadameriano, quienes han buscado encontrar la esencia de la tragedia en el sentido de la catarsis han perdido el tiempo, ya que bastan los elementos eleos y phobos para hallar una esencia de la tragedia. "Me parece claro que Aristóteles piensa en la abrumación trágica que invade al espectador frente a una tragedia."¹⁸ La abrumación de la que habla Gadamer ha de entenderse como "una especie de alivio y solución", en la que una peculiar mezcla de dolor y placer hace su aparición. En términos posmodernos, la tragedia es una práctica sadomasoquista en que a través de la ficción en bella manifestación, se representan ante el espectador, a quien se restringe la intervención, una serie de patéticos lances que, luego de varias distensiones en un de juego emociones, propio de una penosa marcha hacia lo fatal, cuyo desenlace devolverá al espectador el hálito vital.

Puedo sintetizar así la mezcla característica de dolor y placer que aparece ante la tragedia en la visión de Gadamer, pero cuando menos hasta este punto los ingredientes esenciales, temor y desolación, no parecen suficiente para la consecución del efecto (el efecto sadomasoquista) que presume: ¿dónde se encuentra la fuente del placer? La fuente del placer del que Gadamer habla no queda del todo clara, pues si bien se menciona en la poética que el hombre encuentra placentero ver algo representado, encuentra placer en la imitación, no parece ser ésta la única fuente de goce que Gadamer encuentra, el origen del placer que Gadamer presume pudiera estar en el autoconocimiento que la tragedia produce, y del que hablaremos a continuación¹⁹, aunque estoy

¹⁸ Gadamer. P. 177

¹⁹ Nos referiremos al conocimiento de sí que el doloroso desdoblamiento trágico produce en el espectador.

tomando una licencia amplia del texto: No me parece que Gadamer deje en claro por qué razón considera que al dolor de la tragedia se une un peculiar placer.

Gadamer pregunta "¿cómo puede Aristóteles llamar a este estado (el agobio trágico que es alivio y solución, dolor y placer) purificación? ¿Qué es lo impuro que lastra a estos afectos o en lo que ellos consisten, y por qué habría de verse esto eliminado en el estremecimiento trágico?"²⁰ La tesis de Gadamer respecto a la tragedia aparece a continuación: "El verse sacudido por la desolación y el estremecimiento representa un doloroso desdoblamiento"²¹.

El desdoblamiento del espectador es descrito como una sublevación ante el acontecer del texto, un "no querer tener noticia", un intento tal vez por huir de la ficción que nos agobia tanto como la realidad, pero de la cual sí podemos escapar. Gadamer presume que opera una "liberación universal del alma oprimida", parece pues que todos los espectadores de tragedias pudieran querer abandonar el recinto teatral en un momento determinado, cerrar el libro de golpe o cuando menos poner pausa a la película, ¿es ésta la sublevación de la que habla Gadamer? No parece limitarse sólo al deseo de escape de la ficción, sino más bien de una vuelta a sí mismo, de un redescubrimiento de la propia conciencia, autónoma respecto a la representación de la que se es espectador y, además, un redescubrimiento de la conciencia ante la propia noción del ser "Queda uno libre de todo lo que le separaba de lo que es"²². Pareciera pues que ante el horror que se manifiesta en la ficción uno pudiera tallarse los ojos y mirar con mayor

²⁰ Ibid. p. 177

²¹ Ibid. p. 177

²² Ibid. p. 178

claridad lo que le rodea, como al superar un amargo recuerdo, y más precisamente, como al despertar de un mal sueño.

La vuelta a uno mismo, consecuente de la abrumación trágica, se traduce en una afirmación, se permite pues a la conciencia concipiente una revaloración de su condición ontológica. Gadamer menciona que, en la tragedia moderna, con frecuencia se encuentra el héroe conciente de su propio destino, y es la conciencia de éste lo que le permite afirmarse a sí mismo e incluso asumirlo; encontrándonos en mejores circunstancias respecto a las de los héroes trágicos, aquellos que observamos las tragedias podemos asumir con mayor facilidad su destino y, luego, asumir con mayor plenitud nuestra condición ontológica en el mundo: Parece que ahora conocemos más el entorno que nos rodea.

A partir de lo anteriormente expuesto puede pensarse en una idea de tragedia que habla de un orden moral del mundo, donde la confrontación de lo desaveniente se traduce en conocimiento, es decir, pudiera pensarse en una conciencia surgida del plano literario, de la ficción, capaz de apoderarse del espectador para recordarle cómo deben ser las cosas: La resistencia que en el espectador se presenta ante el horror que acontece pareciera tener la facultad de determinar qué debe y que no suceder a los protagonistas, y luego a los hombres en la vida, rehusándose uno mismo a aceptar lo que en la trama está determinado²³. En realidad no me parece que hubiera muchos elementos para pensar en esta

²³ Es interesante notar la dificultad que como espectador uno encuentra al tratar de discernir las emociones, sentimientos o cualesquiera afectos que la tragedia produce en sí, de aquellos que el protagónico u otros personajes manifiestan padecer, o cuando menos la dificultad que supone hablar de ellos. Parece difícil escindir la rabia que consume a Orestes al matar a su madre respecto a la que produce en mí ver el cinismo con que Clitemnestra, y diversos afectos que en diversos espectadores producirán los hechos descritos en el drama.

visión moral de la tragedia, pero Gadamer se ha prevenido²⁴ y probablemente lo ha hecho pensando no tanto en que eso se pudiera interpretar lo de anteriormente expuesto, sino más bien porque le es útil hacer esta acotación para continuar con su exposición.

No hay una tragedia donde la culpa es proporcional al castigo que recibe el antagonico, eso en términos estrictos compete a otro forma de discurso, la fábula o tal vez el melodrama, y dentro de estos un sector muy específico, aún en el cual, por cierto, no se cumplirá esto como norma; Si bien Gadamer ha escindido lo esencial de la tragedia de una especie de balanza moral donde la culpa y el castigo serán proporcionales, no ha tenido la delicadeza, y me atrevo a decir, el buen gusto, de notar que el desenlace funesto no es, de manera necesaria, elemento en la tragedia ática; el desenlace funesto, así como otros elementos que se presentan en la tragedia ática, tales como la *hamartía* trágica (el error o la falla que desencadena la tragedia, la *metabolé* estructural del relato (el modo distensional en que se desenvuelven los hechos) o incluso recursos censurados como es el *deus ex machina*, aparecen en distinta proporción en distintos autores y distintas tragedias, mas no son en forma alguna categóricamente necesarios.

Por cualquiera que sea la razón, Gadamer ha tenido la precaución de deslindar su interpretación de la poética de Aristóteles de la perspectiva moralista²⁵, no se ha de subjetivar pues la culpa ni el destino, por el contrario lo que se encuentra como esencialmente trágico para el autor será el carácter excesivo de las consecuencias trágicas.

²⁴ Coloquialmente dicho, se ha curado en salud.

²⁵ O tal vez, atendiendo a la precisión moralina o de la moraleja.

Aun a pesar de toda la subjetivización de la culpabilidad, incluso en la tragedia moderna sigue operando siempre ese momento de la prepotencia antigua del destino que se revela en la desigualdad de culpa y destino como lo que afecta a todos por igual.²⁶

Es interesante notar que si bien Gadamer ha asegurado que la ilustración del ser estético en general se lograría a partir de la poética de Aristóteles, ha encontrado lo esencialmente trágico en un elemento que jamás es mencionado en dicho trabajo del estagirita: El destino no es un elemento de estudio en la Poética. A menos que Gadamer contase con el complemento al texto aristotélico como lo conocemos, cosa que de cualquier modo debiera declarar dentro de sus múltiples referencias, no se puede encontrar una relación directa respecto al carácter excesivo de las consecuencias trágicas, es decir, la prepotencia del destino, revelada en la desigualdad de la culpa respecto a éste. No se negará la magnificencia del destino, incesante y voraz como el propio tiempo; perpetuamente indistinto, y uniforme para todos. Será pues esa una buena caracterización de las implicaciones estéticas y, centralmente, ontológicas del revelamiento del destino²⁷ mas no se trata de una caracterización propia de la Poética, pues salvo por la presentación de la abrumación trágica que producen *eleos* y *phobos*, correlación que por cierto no está directamente referida al destino, esta tesis no tiene nada que ver con la poética de Aristóteles.

Es pues una petición de principio, aun cuando Gadamer no ha anunciado que argumentará, sino que ilustrará una esencia, la

²⁶ Ibid. p. 178

²⁷ Que es implacable, y que ha sido ya tratado al hablar de Plutarco.

del ser estético en general, con la poética de Aristóteles²⁸, como requisito para considerar buena una ilustración de cualquier cosa, esperamos que aquello que presumimos es ilustrado aparezca en la presunta ilustración²⁹.

