



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Valoración de la expresión lingüística según la Poética aristotélica

Autor:

Muzzopappa, Susana

Tutor:

Presas, Mario A.

1999

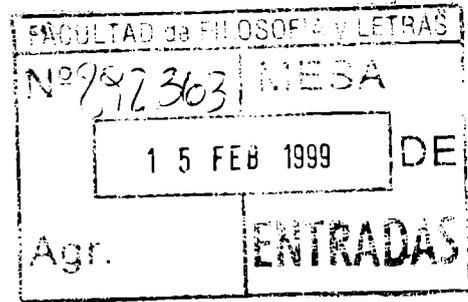
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Valoración de la expresión lingüística según la **Poética** aristotélica

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIRECCION DE BIBLIOTECAS

Susana Muzzopappa

Tutor: Profesor Mario A. Presas

Cátedra: Estética

Carrera: Filosofía

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

AÑO 1999

A small, handwritten mark or signature, possibly the author's initials, located at the bottom center of the page.

Prólogo

Del examen de la **Poética** de Aristóteles, pretendemos rescatar el valor que el filósofo adjudica al lenguaje hecho poema y, más específicamente, al lenguaje trágico, según su concepto de tragedia como “*imitación de acciones humanas*”. Para ello repasamos brevemente los conceptos de *mimesis* y *trama* y nos detenemos en las consideraciones sobre la función poética que asigna a las diversas manifestaciones del lenguaje, en especial, a la de la *metáfora*, para arribar a unas conclusiones sobre el establecimiento de lo que se ha erigido como modelo aún vigente de creatividad del arte dramático.

✓ Dejamos constancia de que todas las citas en castellano y en griego aquí utilizadas pertenecen a la edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Ed. Gredos, 1974; y que se ha unificado la grafía de los términos *mythos* y *katharsis*.

“En el arte el hombre se goza
a sí mismo como perfección.”

F. Nietzsche

El ocaso de los ídolos
Siglo XX Filosofía
Compañía Impresora Argentina, 1991, pág. 65.

Prefacio

§ 1. El hombre y el arte

La mayor parte de los progresos realizados en el conocimiento de la naturaleza y del cosmos tuvieron lugar en este siglo que está por finalizar y en el cual muchos de nosotros hemos vivido gran parte de nuestra vida. En comparación con épocas precedentes, tales progresos son inconmensurables, a punto tal que se han modificado las formas de existencia del hombre, al menos en gran parte del mundo.

Por otro lado tenemos acceso, como nunca antes, al conocimiento de vastas porciones del planeta, sean de época actual o anteriores. En efecto, las excavaciones del siglo pasado y del presente han proporcionado una enorme cantidad de materiales para el estudio de antiguas culturas, de pueblos extinguidos: de las cuevas de Périgord y de Altamira surgió el conocimiento de la existencia de la cultura del paleolítico, junto con las halladas en la Patagonia y el Noroeste argentinos. En México, la cultura de los mayas; en Egipto, la época primitiva, los papiros. En la cuenca del Mediterráneo salió a

la luz la cultura cretense arcaica y la hitita de los tiempos prehistóricos, junto con los restos de los monumentos griegos y romanos... todas huellas, vestigios de nuestros antecesores humanos, de sus sucesos, de sus creencias, de sus creaciones, de sus culturas, pequeños latidos cósmicos de la vida sobre el planeta Tierra.

De entre todos esos hallazgos, lo que más impresiona al hombre contemporáneo, son las obras de arte y toda otra manifestación espiritual. *“El arte —dice Germain Bazin¹— es una de las expresiones de ese genio que empuja sólo al hombre, entre los seres de la Naturaleza, a reproducir, en los mil aspectos de su actividad, el gesto del ‘demiurgo’, condenándolo a superarse perpetuamente. Si hay en las estatuillas auriñacienses un sentido tan potente de las formas, si las figuras de animales pintadas en las paredes de las cuevas de Dordoña y Altamira son obras maestras de naturalismo que ninguna civilización superará, es porque al ejecutarlas, el hombre primitivo estaba animado por la convicción profunda de que creaba. Para él la imagen no es un simulacro; provista de las mismas facultades vivientes que el ser reproducido, es una operación mágica por la cual el hombre manifiesta su poder en el orden cósmico.”*²