La ilustración de la estructura del ser estético la puede hacer con un cuento, un poema o un haikú si se le da la gana, y por supuesto con un tratado como es el de Aristóteles, pero, insisto, ni argumentativa ni ilustrativamente se puede dejar de tener el cuidado de que los elementos presuntamente ilustrados aparezcan en la ilustración.³⁰

A continuación, a modo de corolario de su afirmación de la esencia trágica, Gadamer puntualiza las dificultades que encontrarían las tragedias cristianas, y ciertamente, dentro de su modelo, las magnitudes de gracia y desgracia que constituyen al acontecer trágico no son ya determinantes del destino humano, es decir, siendo proporcional el actuar acorde a las normas divinas con la penitencia, no hay tragedia que lamentar³¹. Este fenómeno puede ser paralelo al que se presenta en las culturas prehispánicas donde, según la tesis de María Sten en *Cuando Orestes muere en Veracruz*³², la

²⁸ Que dicho sea de paso, no es una obra literaria, por lo que su capital como imagen ilustrativa pudiera ser limitado a pesar de la belleza que puede encontrarse en tal texto

²⁹ Curiosamente Gadamer se ha valido de una imagen, la de Edipo, mencionada párrafos atrás, para ilustrar la abrumación trágica; es necio negar que lo ilustrado ahí no aparecía en la ilustración, pues qué hay más desolador que aquel que mata a su padre, se acuesta con su madre y se ha de sacar los ojos más adelante, mas en este caso no se ha logrado tal correspondencia.

³⁰ El único modo en que he pensado se podría hacer una apología de Gadamer sería tal vez la genial pintura de Velazquez, *Las meninas*.

³¹ Habría que considerar, incluso más allá de Hebbel, si es en efecto tan árido el tema del cristianismo, después de todo el nazareno empalado es un argumento que marcó la historia; es análoga también a la falsa tragedia que responde a la negligencia o a la naturaleza, como el que uno no pueda votar porque no tramitó su credencial o el que alguien nazca lisiado; tal vez también al cosmos estoico que mencionamos al hablar de Plutarco.

³² Cfr. María Sten. *Cuando Orestes muere en Veracruz*. "Tragedia versus tragedia", México, FCE-UNAM, 2003. p. 204-205.

imposibilidad de la tragedia obedece a la codependencia de los dioses con los hombres. En la cosmovisión prehispánica que describe María Sten se pone énfasis en un contraste de los espectadores de la tragedia griega, quienes no veían en los héroes un modelo sino un objeto de discusión, en contraste con los mexicanos antiguos, en cuya versión ritual de teatro-sacrificio persistía la convicción de que había un destino impuesto que acatar. Entre hombres y dioses del México antiguo había una interacción en que hombres devolvían a dioses la sangre que éstos les dieron para vivir; Los griegos que al menos en cuanto al drama habían roto ya con los dioses, pueden tener una visión propiamente trágica. La independencia del panteón griego respecto a sus hombres parece ser el elemento del que Gadamer se ha valido para construir su modelo trágico, que ciertamente funciona aunque no esté basado en la poética de Aristóteles. Otro fenómeno semejante será el de Kierkegaard, cuya *Antígona*, a decir del autor de *Verdad y Método*, no era ya una tragedia por no manifestarse la prepotencia del destino.

Volcando de nuevo la mirada al espectador, el mentor de Jean Grondin y Richard Palmer encuentra que son "la inadecuación y la terrible magnitud de las consecuencias que siguen a un hecho culpable lo que representan el verdadero desafío al espectador"³³ El momento que ha denominado, la afirmación trágica, aquella revelación del destino prepotente, parece tratarse de una comunión, asumiremos que se trata de una comunión con el protagónico, no sólo por ser su rol el central en el drama, sino porque en torno a él gira la abrumación que el entorno trágico supone, y es que es ciertamente difícil que la muerte de los personajes

³³ Gadamer. *Op. Cit.* p. 178.

secundarios cuente con el patetismo con que suele contar la muerte o el desenlace del protagonista.

A decir de Gadamer la experiencia de lo trágico es algo común, pues todos los hombres son susceptibles de reconocer en sí mismos la finitud, su efímera condición, ya que "Lo que ocurre a los más grandes posee un significado ejemplar"³⁴. Se convendrá en que esta última frase es un recurso retórico, bien estudiado por cierto por el propio Aristóteles, que en tanto que retórico supone cierta flexibilidad en su lectura, mas implica también un modo único y universal de experimentar la tragedia, y es ahí donde pudiera encontrarse una traba, ya que, no hará falta recordarle a Gadamer que distintas cosmovisiones interpretan de maneras distintas un hecho; posiblemente sea por ello que menciona el carácter ejemplar de lo trágico, mas habrá que tener cuidado en cuanto a esta interpretación, pues bien podría suceder que se terminara por pensar la tragedia, a pesar de Gadamer, como un castigo ejemplar para alejar de la vanidad y la soberbia a las conciencias.

De nuevo Gadamer se previene de tal interpretación cuando puntualiza que el asentimiento, o afirmación del espectador, en la abrumación trágica, no se refiere ni al decurso trágico ni a la justicia del destino, no se refiere a estos sino a una ordenación metafísica del ser que vale para todos.

No está puesta la idea de tragedia pues en términos morales, sino meramente epistemológicos. "El <<así es>> es una especie de autoconocimiento del espectador, que retorna iluminado del cegamiento en el que vivía como cualquier otro. La afirmación trágica es iluminación en virtud de la continuidad de sentido

³⁴ *Ibid.* p. 178. Esta idea sí parece consonante con la poética, en tanto que recoge la idea de los personajes esforzados (spoudaios)

a la que el propio espectador retorna por sí mismo.”³⁵ Se trata pues la afirmación trágica de una afirmación o revelación del mundo tal cual es, a partir de la ficción que muestra partes de la realidad que conocemos y mediante el ensalzamiento o aderezo de las formas y, en la tragedia, la confrontación con situaciones límite, se revela al hombre un tipo de conocimiento que en el mundo cotidiano podría no llegar a tener, pues no todos los días se conocen héroes como Ajax, Orestes o Filoctetes, y no todos los días se puede ver, pues, una ilustración plena del honor, de la justicia o de la necedad, aunque todos los días estemos en contacto con muestras de estas y otras cualidades, así como con gente honorable, justa y por supuesto necia.

La conclusión del preceptor de Palmer y Grondin es que lo trágico es un concepto estético fundamental, debido a que “la distancia del ser espectador pertenece a la esencia de lo trágico.”³⁶ Eso lo había dicho ya cuando se habló de la no intervención del espectador; De mayor importancia considera el siguiente hallazgo: “la distancia del ser espectador, que determina el modo de ser de lo estético, no encierra en sí por ejemplo la <<distinción estética>> que habíamos reconocido como rasgo esencial de la <<conciencia estética>>”³⁷ con esto apunta al acercamiento o comunión que la experiencia estética hace posible, ese sentir en común que padecemos al ser cautivados por una obra y no a las cualidades superficiales de ésta.³⁸

³⁵ Gadamer. P. 179

³⁶ *Ibid.* p.179

³⁷ *Ibid.* p. 179

³⁸ Gadamer cita de nuevo a Aristóteles -1448 b 18, “sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante” Aristóteles. Tr. García Yebra. Op. Cit. p. 136- Tuve que sufrir a causa de mi insipiente griego, pues me pareció extraño el pasaje tan específico que seleccionó. Me parece aquí sí hay una seria aproximación a la Poética, pues la exégesis de la mimesis como representación que redimensiona lo imitado es una

Gadamer señala que no importando la solemnidad del recinto teatral³⁹, la potencia de la abrumación trágica parece estar dada por la fuerza de la tradición, que es catalizada por el reencuentro del mundo del que es partícipe el espectador, en la obra trágica el conocimiento de leyendas y lenguaje permiten al espectador acceder a un nuevo conocimiento de sí. Hacia el final del capítulo que hemos revisado no se puede sino estar de acuerdo con las siguientes ideas que Gadamer propone⁴⁰, la vigencia de la mimesis opera aun cuando el poeta piensa que da rienda suelta a la libre invención⁴¹, y este principio es extensivo a las artes plásticas. Descalifica el mito de la fantasía que crea libremente y transforma su vivencia en poesía, así como la de la invención genial⁴². El artista pondrá en su obra los elementos que sean necesarios para causar un determinado efecto⁴³, aquella será un reflejo de la tradición, y en la experiencia estética se reencontrará con la conciencia cultural que la hizo posible, dotando así al espectador de una nueva y más vivaz visión del mundo. En balance "La temporalidad específica del ser estético que consiste en que tiene su ser en el representarse, se vuelve existente, en el caso de la reproducción, como manifestación autónoma y con relieve propio."⁴⁴ El balance del ser estético

buena observación; podemos pensar que la crítica a Gadamer fue posible tal vez debido al desorden en que concebía la Poética pues, como vimos antes, la mimesis no es un elemento exclusivamente trágico, y Gadamer ha querido reducir la estructura del ser estético a un modelo trágico.

³⁹ Lo cual manifiesta que está pensando en el teatro moderno, ya que la tragedia ática no era precisamente un espectáculo caracterizado por la solemnidad sino que podía parecerse, según me ha dicho la propia Carmen Trueba, al ambiente del actual recinto de los pancraciastas modernos o bien a las sedes del balompié.

⁴⁰ En mi opinión dedicó las páginas 180 y 181 a salvar el tema de la poética porque poco de ella se había hablado en realidad.

⁴¹ Asumiremos que se refiere a un buen poeta.

⁴² Hablamos ya de este asunto en Poe y Horacio.

⁴³ De nuevo, eso es aristotélico mas no tiene nada que ver con la tragedia ni el destino.

⁴⁴ Gadamer. Op. Cit. p. 180-181.

de Gadamer habla de la temporalidad, propia también del juego y la fiesta, en que se da la representación de la obra de arte. La representación, la mimesis pensando aristotélicamente, pone en existencia una afirmación independiente del ser⁴⁵, en un plano de ficción, donde se manifestará como es posible, mejor o peor, semejante o diferente, y ello nos permitirá conocernos mejor a nosotros mismos.

2. Las implicaciones grondineanas de la no ilustración del ser estético.

Posiblemente la interpretación más aceptada, por su cercanía al autor y por la profundidad con que ha estudiado los temas relacionados con el pensamiento gadameriano sea la de Jean Grondin. Si bien la labor exegética de Grondin para con la obra de su preceptor puede resultar enriquecedora, en tanto que busca tornar más accesible la comprensión de su discurso en *Introducción a Gadamer*⁴⁶; Cuando por primera vez leí el apartado en que Grondin desarrolla la importancia ejemplar de la tragedia me vi con dificultades para encontrar el nexo de la teoría aristotélica con la propuesta de Gadamer, y es que Grondin expone los elementos más generales que Gadamer recupera de Aristóteles, mas no enuncia de qué modo se puede ver la ilustración del ser estético.

⁴⁵ Si bien partimos del balance de Gadamer, estas ideas más bien atañen a Alfonso Reyes –“No nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra ponerlo a nuestra atención y la manera de aludirlo”– Alfonso Reyes. Op. Cit. “Apolo o de la Literatura”. P. 82.

⁴⁶ Es autor también de *Hans Georg Gadamer, una biografía*. (Barcelona, Herder, 2000), *Introducción a la Hermenéutica filosófica* (Barcelona, Herder, 1999) y *Hermeneustische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer* (1982) que me parece se traduciría como: “¿Verdad de la Hermenéutica? Hacia el concepto de verdad de Hans-Georg Gadamer”.

Lo verdaderamente interesante es que Grondin sugiere que las implicaciones de la caracterización del ser estético Gadameriano son fundamento de la experiencia hermenéutica, y ello nos permite pensar, con buenas razones, que si hallamos algo que no está funcionando en la estructura argumentativa del ser estético, podríamos hallar también una falla en la teoría de la experiencia hermenéutica. Veamos el tratamiento que Grondin le da al asunto.

En la obra mencionada, Grondin dedica una sección al tema que nos compete, "La significación ejemplar de la tragedia", donde además de mencionar algunas de las consignas gadamerianas en torno a la ilustración trágica del ser estético, comenta las implicaciones que dicha ilustración tiene en la obra de Gadamer, siendo la de más amplia repercusión tal vez la identificación de la experiencia estética con la experiencia hermenéutica.

Grondin nos comienza por señalar que si bien la tragedia pudiera parecer una concepción demasiado patética para ver en ella ilustradas a todas las artes, aunando el hecho de que en su constitución se encuentran elementos que no aparecen de forma obligatoria en todas las experiencias del arte (menciona fiesta, emanación y simultaneidad), "a la luz de la pérdida de sustancia y de realidad de la conciencia estética"⁴⁷ se piensa relevante recuperar el significado sacral del arte en contraposición de una visión meramente de irrealdad lúdica y vana belleza⁴⁸: La pérdida de sustancia y realidad propias de la conciencia estética nos permiten notar el primer plano en que se debe situar un cierto "llamamiento

⁴⁷ Grondin. P. 81

⁴⁸ Habría de hacer el mismo comentario que respecto a Gadamer, la tragedia ática, si bien tiene origen de fiesta religiosa y ello implica un aire sacral, tiene origen en un "bebedizo de brujas", es prácticamente un aquelarre de lo que estamos hablando, y ello está más emparentado con un espectáculo público menos solemne.

existencial"⁴⁹ respecto a gracias accesorias en las artes. Grondin recuerda que el carácter ético-metafísico, que torna la tragedia en un fenómeno extraestético, no obsta para que se logre una simultaneidad total, pues ninguna diferenciación estética escinde la continuidad de la vida, y en el drama trágico el espectador reconoce su propia tragedia. Así, recupera Grondin la idea de la supresión de la distancia de la obra: la comunión gadameriana en la experiencia estética. Ante la disyuntiva sobre si el carácter de la tragedia es puramente estético o bien es ético-metafísico, Grondin explica que a lo que Gadamer apuntaba con la introducción de la definición de tragedia era a señalar la miopía de la conciencia estética. Nos recuerda la cuestión del genitivo objetivo y subjetivo que el texto permite, pero que Gadamer no encuentra como decisiva⁵⁰ para su análisis, pues para él lo determinante "es la circunstancia de que el efecto causado sobre los espectadores es una nota esencial de la definición de tragedia"⁵¹ es decir: cualquiera que sea el significado de la catarsis aristotélica, ésta apunta, en tanto que purificación, a un encuentro con uno mismo, y ello es constitutivo de toda forma artística⁵².

La tragedia en tanto que más "dramática" (entendiendo aquí por dramático tal vez lo patético, recordemos que "dramático" como "trágico" suele tener amplias licencias para su uso) tanto más ejemplar. Las razones por las que se considera más ejemplar la tragedia atienden al carácter ejemplar que tienen

⁴⁹ Será ese el sentido de la pérdida de sustancia y realidad.

⁵⁰ Ni relevante.

⁵¹ Jean Grondin. *Op. Cit.* P. 82.

⁵² Esto implicaría que la comedia también llevara a una purificación, y la danza, etc. Si bien Gadamer dijo que era toda experiencia estética un acercamiento a uno mismo, no dijo que era por una purificación, sino por el doloroso desdoblamiento de la abrumación trágica, por lo que la purificación debe entenderse como consecuencia necesaria de la experiencia de la abrumación trágica.

los personajes esforzados, σπουδαιος, y la agonía de éstos parece resultar "más dramática" que la de personajes menos admirables.

Son tres las razones por las que la tragedia es paradigmática para Gadamer de acuerdo con Grondin:

1) Tiene su ser en la representación o ejecución. Es decir se trata de un arte transitoria como la música o la danza, lo cual ciertamente resulta relevante para la simultaneidad de la que habló Gadamer.

2) Que la tragedia integra al espectador en su juego, en lo que ella tiene de festivo. Aunque es muy semejante a la observación anterior, la relación debe encontrarse, en mi opinión, en las cualidades lúdicas (apuntando a la inclusión del espectador), y simultaneas (que se refieren a la atemporalidad del fenómeno estético eg. La natividad del cristo que sucede cada año) de la representación trágica, es decir, en lo propiamente estético que se logra independientemente del tono solemne o jugueteón que caracterice a la obra.

El problema que podríamos notar aquí es que la presunta simultaneidad, así como la ludicidad deben ser extensivos a las obras en general, y de hecho lo son: Notemos, esta vez sí abogando por los hermeneneutas, que se están refiriendo a lo excelso en la definición de Aristóteles y lo benéfica que puede resultar en un intento por encontrar la estructura del ser estético.

3) Que la tragedia representada no puede separarse del carácter trágico de la vida. Efectivamente Gadamer habló de la presencia de lo trágico en la vida, lo cual de acuerdo con la teoría aristotélica del arte, resultaría en el agrado por reconocer lo representado, así esto sea algo mórbido como un cadáver.

"lo trágico no sólo determina la comprensión que Gadamer tiene del arte, sino además su concepto del entender: la experiencia hermenéutica en general se entiende, por la experiencia trágica, como suceso y como padecimiento, según el *pathei mathos* de Esquilo."⁵³ Es interesante que el asunto del *pathei mathos* no haya sido mencionado por Gadamer al caracterizar su visión de la tragedia; afortunadamente Grondin nos refiere el pasaje donde sí aborda el tema de la enseñanza trágica.