Efectivamente, el hombre “primitivo” estaba muy arraigado en el mundo natural; de ahí que sus actos y sus pensamientos trataran de insertarse diestramente en el juego de fuerzas del universo, *“creando —como dice Bazin— un sistema de equilibrio que pueda atraer las energías bienhechoras y neutralice las fuerzas maléficas.”*³

✓ Algunos señalan que, a diferencia de muchos pueblos antiguos, el hombre actual ha olvidado el aspecto divino de sus manifestaciones culturales, pues no vivencia la presencia de la divinidad que alienta en ellas. Sin embargo, el mundo de lo divino nos sigue fascinando, pues hay en nosotros nostalgias de participación en las ceremonias, en los sueños, en los amores, en los ritos, en las diversas creaciones de la comunidad en la que vivimos.

¹ **Historia del Arte**, Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1968.

² *Ibid.*, pág. 9.

³ *Ibid.*, pág. 10.

La mayoría de nosotros somos capaces de considerar como diferentes a una sinfonía, a una escultura, a una novela, a una poesía, pues captamos su diferente condición frente a los meros objetos, y sentimos que ellas participan de un modo propio de ser, con sus leyes específicas. Y sobre estas creaciones no admitimos generalmente explicaciones que pretendan reducirlas a fenómenos sub-humanos, a meras cosas... Ellas forman un verdadero ámbito, son objetos inseparables del hombre que las creó. "El arte, *(dice Nietzsche, no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla.*" ⁴ De entre estas entidades sobresale el *lenguaje*, que tampoco es un objeto más. En todo caso es un "objeto" singular y extraordinario en nuestras vidas. El lenguaje es, más bien, una energía viviente por medio de la cual participamos del orden (o desorden) existente y nos expresamos a nosotros mismos. El lenguaje es fuente de sentido y, como la luz, no se ve pero deja ver.

Según Kitto, lo que afirma, preserva y amplía la experiencia de un pueblo, es la literatura, y los griegos fueron los primeros que crearon y perfeccionaron este arte (excepto la novela), ⁵ ya que la mentalidad de un pueblo se expresa tal vez más directamente en la estructura de un idioma que en cualquier otra de sus realizaciones, y en toda obra griega encontraremos esta firme comprensión de la idea y su enunciado en forma clara y económica. Junto con esta lucidez, con este poder constructivo de la palabra, descubriremos también una aguda sensibilidad y una variable elegancia. He aquí el secreto de lo que se ha llamado "el milagro griego". ⁶

Si examinamos históricamente los factores de la creación artística, puede corroborarse que ésta depende de la naturaleza de la sociedad en la que surge; así, es evidente que ha habido diferencias sustanciales entre la concepción griega del arte y la surgida sobre todo en el presente siglo, en el que la

⁴ Nietzsche, F. "El nacimiento de la tragedia", Madrid, Alianza 1990, pág. 187.

⁵ Kitto, H. D. F., **Los Griegos**, Bs. As. Eudeba, 1995, pág. 8.

⁶ Ibid. pág. 37.

innovación tecnológica dejó atrás la expresión tradicional de las artes visuales, de la literatura, de la música y de la arquitectura.⁷

Hay en la Grecia Antigua una conciencia de la influencia profunda que ejercen las creaciones de los poetas en la vida de la comunidad; pues “*los griegos no consideraban que ser poeta fuese un asunto neutral desde el punto de vista ético. Las decisiones estilísticas —la elección de ciertos metros, imágenes y vocabulario— se relacionan estrechamente con una determinada concepción del bien*”⁸, que debía ser puesto a salvo de la fortuna o *tyché* mediante el poder de la razón.