El *pathei mathos* esquiliano viene de las palabras del coro del *Agamenón* de donde se abstrae la idea de que el dolor enseña: "Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con sufrimiento (*pathei mathos*)."⁵⁴ Hay dos modos fundamentales de entenderlo, el pesimista (Schopenhauer) y el optimista (Nietzsche)⁵⁵, pero el sentido del *pathei mathos* también resulta accesorio para los hermenéutas: Las indicaciones que Grondin brinda para aproximarse a la experiencia hermenéutica, tan próxima a la enseñanza por el dolor apuntan en otra dirección.

En *Verdad y Método* capítulo 11, "Análisis de la conciencia de la historia efectual" Gadamer está ya hablando sobre los elementos propiamente hermenéuticos, por ello hace una

⁵³ Grondin. Op. Cit. p. 82.

⁵⁴ Esquilo. *Agamenón*. Citado por Carmen Trueba. Op. Cit. p.87. He preferido la traducción citada pues es más clara que la versión rítmica: "Él, que abrió a los mortales la senda del saber; Él, que en ley convirtiera <<Por el dolor a la sabiduría>>" Esquilo. Tr. José Alsina Clota. *Tragedias Completas*. Madrid, Cátedra, 2001.

⁵⁵ Para Schopenhauer en *La estética del sufrimiento* "La tragedia nos lleva a comprender la futilidad y la amargura de la existencia, a través del arrebató trágico que conduce a la resignación y el abandono de la voluntad de vivir."; Para Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* "El sufrimiento trágico lleva al espectador a olvidar su edad, su sexo y su condición política, conduciéndolo a padecer con Dioniso, el verdadero y único héroe trágico(...) Nietzsche atribuye a la experiencia estética de la tragedia un sentido místico. Cfr. Carmen Trueba. Op. Cit. p. 87-90.

revisión de distintos tipos de experiencia. En ésta se refiere al *pathei mathos* no como un tipo de enseñanza que sólo se remite al daño y al engaño, sino a lo siguiente:

“Lo que el hombre aprenderá por el dolor no es esto o aquello, sino la percepción de los límites del hombre, la comprensión de que las barreras que nos separan de lo divino no se pueden superar. En último extremo es un conocimiento religioso, aquél que se sitúa en el origen de la tragedia griega.”⁵⁶

Podríamos pensar que con la contextualización hermenéutica del sentido de la tragedia Grondin ha salvado la inconsistencia argumental que señalé en Gadamer, (que yace en pretender ilustrar el ser estético con la *Poética* de Aristóteles y cifrar lo esencialmente estético de la tragedia en el destino, el cual no es un elemento de la *Poética*) pero líneas más abajo Gadamer ratifica el eje de lo que ya ha llamado esencialmente trágico y lo transfiere a su propuesta de experiencia hermenéutica⁵⁷, “La verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud”⁵⁸

Grondin pregunta si el modelo no fue escogido demasiado bien, pues reconoce que el paso de la tragedia ática a la tragedia cotidiana es algo extraordinario. En mi opinión Gadamer no escogió nada demasiado bien, sólo lo hizo de manera conveniente, y falaz, porque apelando a Aristóteles difícilmente será cuestionado, no porque nadie se atreva a refutar lo que diga el estagirita, sino simplemente porque suena muy sensato a simple vista.

⁵⁶ Gadamer. *Op. Cit.* p. 433.

⁵⁷ De la cual propiamente no nos compete hablar, pero que, tengo esperanza, podría salir seriamente dañada con un desarrollo más extenso de esta tesis.

⁵⁸ Gadamer. *Ibid.* p. 433

No negaré que me alegra haber encontrado la invalidez de su propuesta, pero nuestro objeto de estudio va más allá de una crítica a la estructura formal de un argumento. Por un momento se podría pensar que esta falla no es culpa de Gadamer, pues en la *Poética* se desarrolla sólo la tragedia, pero Aristóteles no pretendió llevar a cabo el reduccionismo de un género literario a menos de tres decenas de obras pues, podemos creer que, Aristóteles sí vivió la tragedia Ática; el reduccionismo de Gadamer no solo es agudizado por la limitada cantidad de obras que se han conservado, sino además porque pareciera que pretende subsumir toda la tragedia ática al modelo de Edipo Rey.

Finalmente, Grondin apunta a la obviedad que supone valerse de un arte transitoria para hablar de representación en las artes, pero ¿qué pasa con las no transitorias? Grondin acepta que en verdad y Método tal vez no hay respuesta clara para esto, y justifica, es sólo una "elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte", cierra el asunto dando una última referencia: La *Poética* de Gadamer está contenida en los volúmenes octavo y noveno de sus obras completas... Pareciera que ni Gadamer ni Grondin aprendieron de Aristóteles, Horacio y Poe que la salida fácil o *Deus ex machina* no es aceptable como recurso si quieren que su obra sea bella, verosímil o cuando menos consistente.

Conclusiones

Sobre el desarrollo del presente trabajo

Siendo justos con los textos y los autores de los cuales me he valido para elaborar este trabajo, debo señalar de nuevo algo que había advertido ya en la introducción, pero cuyas implicaciones no enfatice de forma alguna: Mencioné con precisión a qué pasaje dentro de la obra de Gadamer me referiría, y luego planteé y replanteé el tema según el curso de mi investigación; No dejo de notar que al seleccionar y trabajar solo un fragmento determinado dentro de la obra de Gadamer lo estoy descontextualizando, pues a pesar de que el texto es lo suficientemente amplio para contar con una inmensa multiplicidad de contextos al interior de cada capítulo, ello no evita que el trabajo tenga una perspectiva parcial de las teorías gadamerianas.

Lo mismo podría suceder cuando condeno la falta de sentido crítico de Grondin, siendo que estoy valiéndome de una introducción, un texto en el cual estaría contraindicado ser crítico, pues aquellos a quienes Gadamer les fuese introducido perderían el interés luego de serles presentado a partir de sus defectos.

Sería muy difícil realizar un trabajo que agote cabalmente la obra de Gadamer, y, aun entre los gadamerianos a ultranza, pienso que no resulta una idea muy atractiva; De cualquier modo, y esto había sido mencionado también ya con anterioridad, no me parece que hagamos filosofía para conocer lo que dijo tal o cual persona, sino que investigamos, leemos y escribimos para conocer el mundo y a nosotros mismos.

Considerando pues que se ha descontextualizado en alguna medida la propuesta de Gadamer, sin duda sonaría más sensata y más coherente la idea de ser estético gadameriano si a partir de la ideas generales sugeridas por Grondin hubiese buscado el modo de desarrollar dicho concepto, complementándolo con otros textos del autor; El único modo en que la conclusión del trabajo hubiese sido algo semejante sería que no tuviese claridad alguna en torno a la *Poética* de Aristóteles ni de lo expuesto por el propio Gadamer, pues no me he valido para hacer esta crítica de nada que Gadamer no haya postulado, y para contrastar su propuesta no me valí de otro autor que no fuera aquel que el propio Gádamer debió consultar: Aristóteles.

Es pertinente pues en este momento recordar el desarrollo del trabajo. En el inicio se planteó la hipótesis de que existía una correspondencia entre la estructura del ser estético gadameriano y la poética de Aristóteles, al no resultar evidente el nexo entre los trabajos de ambos autores se decidió que era necesario tener claridad respecto al tema que funge como término medio entre las dos teorías: La tragedia. La idea de tragedia fue desarrollada en el primer capítulo, tenía la convicción de que entendiendo un poco más al respecto sería capaz de descifrar el entonces críptico texto gadameriano sobre el ser estético.

No puedo dejar de mencionar lo que es evidente a lo largo de todo este trabajo: *Ética y Tragedia en Aristóteles* es un trabajo que fungió como apoyo a lo largo del desarrollo de prácticamente toda la tesis, habrá de decirse que ha fungido como el punto de apoyo que hacía falta para mover a Gadamer. Entre las ideas que sugiere el libro que recién se ha mencionado tienen su origen los dos capítulos que suceden al primero, la exposición sobre la poética de Aristóteles y "El

espíritu de una poética". He buscado ser objetivo tanto al momento de escoger los textos como al desarrollar las exégesis de las que me valdría en la búsqueda del espíritu de una poética: No he buscado textos que pudieran desacreditar a Gadamer ni tampoco beneficiarle; los textos escogidos se presentaron por una asociación casi natural. De hacer un trabajo más exhaustivo respecto a los tópicos comunes de estos trabajos, sospecho que encontraría elementos a partir de los cuales podría trazarse una especie de "linaje poético", pues en los textos de Horacio y Poe pueden apreciarse rasgos que los sugieren como herederos de la tradición aristotélica.