Ciertamente, para los griegos, el lenguaje poseía alto prestigio; así, por ejemplo, Aquiles es educado tanto para el *bien hablar*, como para la hazaña ilustre, (*Iliada*, IX, 443) y Eumeo pone al aedo entre los que ofrecen servicios útiles al pueblo (*Odisea*, XVII, 385). Por su parte, Esquilo, (*Persas*, 837) Sófocles (*Filoctetes*, 629) y Eurípides (*Antígona*, Frag. 170 N) postulan que la palabra del hombre es divina y gustosa porque expresa y comunica, mas también porque persuade. Además, la palabra expresa no sólo el ser, sino también la intimidad del hombre y hace “vidente” a quien rectamente la emplea, como dice Sófocles en *Edipo en Colono* (1188 y 74).⁹

“*En la vida de los hombres —y a la distancia de veintiséis siglos de aquellos creadores griegos, según P. Laín Entralgo— es la lengua, esto es, la palabra y no la acción, la que conduce todo.*”¹⁰ Pero la palabra, agregamos nosotros, es también acción. La palabra oportuna de un médico o de un amigo debe ser *logos kalós* y no sólo porque cura y alivia, sino porque enseña y consuela. Es

⁷ En las décadas 1890 y 1900 comienza una época de innovaciones tecnológicas masivas, la segunda ola de la Revolución Industrial, iniciada poco más de un siglo antes. Y también la de los desarrollos científicos (como los fundamentos de la cosmología presente, según las teorías atómica, cuántica y de la relatividad), las innovaciones informáticas (como la del reemplazo del cable telefónico de cobre por el de fibra óptica que incrementa el flujo de información 250.000 veces), etc.

⁸ Nussbaum, Marta: **La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega.** Madrid, Ed. Visor S.A., 1995, pág. 44.

⁹ Laín Entralgo, P., **La curación por la palabra en la antigüedad clásica**, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pág. 100.

¹⁰ *Ibid.* pág. 101.

por eso que Empédocles en el último fragmento del **Perí phýseos** decía sobre la palabra del sabio: “*Fármaco contra el mal y la vejez, señorío sobre el viento, la sequedad y la lluvia y hasta algún poder sobre la muerte.*”¹¹

P. Laín Entralgo también tiene que advertirnos que “*el hombre contempla las cosas que son, pero solamente al enunciarlas, las cosas se hacen transparentes y al dialogar con el otro, aparecen a través de sus ojos*”,¹² pues el *logos* —en su doble sentido de palabra y razón— es el más alto y específico de los dones de la naturaleza humana. Mediante el *logos* el hombre expresa lo que las cosas son, brilla en la sociedad y es fuerte en ella convenciendo a los demás.¹³

En la **Política** Aristóteles pone en serie dos definiciones del hombre: como “animal de ciudad” (o “animal político”) y como “animal dotado de *lógos*” (I, 2, 1253 a 7-10). Y el *lógos* supone además de sonidos vocales expresivos, el emitir palabras y juicios, “*una operación retórica de persuasión que produce, ocasión tras ocasión... una unidad instantánea hecha de diferencias.*”¹⁴

Son muchas las consideraciones realizadas por estudiosos y pensadores de todas las corrientes acerca del papel fundante del lenguaje en nuestras vidas. Ellas y nuestras propias reflexiones nos han llevado a revalorizar las aún vigentes ideas que al respecto se encuentran en las obras del gran filósofo griego Aristóteles, en especial en la **Poética**, motivo del presente trabajo.

¹¹ Laín Entralgo, P., op. cit., pág. 124.

¹² Ibid. pág. 127.

¹³ En relación al poder vital de la palabra en nuestras vidas, es más o menos conocida la siguiente anécdota: Federico de Prusia, intentando descubrir qué lengua primitiva u original hablaría un ser humano si fuese sometido a un “período de silencio” dio orden de cuidar a un bebé biológicamente, sin establecer con él ningún género de contacto o trato que pudiese implicar —explícita o implícitamente— alguna forma de lenguaje, hasta que su aparato fonatorio estuviese maduro para hablar y dio con un resultado inesperado: el niño murió. Eso demuestra que la condición desvalida de todo ser humano lo obliga a recibir todo el caudal afectivo que conlleva el trato lingüístico.

¹⁴ Cassin, B., “*Del organismo al picnic*”, apud **Nuestros griegos y sus modernos**, Buenos Aires, Manantial, 1994, pág. 86 y 101.