Mas hay que considerar, como se menciona al inicio del capítulo cuarto, que el objetivo original de este trabajo era encontrar la correspondencia, correlación o adecuación del ser estético gadameriano con la poética de Aristóteles, y si bien la investigación en torno a tragedia y poética estaba resultando por demás interesante, no se había avanzado casi nada en cuanto a la tesis que se quería demostrar.

En alguna medida puede pensarse que la investigación sobre tragedia y poética fue un rodeo innecesario, especialmente "el espíritu de una poética" pareciera no tener lugar cuando se leen de forma consecutiva los capítulos tercero y cuarto de este trabajo.

Al escribir el tercer capítulo buscaba hallar en lo más íntimo de la *Poética* un indicio de cómo se lograría probar la hipótesis que tenía; estoy casi seguro que de no haber realizado toda la investigación previa no habría notado que es imposible halla una correspondencia del ser estético gadameriano con la teoría estética de Aristóteles, porque Gadamer cancela la posibilidad formalmente. He sido tan objetivo como me fue posible al caracterizar la idea de

experiencia estética gadameriana, pero el fenómeno sadomasoquista, descrito en el capítulo cuarto, que constituye la tragedia ática no puede corresponderse con la *Poética* solo porque se recupera el efecto sobre el espectador en éleos y phobos. Finalmente pude entender la propuesta de Gadamer luego de conocer el tema del que hablaba, y fue mucho una extraña mezcla de descontento y alivio lo que sentí. Descontento por haber invertido tanto tiempo en una investigación que no se puede realizar, y alivio porque era culpa de Gadamer y no mía. Cambiaron entonces mis objetivos para con esta investigación, no sé qué tanto exagero pero encontré recién un pasaje que ilustra mi sentir y tal vez mi modo de proceder posterior a la madrugada en que fue revelada la falsedad en la ilustración del ser estético.

Cuando el enemigo avanza nos retiramos.

Cuando el enemigo para y acampa, lo molestamos.

Cuando el enemigo trata de evitar el combate, atacamos.

Cuando el enemigo se bate en retirada, lo perseguimos.¹

Cuando por fin comprendí que no podía hallar relación alguna entre el texto de Gadamer y la *Poética* porque Gadamer había cometido una falla argumentativa, la que llamé *hamartía* gadameriana, decidí releer todo, y fue como si el hallazgo me hubiese dotado de una nueva visión respecto a cada párrafo que leía, y entonces pude escribir. Escribí fluidamente, mucho hubo de ser omitido, pues el frenesí de embates contra Gadamer también pudo nublar mi visión por momentos; Bastaba, y era lo correcto, enunciar sólo las críticas hechas conforme a razón, y son las que he dejado aquí plasmadas.

¹ Sun Tzu. *El arte de la guerra*. Tr. Fernando Montes de Santiago. México, Colofón, 2002. P. 36

Puede no parecer un comentario pertinente, mas la investigación no encontró su fin en una cuestión meramente argumentativa, ya que aún había que prestar atención ya no a lo que dijo Gadamer sino a lo que tal vez quiso decir; la explicación en torno al sentido de la pseudo-ilustración del ser estético no la he desarrollado yo, sino Grondin, cuando reorientó la atención de los lectores de su *Introducción a Gadamer* hacia los fundamentos de la experiencia hermenéutica. Es un asunto serio pues, plantear la siguiente hipótesis: Si hay defectos en el planteamiento del ser estético en Gadamer habrá defectos en el planteamiento de la idea de experiencia hermenéutica. Es así como se entienden las consignas de Sun Tzu en este caso: No sé si voy a perseguir a Gadamer, pero por lo pronto ya pensé como.

Podría pues, siguiendo las consignas del sabio de oriente que se ha citado, tener continuación en un hostigamiento ulterior a las huestes gadamerianas, mas he hallado, en un libro ubicado entre manuales de lógica, un aforismo que me sugiere mayor serenidad al respecto:

Un libro que después de haberlo demolido todo, no se destruye a sí mismo nos habrá exasperado en vano.²

Terminó así la investigación sobre la apócrifa ilustración del ser estético. Es pertinente hacer un último balance sobre algunos temas, y ello se presenta a continuación.

Tragedia y poética ¿qué dice la canción del macho cabrío?

² E. M. Cioran. *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990. (Marginales) p. 17.

Luego de cruzar la puerta de los leones al entrar al palacio de Micenas, custodiado por murallas ciclopeas, el camino por ser ascendente permite tener una visión cada vez más amplia del entorno de la ciudadela al tiempo que uno se aproxima a la presunta habitación del (tal vez exageradamente presunto) Agamenón. Cuando estuve ahí escuché un sonido familiar, un grupo de cabras se desplazaba a través del fondo de un profundo abismo en el que desemboca el escarpado monte que custodia la retaguardia de la ciudad. La imagen de las cabras atravesando el difícil terreno que yacía muchos metros debajo del borde de la ciudadela me hizo pensar "por eso tenían cerrada la puerta". Cuando uno se acerca, ya en territorio nacional, en busca de un indicio que nos habilite para tratar de averiguar qué es lo que dice el canto del macho cabrío, es patente que a lo más puede uno llevarse un tope o una mordida. Una voz casi inarticulada es el ambiguo balido que emiten, poco más que eso, y otras cuestiones oloras, pude averiguar en un acercamiento fenomenológico a las cabras; se trata de una criatura con una carga simbólica importante, se le ha asociado con los excesos del hombre tal vez por su desenfrenado e insolente comportamiento, ello le asoció con Dioniso, con los ditirambos y más adelante con el mismo Satán, como reminiscencia de Pan y los faunos en tiempos en que eran considerados ya como paganos. Mas poco pude avanzar en este interesante tema, y no fue mucho lo que dijeron los cantos de las cabras en esta ocasión.

Otras cuestiones, además de las cabriles o satíricas, sirven como evidencia de que el tema de la tragedia y la poética es extenso y complejo. Se puede buscar por métodos menos absurdos que los recién descritos pero el rendimiento de la investigación no está garantizado. Encontré, luego de terminar el desarrollo del primer capítulo de la tesis, y por

un medio casi tan inverosímil como los anteriormente descritos, una interpretación más sobre el sentido de la catarsis y una presunta función medicinal de la tragedia sugerida por una guía de turistas.

Al visitar el teatro de Dioniso en la Acrópolis, permanentemente en restauración, no hay muchos más detalles que resulten novedosos, se dice lo que es comúnmente aceptado en torno al origen de las tragedias en las fiestas de culto al dios del vino, poco a poco evolucionaron los ditirambos para dar paso a la representación de tragedias; Lo interesante es lo que se dice respecto al sentido de las tragedias al visitar el teatro de Epidauro, donde se encuentra también un santuario consagrado a Asclepio, deidad relacionada con la medicina cuyo símbolo es la serpiente, que aún en nuestros días es asociada con la profesión de los galenos. El santuario de Asclepio no era sólo un lugar de culto, se trataba también, e incluso principalmente, de un lugar donde los antiguos griegos recibían terapias y tratamientos medicinales para sus enfermedades. Es aquí donde aparece la nota de interés: Se considera que la tragedia era un modo para curar males de forma psicossomática, era pues parte de los tratamientos que se llevaban a cabo.

Es interesante que esta hipótesis sea referida al visitar Epidauro, porque en este marco puede parecer consistente, ¿pero tiene vigencia en el teatro de Dioniso de Atenas, o en algún otro de regiones distantes? La respuesta, siendo tajantes, sería que no, pero no es la intención refutar la tesis que los amables guías de turista proponen, y tal vez tampoco buscar algo que nos sea de utilidad, por lo difuso de sus referencias, sino más bien notar que esta interpretación de la tragedia bien podría ajustarse a un modelo post-aristotélico, donde la catarsis se entiende de manera

clínica, y la purificación sería entonces el tránsito de regreso a la salud (aunque suene un tanto tendencioso). A este respecto me comentó la Dra. Carmen Trueba: "Más allá de la conexión del teatro del Epidauro con el dios de la medicina, en la Política, libro VIII, hay bases para la interpretación médica de la catarsis. Precisamente, esa es una de las razones por las cuales me parece que no habría que rechazar la versión, quizás un tanto exagerada por los guías de turistas, pero a fin de cuentas no tan descabellada." Es, pues, una labor muy complicada, pareciera tan complicada como fascinante.

No he dejado de notar que algunas de las preguntas planteadas durante el desarrollo de los capítulos correspondientes a la idea de tragedia se han quedado sin responder. Tales preguntas apuntaban al modo en que la tragedia lograba subsumir el desenfreno ditirámbico en un espectáculo ordenado. Por una parte debemos pensar que la tragedia no era un evento tan serio, sobrio, como puede parecernos hoy; se trataba de un espectáculo al que atendía toda la comunidad, desde las élites económicas y culturales hasta los más humildes trabajadores. La atmósfera de la representación tal vez sea irrepetible, pues los contextos históricos y culturales son también irrepetibles, mas me animo a pensar que la atmósfera de la representación trágica se asemejaba más a la que se percibe al asistir a la lucha libre o al estadio de fútbol que a la árida y snobista que puede percibirse en algunos teatros.

Atendiendo un poco a la idea que Gadamer mencionó sobre la presencia de lo trágico en la vida, la cualidad de lo trágico de ser extraestético, podemos inferir que lo extraestético se refiere a las pasiones que lo estético nos hace recordar. Es un hecho que todos conocemos, o conoceremos, de cerca lo

infausto, es labor de las artes familiarizarnos con ello o cuando menos tender un puente por el que sea posible transitar con seguridad entre lo cotidiano y lo extraordinario. Posiblemente no se trata de ninguna manera de subsumir a través de las artes el desenfreno ditirámico, se trata de presentar algo distinto. No se intenta asimismo capturar el fenómeno del anochecer, de la muerte, del dolor ni de tantas cosas que existen en la realidad con total plenitud, ¿qué sentido tendría reproducirlas tal como son? Tal vez no trata la tragedia de suprimir la experiencia del bebedizo de brujas, sino solo sugerirlo, tomar parte de aquel y parte de otras cosas, y así también el resto de las artes, que no pretenden hacer réplicas de la realidad, sino representaciones que permitan al hombre conocer y conocerse más a fondo, sin que ello sea en demérito de la propia experiencia, pues parece que son distintas la experiencia común y la experiencia estética.

Fitch y la importancia de ver desde fuera.

No pienso que haya sido una pérdida de tiempo desarrollar el trabajo en torno a la tragedia y las poéticas, después de todo, fue la parte que más disfruté de esta empresa, y me permitió acceder al libro de Gadamer, que hace año y medio me resultaba críptico. La primera vez que leí a Jean Grondin lo hice con el objetivo de apoyarme en mi lectura de Gadamer, tal como es la intención de su libro; el libro sirve para acercarse a las ideas de Verdad y Método, pero no me ayudaba en forma alguna a trabajar mi tema.

Mientras desarrollaba la tesis me encontré con un texto de Fitch³, en el cual habla de un método de ordenación de las teorías filosóficas. Sería algo como lo siguiente:

Aristóteles habla "sobre la poesía y la tragedia." Es un filosofema cuya referencia es el mundo real, el lenguaje objeto me atrevo a decir; Gadamer asegura que "la poética de Aristóteles es una ilustración del ser estético" Es un filosofema que se refiere a otro filosofema, de este modo podemos catalogar al primero como una teoría de nivel cero y al segundo como teoría de nivel uno; Grondin explica "cómo Gadamer ilustra el ser estético con la poética de Aristóteles" es una teoría de nivel tres; "Grondin se equivoca al distraer la atención del lector del error argumental de Gadamer" es una teoría de nivel cuatro; las correcciones que mis lectores deban hacer serán teorías de nivel cinco, etc. Las teorías de nivel cero serán aquellas que se refieran a sí mismas y al resto de las teorías en torno al tema en cuestión.

Con esta nomenclatura de teorías Fitch sugiere que la autorreferencia es un elemento de considerable importancia en el discurso filosófico, pues de lograrse la autorreferencia y completitud el discurso filosófico sería completo y consistente; posiblemente sea esta la meta más deseable si tenemos la mira puesta en la verdad formal, pero la experiencia humana es más compleja, y si bien, contando con un criterio lo suficientemente amplio y claridad respecto a todos los componentes de los fenómenos que nos rodean, es decir conociendo toda la verdad, podríamos fácilmente deducir las causas y efectos, antecedentes y consecuentes, premisas y conclusiones del mundo que nos rodea, no debemos dejar de

³ Cfr. Frederic Brenton Fitch. Symbolic Logic, An introduction. New York, The Ronald Press Company, 1952. "Self reference in philosophy" P. 17

notar que nuestra percepción, nuestros alcances cognoscitivos y en general cualquiera de nuestras potencias es finito, por lo que el modo de acercarnos al conocimiento antes de pretender ser la precisa, perfecta e implacable deducción deberá ser un cauteloso paso a través de los casos particulares, no buscando una verdad inductiva propia de las pseudociencias basadas en lo inexacto, ni un pretexto para dar lugar a la hipóstasis que nos permitiera forjar una nueva doctrina, sino encontrando los elementos que bien conocidos nos permitan construir un conocimiento congruente con nosotros mismos y que sea capaz de establecer lazos con la comunidad de pensamiento que el discurso conforma.

A partir de esta airada reflexión en torno al texto de Fitch, debo decir que no pienso haber gestado un conocimiento que haya de difundirse por el mundo, tampoco he logrado un hallazgo que me haga pensar en las bases de una nueva ciencia filosófica y tal vez no he logrado aun arrancar velo alguno a la verdad, pero que sí pude emplear una metodología distinta para lograr terminar este trabajo, pues no me parecía que Grondin expusiera lo que Gadamer decía en su texto, sino, (y por ello lo he nombrado el vocero oficial) lo que quiso decir. A mi parecer Grondin notó la falla argumental en Gadamer, y trató de salvarla apuntando hacia la experiencia hermenéutica, pero el propio Gadamer insiste en su argumento...

Si trato de entender a Gadamer a partir de Grondin posiblemente entienda lo que el pupilo dice del maestro; si me superpongo y veo directamente lo que dice cada cual⁴ podré ver con claridad dónde está el error que torna la ilustración del ser estético tan confusa.

⁴ Siendo modesto y no pretendiendo fungir como el ojo de Dios de Nagel.

Crítica de la ilustración hermenéutica

Estoy convencido de que mi crítica central contra Gadamer es certera, de que la ilustración del ser estético propuesta no es sino la conjugación de varios vicios, y de que lo esencialmente trágico gadameriano está totalmente fuera de lugar respecto a la *Poética*.

Pienso que un vicio que marcó el desarrollo de la falsa ilustración del ser estético, muy irónicamente, es la fe en la tradición. En primera instancia suena bastante bien aquello de que la confrontación con el destino es lo esencialmente trágico, parece simplemente sensato.

Gadamer puede encontrar lo esencialmente trágico donde guste, lo que no puede hacer es pretender ubicarlo donde no está, y estoy convencido de que el destino no es un elemento en la *Poética*.

Habría que señalar que Gadamer no desarrolló adecuadamente una noción importante para su teoría, pues la importancia de la experiencia estética yace en que esta es una estructura básica para la constitución del ser hermenéutico. El error está por principio en la argumentación, puntualizando las infracciones en que Gadamer ha incurrido debo mencionar (1) petición de principio, porque Gadamer ha desarrollado consecuencias de algo que no se seguía de sus premisas, en tanto que por estas debemos entender el contenido de la *Poética*, donde no aparecen los elementos esenciales de su ilustración del ser estético: el destino, a decir del propio Gadamer, y el *pathei mathos* esquiliano, a decir de Grondin.

(2) falacia de autoridad, porque Gadamer ha apelado a Aristóteles, y no es que sea censurable hacerlo, sino que lo ha hecho basado en muy pocas buenas razones para ello. Aquí

me refiero cuando menos razones que se evidencien en el texto, y es que pocos podrían estar en desacuerdo con el planteamiento "Aristóteles habla de la experiencia estética" o "Aristóteles es pionero en las poéticas". Se antoja muy coherente pensar que Aristóteles también ilustra el ser estético con su poética, pero para decir esto hay que referir los elementos a partir de los que se piensa que así es.

No obstante, no prestando atención a la apócrifa ilustración del ser estético sino en busca del sentido de esta, a partir del discurso que Gadamer desarrolló, de las conclusiones falsamente inferidas de la poética de Aristóteles, puedo reconstruir un modelo, elaborar una interpretación a partir de las piezas que Gadamer ha sugerido y ahora sí hablar de una estructura del ser estético que no aparece en Verdad y Método, pero que sí es sugerida: La experiencia estética, en este caso a partir de la tragedia ática, apunta a un tipo de conocimiento de lo esencial en el ser. Un tipo de conocimiento cuya calidad sólo puede darse luego de un sufrimiento que la realidad corriente no siempre manifiesta (aunque puede hacerlo) y que es más susceptible de presentarse bajo el abrigo de la ficción, donde a través de la instrumentación de ciertos estímulos se busca lograr un efecto tal que el espectador quede cautivado y escindido de la cotidianidad y todos los elementos accesorios de ésta, lo que le permitirá conocer lo verdaderamente esencial del ser. Esto puede explicar las diferencias de la lectura de la Poética de Aristóteles que ha hecho Gadamer respecto a la que podría llamarse propia de la tradición, es decir, las ideas en torno a las poéticas que traté de ilustrar con los elementos comunes de la teoría aristotélica del arte con la de Edgar Allan Poe y Horacio.