§ 2. El poder de la palabra

“Nadie puede sustraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras. Ni siquiera aquellos que desconfían de ellas...”, dice Octavio Paz en *El arco y la lira*; ¹⁵ y también *“La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre: las cosas son su nombre.”* ¹⁶ En efecto, en la lengua aparecen, se manifiestan las cosas que existen (y las que no existen). Por eso para W. Otto *“donde no hay lenguaje, no hay cosas, ni ningún pensar de ellas. Sólo en el lenguaje, en el pensar hablado están ellas presentes como cosas.”* ¹⁷

Asimismo, el goce de la palabra hablada, y más aún, de la palabra artísticamente hablada parece patrimonio natural de los griegos. En tiempos de Homero el don oratorio era considerado un regalo de los dioses:

*“Los dioses no han repartido de igual modo a todos los hombres sus amables presentes: hermosura, ingenio y **elocuencia** (destacado por nosotros). Hombre hay que, inferior por su aspecto, recibe de una deidad el adorno de la fecundia y ya todos se complacen en mirarlo, cuando los arenga con firme voz y suave modestia, y lo contemplan como a un numen si por ciudad anda...”* ¹⁸

En las polis democráticas de los siglos VI y V fue de creciente importancia la eficacia social que se le atribuyó al habla y al bien hablar. Tal lo demuestran los escritos de Píndaro, Esquilo, Sófocles, Gorgias y Eurípides. **Epodé** y **thelkterion** fueron términos metafóricos que subrayan el poder subjetivo de la palabra humana en la literatura griega del siglo V. ¹⁹

¹⁵ México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pág. 71.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Otto, W., **Las Musas. El origen divino del canto y el mito**. Bs. As., Eudeba 1981, pág. 113. Trad. de H. Bauzá.

¹⁸ Homero: **Odisea**, versión directa y literal del griego, por Luis Segala y (Santaella) de los versos 167 y ss. de la Rapsodia VIII (Madrid, Aguilar, 1964, Colección Crisol, págs. 174-175).

¹⁹ Laín Entralgo, P., op. cit. pág. 95.

E. Santaella

Epodé es entre los griegos la palabra eficaz, fórmula verbal certeramente conocida. Así, el nombre verdadero de cada persona parecía de una gran eficacia para hacer invocaciones.²⁰

Por otra parte, la palabra persuasiva es **phármakon**, en la doble acepción *medicamento-veneno* de ese término griego: un fármaco por cuya virtud se cumple la gran ley de la naturaleza, tal como Gorgias lo entiende: que el más débil sea dominado y conducido por el más fuerte (483 d).²¹ Quien sabe persuadir es siempre el más fuerte, y el que sabe hacer esclavos a los demás: “*Con este poder —el que da la retórica— tú harás tu esclavo del médico, y tu esclavo del pedrotibo; y el financiero pronto advertirá que no ha financiado para él, sino para otro, para ti, que sabes hablar y persuadir a la multitud,*” dice Sócrates al Gorgias del diálogo platónico (**Gorg.** 452e).²² Así el “fármaco” de la palabra sugestiva puede ser veneno o *medicamento* de los demás, según la intención con la que se emplea.²³

→ dice Gorgias e Sócrates en el diálogo

Después de las Guerras Médicas, el discurso y el arte de hablar cobran un lugar primordial en la vida pública. El desarrollo de la democracia bajo Pericles y la época próspera que siguió marcan el período de los discursos políticos y forenses. Al participar cada ciudadano en la vida pública, es requisito indispensable la formación oratoria, unida a la de la lógica y la dialéctica para tener capacidad de influir en los oyentes. Con Gorgias, que llega a Atenas en 427 como embajador de Sicilia, la retórica se convierte en ciencia del estilo, lográndose efectos que hasta entonces eran sólo patrimonio exclusivo de la poesía. El mismo Gorgias fue el primer maestro de la antigua prosa artística.

Entre los usos variados de la palabra está también el de la creación literaria, esto es, el de un estilo que se resuelve en actos poéticos: imágenes, visiones, ritmos, en suma, **poemas** que presentan

²⁰ El poder mágico del nombre puede notarse en el **Agamenón** de Esquilo, cuando invocando a Zeus dice: “*Zeus, quien quiera que él sea, bajo este nombre le invoco...*” (apud Laín Entralgo, op. cit., pág. 77)

²¹ Platón, **Gorgias**, Buenos Aires, Aguilar Arg., 1982, trad. del griego de Francisco García Yagüe, pág. 103, 7ª edición.

²² Ibid., pág. 33.

²³ Laín Entralgo, P., op. cit. pág. 137.

un carácter único e irrepetible compartido también por las obras pictóricas, escultóricas, las sinfonías, las sonatas, las danzas... En efecto, por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, encontramos en ellos un elemento que, al compartirlo, los hace pertenecer a un mismo universo; este elemento es el de la creación que aspira a la participación en el ser. Por supuesto que hay diferencia entre palabra, sonido y color, pero las palabras del poema, aunque son ritmo y sonido, son también significado, porque la palabra es ante todo un ser significativo (aunque todas las obras desembocan en la significación, pues el mundo del hombre es intencional y por eso es un mundo de sentido; todas las obras artísticas (o técnicas) son un “*un para*”, o “*un hacia*”, para un hombre concreto en una época determinada). Es en el poema, ^{donde} cuando el poeta pone en libertad la “materia” de creación, donde el lenguaje recobra su originalidad esencial, reducida por el habla cotidiana. En la creación poética las palabras, sonidos y colores, se convierten en “otra cosa”, en imagen, que suscita en el oyente otras constelaciones de imágenes como un modo peculiar de la comunicación. De esa manera, un poema es algo que está más allá del lenguaje pero que sólo se alcanza a través del lenguaje. Entonces una obra poética es *posibilidad* y al mismo tiempo *participación*.

Dado que los textos de Aristóteles contienen planteamientos importantes sobre diversas cuestiones, nos hemos propuesto reexaminar una pequeñísima parte de su pensamiento, específicamente el que se refiere al lenguaje de los poemas trágicos, que, en virtud de sus temas como de su función social, al abordar problemas sobre el ser humano y el destino, va más allá de una mera posible enseñanza filosófica para situarse, por medio de la experiencia estética, más cerca de la realidad concreta y personal del hombre.

Capítulo I – La POÉTICA

§ 1. La propuesta aristotélica

Desgraciadamente la obra del Estagirita que nos ocupa no nos ha llegado completa. La mayor parte de ella se ha perdido, siendo posible que en el escrito extraviado haya figurado una exposición más precisa sobre los temas que trata, o, inclusive, que haya quedado inconclusa.

Las obras aristotélicas suelen dividirse en *exotéricas* o publicadas y *esotéricas* o *acrfónicas*, *la* que fueron escritas para ser oídas o escuchadas por un auditorio. La **Poética** pertenece a este último grupo, por eso presenta ese carácter fragmentario y a veces inconexo.²⁴ Tal vez fue escrita como apuntes de clase, o es posible que en las traducciones se hubiesen eliminado pasajes enteros; a estas posibilidades se agregan las notas marginales de los que han intentado purificar el texto, no siempre con mucha suerte. De lo que podemos leer o interpretar, no conviene aventurarse en apreciaciones más allá de las que expone el autor que, de todos modos, están en la tónica de la doctrina del filósofo.

de La **Poética** trata una gama bastante extensa de temas referidos al teatro y al arte en general²⁵, los cuales han perdurado a través de los tiempos por tratarse de inquietudes esenciales, búsquedas e indagaciones propias *f* la naturaleza intrínseca del hombre y ésta no puede modificarse.

²⁴ Obviamente, la división a la que se alude no estuvo en la mente de Aristóteles.

²⁵ La palabra **téchne** suele traducirse de varias maneras: “arte” y “ciencia” son las versiones más frecuentes. Los ejemplos de **technai** reconocidos figuran o como “arte” o como “ciencia”: así tenemos la zapatería, la confección, la construcción, la equitación, la danza, la medicina, etc. Según Marta Nussbaum (**La fragilidad del bien**, pág. 142), la palabra **téchne** posee un significado más amplio que cualquiera de estos términos tomados aisladamente. Por otra parte **téchne** se relaciona estrechamente con “episteme” traducida o por “conocimiento”, o “saber”, o bien por “ciencia” o “cuerpo de conocimientos” y según opinión de muchos filólogos, en tiempos de Platón, no se establecía una distinción general y sistemática entre **episteme** y **téchne**;