Al comenzar la búsqueda por la ilustración de la estructura del ser estético con la poética de Aristóteles pensé que hallaría una correlación de temas propios de la poética (a ello atiende el haber desarrollado algunos vínculos de los tres autores) y los elementos de una propuesta de estructura del ser estético; Lo que se encontró fue una inconsistencia argumental, una no adecuación de la cosa al discurso, ya que no obsta el que Gadamer tuviera noticia de las distintas problemáticas que en torno a la *Poética* se han desarrollado para que, aun así, encontrase lo esencialmente trágico en un elemento que no aparece en dicho documento. Lo mismo ha sucedido con Grondin, pues cuando vuelca la atención de la utilidad ejemplar de lo trágico hacia el *Pathei Mathos* esquiliano difícilmente se está refiriendo a un elemento propiamente aristotélico.

Claro, se puede argumentar que habrá un "aire de familia" en todo lo trágico ático, y difícilmente esto se puede negar, que en las obras de los tres grandes poetas trágicos, cuyos bustos contemplan impávidos el flujo del tránsito de la avenida Amalias en Atenas, pueden encontrarse sin duda elementos comunes, elementos que sin duda Aristóteles conocía de sobra al momento de elucidar su teoría estética, mas no por ello puede hacerse un reduccionismo de las artes a las tragedias ni de las tragedias a *Edipo Rey*, pues los diferentes niveles en que opera la mimesis permiten de las posibilidades del arte alcances prácticamente ilimitados, o cuando menos así parecen a nuestro entendimiento. Siguiendo las consignas que mencionamos de *Zun Tzu*, las doctrinas gadameriles no están salvo pues la ligereza con que se planteó la pseudoestructura del ser estético nos indican vulnerabilidad en la constitución de su experiencia hermenéutica.

De haberse valido Gadamer de otro modelo más adecuado para ilustrar su ser estético, digamos, basándonos en las características de su ser estético, el drama de Edipo, pues al notar las características que ha presumido sobre lo esencialmente trágico no puede hablarse de una serie de coincidencias, se trata mas bien de una correspondencia (como la que buscábamos del ser estético respecto a la *Poética*), el modelo estético al que Gadamer se ha referido sería más fácil de estudiar. Se apega demasiado a Edipo Rey, digo esto por las cualidades que ha referido sobre las tragedias: la marcha del personaje hacia lo funesto, la implacable fuerza del destino y el infausto desenlace en torno al que gira toda la obra. Recordemos brevemente. Edipo, separado de sus padres cuando niño se enfrentará a la más célebre ilustración de la crueldad del destino, el espectador sabe de la condición del protagonista, sabe que paso a paso al decidirse a combatir la peste y aun antes al decidir enfrentar a la esfinge Edipo se dispone el escenario de la tragedia.

Haré una crítica más a Gadamer, esta la pensé luego de analizar las características del drama recién expuesto. Gadamer ha concordado con Aristóteles en que es Eurípides tal vez el más trágico de los poetas; como se mencionó al desarrollar las ideas de Gadamer, no da ninguna razón que sustente tal afirmación (lo cual, dicho sea de paso es de nuevo falacia de autoridad). Es interesante que el propio Gadamer declarase como máximo icono de la tragedia el personaje de Edipo, pues éste no el protagonista de un drama euripideo sino de uno sofocleo... Si Edipo es el mejor representante del personaje que a los ojos del espectador sigue una marcha hacia lo infausto, y es también muestra por antonomasia de la voracidad del destino ¿por qué no lo ha escrito Eurípides sino Sófocles? Podrá objetarse a este

respecto que es un hecho conocido que todo aquel que se preciara de ser poeta en la Hélade debía retomar cuando menos en alguna ocasión el drama de Edipo, pero hasta donde tengo noticia de Eurípides se conservan 19 obras entre las cuales no figura su *Edipo* (a menos que Gadamer contara con un ejemplar y lo haya extraviado, igual que pudo haber contado con la parte complementaria de la *Poética* donde decía que lo esencialmente trágico es la confrontación del protagónico con el destino, pero lo dudo mucho), de modo que pensar a Eurípides como el mejor de los trágicos en Gadamer debe interpretarse o como un capricho o bien como una secuela del vicio de creer a la tradición. Lo que es más, en el repertorio de obras que se conservan de Eurípides se encuentra *Ifigenia en Áulide*, que contradice el modelo de tragedia gadameriano, y luego, si, de acuerdo a los planteamientos del panorama gadameriano, se piensa de modo reduccionista, están en contradicción también el ser estético y el ser hermenéutico.

Recordemos brevemente el drama de *Ifigenia en Áulide*. Ifigenia fue sacrificada en Tauride en un drama precedente, había de ser sacrificada por su propio padre, Agamenón, quien luego fuera asesinado por su esposa Clitemnestra al regresar de Troya; Orestes, hermano menor de Ifigenia hubo de matar a su madre, mas las Erinias le persiguieron por cometer semejante atrocidad. Perseguido por las erinias, Orestes llega a territorio bárbaro, con la promesa de Apolo de hallar cura para su mal. En la isla gobernada por Toante vive aun Ifigenia, quien no murió cuando se decidió fuera sacrificada, ya que un dios intercedió por ella. Los hermanos se encuentran y su dicha pareciera no poder ser mayor, salvo por el siguiente detalle: Ifigenia debe sacrificar a Pílates y Orestes, pues es la ley sacrificar a los extranjeros en el

reino de Toante (Ifigenia es la excepción pues llegó por obra de los dioses). Ifigenia se vale de su ingenio para engañar a Toante, argumenta que los prisioneros deben ser purificados en el mar por el crimen de Orestes, y emprenden entonces la huida; Toante es advertido, al emprender la persecución es detenido por otra deidad, quien determina que las penalidades habrán de terminar para los hijos de Agamenón.

Como puede verse la estructura es muy distinta a Edipo Rey, el desenlace no es funesto, si bien hay distensión en el argumento no se ve nunca una marcha necesaria hacia lo funesto y la idea del destino no es en esta ocasión motivo de confrontación con la adversidad, sino motivo de alivio por la buena fortuna.

Gadamer entiende pues, por tragedia ática Edipo Rey, no se tomó la molestia de revisar los elementos propios de las tragedias ni tampoco los de la Poética de Aristóteles, se preocupó por recoger la tradición, sí, pero de modo vacío por detenerse sólo en la superficie de los asuntos, cuando menos en este caso.

No me parece que haya un error en el desarrollo de la exégesis de la tragedia ática, en particular de Edipo Rey, pues las características de la tragedia que Gadamer recupera para su teoría son ciertamente las adecuadas para su corpus exegético. Asimismo, la caracterización de la experiencia hermenéutica de la que nos habla Grondin es síntoma de cuál era el sentido de la búsqueda gadameriana en la teoría aristotélica del arte, una visión ontológica antes que una estética; la crítica no es directamente a la teoría de Gadamer, esta queda exenta de críticas en tanto que, a partir de los elementos analizados, no puede ser juzgada por falta de elementos, es indecible; La crítica central apunta al modo tan irresponsable de desarrollar su interpretación de la

Poética, y de la tragedia ática, parece que seguir la tradición volvió su trabajo demasiado ligero, pues a partir de muy pocos elementos aristotélicos presume encontrar ilustración a la estructura del ser estético.

Podemos conceder mucho a Gadamer, pero ello no cambia la determinación de mi juicio respecto a su propuesta sobre la *Poética* y la tragedia: Gadamer es pues un reduccionista, un falaz, un mal lector de Aristóteles y un pésimo espectador de tragedia ática.

Cualquiera me considerará apenas pertinente si no es que ridículo si para lograr una ilustración de la importancia del cuidado del agua presento una imagen donde se aprecia un jugador de balompié; ya mencioné el único caso en que lo ilustrado no aparece en la ilustración, en las Meninas⁵, y no me parece que éste sea un caso análogo.

En esta misma tónica, recordemos que se dijo en algún momento en esta tesis que la experiencia estética, o cuando menos las posibilidades de estudio de la Estética, habrán de darse de dos maneras básicas: La creación de obras de arte o bien la contemplación de obras de arte. Para efectos de la lectura e interpretación de Gadamer, la primera de estas dos podría resultar accesoria, pues lo que le interesa es el efecto que la obra causa en el espectador, lo que propiamente se ha llamado experiencia estética y se perfila como paradigma de la experiencia hermenéutica; No se puede obligar a Gadamer, ni a nadie, a hablar de todos los temas, pero sí podemos

⁵ De acuerdo con una interpretación de esta obra (Brown Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980.) y como es patente al contemplar la desconcertante obra, podría entenderse como tema de esta singular pintura el propio espectador. La mirada de los personajes, la inusual disposición de los elementos de la obra, la imagen frontal del autor autorretratado respecto al espectador, la sugerencia de un juego de espejos en que se reflejan Felipe IV y su esposa, son sin duda elementos de interés para elaborar una teoría estética, mas dudo que sea lo que Gadamer pensaba.

demandar más seriedad respecto a las bases de un trabajo serio, y obviar el hecho de que no todo en poética es tragedia, es a mi parecer una falla grave.

La crítica a Gadamer podría parecer un asunto demasiado técnico, un error formal a partir del cual no necesariamente se cancela la verdad de la propuesta Gadameriana, y no puedo dejar de reconocer que la propuesta de la experiencia estética es interesante, así como no puedo dejar de notar que el nexo que Grondin ha tendido entre la ilustración del ser estético y la experiencia hermenéutica abre la posibilidad de hacer un daño severo a la teoría Gadameriana, pues abre la posibilidad de que la *hamartía* gadameriana de la que he hablado no se trate de un mero error de argumentación sino de un severo error de concepción en el corpus hermenéutico.

Para concluir debo hacer un par de declaraciones: En primer lugar, si bien no he desaprovechado oportunidad alguna de referirme a las doctrinas gadameriles en tono satírico, sé que las críticas que propongo pueden ser refutadas por hábiles hermeneutas, diestros maestros en salvar lo que compete a la analogía y deslindarlo de lo ecléctico o relativista, por lo que las postulo como una propuesta de trabajo crítico a desarrollar, ratifico, no con el único interés de desprestigiar o destruir una teoría, sino en busca de la seriedad y rectitud, propios de la Lógica, que al arte y la filosofía se debe de manera necesaria; sé también que la falta de una actitud crítica me costó meses en la elaboración de la tesis, por lo que estaré alerta a la promesa de Grondin sobre la auténtica poética de Gadamer, contenida a sus obras completas. Aunque me encuentro satisfecho con mi trabajo no dejo de pensar que tardé mucho en demostrar muy poco.

Sobre estética, ontología y hermenéutica.

Pensé que debía llamar a este último apartado "conclusiones estéticas no necesariamente hermenéuticas", pero me abstuve por considerarlo un exceso; La idea de asignar este título a las conclusiones de esta tesis atendería no solo al interés de enunciar una frase irónica, sino además a una curiosa distinción que se habrá de hacer respecto al planteamiento de esta tesis y sus conclusiones. Para hacer tal distinción hay que regresar a la hipótesis central de la tesis, expuesta hacia el final del primer capítulo, donde se menciona que la estética es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la relación del hombre con la obra de arte. La proposición que de Gadamer estudiamos (la poética de Aristóteles puede servir como ilustración de la estructura del ser estético) pareciera de manera evidente encajar en esta rama de la filosofía; al acercarnos en busca de un argumento basado en los elementos que aparecen en la poética nos encontramos con que el discurso gadameriano tiende hacia otra dirección. Con esto no quiero decir que Gadamer no esté hablando de estética y que por ello hay que ignorar lo que dice, pocas cosas habrá más pueriles que el buscar escudarse en categorías para descalificar el pensamiento filosófico en el que, de forma intrínseca e inexorable, se relacionan de forma diversa y a veces imperceptiblemente los distintos tópicos y maneras de abordarlos, desde la lógica hasta la epistemología, de la ética a la estética, y en este caso, de la estética a la ontología, existen vínculos cuya existencia no puede ser coartada por una u otra categorización. Después de todo, como se mencionó en alguna parte de esta tesis, puede encontrarse como evidencia la estética, que no se consideró una rama de la filosofía sino hasta el siglo XVIII sin que esto significara que lo estético no existía en el mundo o que la

poética de Aristóteles y tantos otros autores clásicos se tratase de mera verborrea.

El discurso de Gadamer y su modo de entender la Poética de Aristóteles están más bien orientados hacia las consecuencias que podrían deducirse de los axiomas propios de una lectura de la tragedia ática donde se llama la atención de forma especialmente enfática a un tipo de revelación esencialmente ontológica; Puede bien tratarse de una obviedad, en tanto que, como se menciona al inicio del capítulo en que se desarrolla el discurso de Gadamer, el proyecto del autor de *Verdad y Método* es una ontología del arte, mas considero que cuando menos en mi caso es patente que no es inmediato el modo de percibir la distinción del ámbito en que se desenvuelve el fragmento que he trabajado de *Verdad y Método*. Queda muy claro, después de realizado el trabajo, que si bien son afines en los temas, la óptica con que miran al arte *Verdad y Método* y *Espístola a los Pisones* es distinta.

Ignoro si he incursionado ya en una dimensión hermenéutica del discurso, en este caso del discurso aristotélico, al pretender realizar una abstracción del presunto espíritu de las poéticas; creo que una aproximación interesante debe ser el notar la diferencia de niveles en que se ha leído un mismo texto, en este caso la Poética, pues aparentemente en la visión de Gadamer lo que llama la atención es una extraña despersonalización que se traduce en un conocimiento más cabal del ser en general.

Me satisface poder decir con cierta seguridad qué cosas aparecen en el ya menos críptico *Verdad y Método*, pero me satisface más aun poder juzgar la subjetividad o más bien la ligereza de la argumentación hermenéutica. Considero que este ejercicio podría bien tratarse de una experiencia hermenéutica, pues en el ejercicio crítico, en el juzgar, se

notan a la vez similitudes y diferencias: Tal vez Gadamer notó elementos que le resultaban altamente ilustrativos de la experiencia estética en la *Poética*, pero en mi opinión hizo una labor parcial pues no solo vio lo que era afín a su propuesta y no lo que era (obvio y) diferente. Me siento cómodo pues con tener claridad sobre los elementos necesarios para juzgar la validez de un escrito a partir de otro, y aun si no se tratase de una experiencia hermenéutica es sin duda muy gratificante.

Con esta gratificación propia de un trabajo esforzado, o cuando menos agotador, podemos contestar a la pregunta por el mensaje del canto del cabrón, que recitaba en esta ocasión cuando menos, infaustas noticias para los hermeneutas y gadamerianos a ultranza.

Registro de Fuentes

O'Connor, D.J.. *Historia crítica de la filosofía occidental*
V. Kant. Hegel. Schopenhauer. Nietzsche. Barcelona, Paidós,
1983.

Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*, Barcelona, Herder,
2003.

Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1999.

Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 1996.

García Olvera, Francisco. *El producto del diseño y la obra de arte*. México, UAM, 2000.

Platón. Tr. Lledo Íñigo, García Gual, Et. Al. *Diálogos III*,
"Banquete". Gredos, Madrid, 2004.

Carmen Bobes [et al.]. *Historia de la crítica literaria* ,
Madrid, Gredos, 1998.

Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2001.

Jaeger, Werner. *Paideia*, México, FCE, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid,
Alianza, 2003.

Marino, Antonio. *Venganza y Justicia en la Orestíada de Esquilo*. México, UNAM, 2004.

Garro, Elena. *Felipe Ángeles*. México, Difusión Cultural UNAM, 1979 (textos de teatro, 13).

Rivero Weber, Paulina. *Nietzsche verdad e ilusión*, México, UNAM, 2004.

Goethe, Wolfgang von. *Fausto*, México, UNAM, 1988.

Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2001.

Hegel, *Estética*, México, Coyoacán, 2001.

Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1997.

Unamuno, Miguel. *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Altaya, 1999.

Plutarco, tr. Martha E. Bojorquez. *Acerca del destino*, México, UNAM, 1996.

Mauricio Beuchot. *Ensayos marginales sobre Aristóteles*. México, UNAM, 2004.

Virginia Aspe Armella. *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México, FCE, 1993.

Eurípides. Tr. José Alemán y Bolufer. *Tragedias*. Madrid, Edaf, 2002.

García Olvera, Francisco. *Antrhropos*, México, UNAM, 1997 (2ª edición).

Horacio. *Odas y épodos. Sátiras. Epístolas y Arte poética*. México, Porrúa, 1994.

Edgar Allan Poe. "Filosofía de la composición" en *El cuervo y otros poemas*. Trad. Gabriela Stoppelman. Buenos Aires, Longseller, 2000.

Aristófanes. *Las once comedias*. Trad. Ángel María Garibay K. México, Porrúa, 1996.

Reyes, Alfonso. *Obras completas XIV*, México, FCE, 1997.

Sófocles. *Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Madrid, Alianza, 2001.

Kant. *Antropología Práctica*. Madrid, Tecnós, 1992.

M. Komerell. *Lessing y Aristóteles: Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid, Visor, 1990.

Sten, María. *Cuando Orestes muere en Veracruz. "Tragedia versus tragedia"*, México, FCE-UNAM, 2003.

Brenton Fitch, Frederic. *Symbolic Logic, An introduction*. New York, The Ronald Press Company, 1952.

Sun Tzu. *El arte de la guerra*. Tr. Fernando Montes de Santiago. México, Colofón, 2002.