El término Ποιητική²⁶ tiene más de un significado en Aristóteles, pero su principal sentido comprende a las artes útiles y a las “bellas artes”, en oposición al arte de la vida y de la ciencia. Su sentido más estricto pertenece al género de la **imitación**, coextensivo con las “bellas artes”; sin embargo, Aristóteles establece una distinción entre las artes que imitan por medio del color y de la forma, y las que lo hacen *por medio de la voz*: a ésta última correspondería (según se puede inferir) lo que Aristóteles llama *poesía*, aunque él mismo dice/ que el arte que imita sólo con el lenguaje carece de nombre todavía. Pero es consciente de que hay artes que comparten los distintos medios que implica el uso del lenguaje, es decir, tienen en común el ritmo, el tono musical, el canto, etc., todo lo cual significa una sucesión en el tiempo, un discurso temporal, a diferencia de las artes plásticas que implican una extensión espacial. Subraya también, en la diferenciación de las artes, los objetos y el modo de imitarlos. (**Poética**, 1447 a 20; 1447 b 25)

La **Poética** contiene asimismo tres doctrinas importantes que han sido de un interés permanente: *katharsis*, *mimesis* y *mythos*. Si bien en el capítulo siguiente desarrollamos con mayor extensión estas cuestiones, adelantamos que, para Aristóteles, la tragedia “bella” o bien lograda es la que sabe provocar un efecto purificador de las emociones, en tanto discurso recibido (*katharsis*). Este concepto de *katharsis* es sólo uno de los efectos de sentido entre los cuales hay que incluir el placer de imitar evocado a lo largo de toda la **Poética**.²⁷ ✓

incluso en algunos escritos aristotélicos más importantes se usan estos términos indistintamente. En **Metafísica**, Aristóteles afirma que en algunas actividades, como tocar la lira, la actividad misma es el fin (arte a la que Platón llamó **téchne**) y en EN 1140 b y 55 hace la distinción entre **epistéme** y **téchne**, circunscribiendo esta última al arte productivo. (Nusbaum, Marta, op. cit. nota 11 a pie).

²⁶ Curtius especifica que “El griego *ποιεῖν* significa ‘hacer’ en el sentido de ‘elaborar’, ‘producir’; *Ἡρόδοτος* emplea *ποίημα* (‘la cosa hecha’) cuando se refiere a trabajos de orfebrería, y *ποίησις* (‘la acción de hacer’) para designar la preparación del vino. Platón dice que en el habla corriente toda fabricación de objetos se llama *poiesis*; hacer *poesía* es sólo un aspecto de esa actividad, una parte del todo, y se da el nombre de ‘poetas’ a ‘aquellos que tienen una partecita de la *poiesis*” (**Banquete**, 205 c) (**Literatura y edad media latina**, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pág. 212). He

²⁷ Ricoeur, P., “Una reaprehensión de la poética aristotélica”, apud **Nuestros griegos y sus modernos**, Buenos Aires, Manantial, 1994, pág. 222).

El concepto de *mimesis*, por su parte, como “imitación creadora de la experiencia temporal viva, mediante el rodeo de la trama,”²⁸ es el hilo conductor del pensamiento aristotélico en la **Poética**. Como representación de acciones, la *mimesis* manifiesta un carácter deviniente, acaeciente.

^ Además supone la composición y disposición de los hechos, constituyendo la fábula o trama, es, por tanto, “una operación y no una estructura.”²⁹

Aristóteles especifica el concepto de *mimesis* “dándole por determinantes a veces actuantes (pratontes), casi siempre la acción misma (praxis); de ahí la famosa expresión compuesta *mimesis praxeos*”.³⁰ Es en este aspecto donde Aristóteles rompe con la concepción mimética de Platón regida en un orden ascendente/descendente que une los modelos inteligibles a sus réplicas sensibles, desdoblados y redoblados a su vez por los productos del arte. Así, con Aristóteles la actividad mimética ya no tiene por campo de ejercicio más que la praxis humana.

Por otra parte, el tratamiento del *mythos* o *trama* como operación mediadora de la narración, tanto ficticia como científica, sintetiza lo heterogéneo, le confiere unidad y es el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo.

El término *mythos*, al igual que *mimesis*, en el pensamiento aristotélico, es asignado a la esfera práctica, en la medida en que *mythos* aplica a la *mimesis praxeos* su regla de articulación.

Aristóteles la identifica sin reservas, con el arte de componer *muthoi*, pues es el ensamblaje, al que se le llama también *fábula*, *intriga* o *trama* y que es común al relato y al drama.

Para Aristóteles, “La poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio, lo particular.” (Cap. IX).³¹ Y más adelante agrega: “Lo general es lo que cierto tipo de hombres hace o dice verosímil o necesariamente.” (51 b 9).

²⁸ Ricoeur, P., **Tiempo y Narración**, Tomo I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, págs. 85-86.

²⁹ Ricoeur, P., “Una reaprehensión de la poética aristotélica”, ya citada, pág. 220.

³⁰ Ibid.

³¹ διὸ καὶ φιλοσοφωτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

Esto es, *la historia* narra lo que sucedió o lo que alguien hizo o sufrió, mientras *la poesía* narra las cosas que ocurren o podrían ocurrir a ciertas clases de personas. Establece, así, la distinción entre *contar los acontecimientos que ocurrieron* y *contar los que podrían suceder*, es decir, entre lo general y lo particular.³²

Para Aristóteles, uno de los aspectos esenciales de nuestra reacción ante los personajes sufrientes que se exhiben en la tragedia es nuestra identificación con ellos. Pero esos personajes deben ser buenos de manera representativa y no idiosincrásica.

Al considerar al héroe trágico como un cierto tipo de persona buena más o menos similar a nosotros, su desgracia nos hace experimentar miedo o compasión. De este modo, todos los estudiosos de la obra aristotélica coinciden en que el Estagirita piensa que el miedo y la piedad suscitadas por la contemplación de cosas temibles y dignas de compasión nos sirven para aprender cosas importantes sobre el ser humano.

En cuanto al poeta, Aristóteles le adjudica una función más importante que la de meramente componer versos; esa función poética significativa es la de crear fábulas, “*por cuanto es poeta de acuerdo con la imitación, e imita acciones...*” (Cap. IX).³³

§ 2. Estructura y contenido

Como lo hace notar García Yebra en la parte introductoria a su traducción y comentario de la **Poética** aristotélica, el texto conocido, tal como nos ha llegado, consta de:

³² Al respecto, M. Nussbaum, aventura que esta insólita denigración de la historia por parte de Aristóteles tal vez se deba a que esté pensando en el historiador Jenofonte y que, por otro lado, desconociera la obra de Tucídides. (op. cit. pág. 478, nota).

³³ Δήλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμείται δὲ τὰς πράξεις. (párrafo completo del cual se ha extraído esta cita).

1. una introducción general;
2. un estudio sobre la tragedia y la epopeya, y
3. una comparación de estos dos géneros literarios.

Faltaría, pues, en el texto que se maneja, el tratamiento especial de la comedia a la que se refiere Aristóteles en dos pasajes de la **Retórica**, donde dice que dicho tema puede verse en la **Poética**. Además, el tratado finaliza sin el acostumbrado epílogo de todo lo contenido en el discurso de la obra, y no sólo de los últimos puntos inmediatos. Por otra parte, tampoco hay registro sobre la dítirámica y la mímica, especies muy celebradas en su tiempo, siendo que ya había hablado minuciosamente de las letras y sílabas que componen los versos. Tampoco hay mención alguna sobre la poesía lírica.

La **Poética**, en los capítulos I y II, plantea las distintas formas y medios de la imitación cuyo tratamiento se continúa en el capítulo III. En el IV se establece el origen de la poesía y se hace referencia al placer que el arte poético puede producir, al igual que el de las demás obras de arte. Al mismo tiempo trata acerca de los tipos de acciones (nobles o viles). El capítulo V versa sobre la comedia como imitación de peores.

En el capítulo VI define la tragedia como “imitación de acción digna y completa”, y trata acerca de la expurgación de las pasiones que se logra por el efecto que produce la composición dramática (*katharsis*).

En el capítulo VII continúa con el tema de la tragedia en cuanto a su extensión y da una definición de belleza diciendo que es “*la medida y el orden*”. En el capítulo VIII trata acerca de que una fábula debe referirse a un solo suceso. El IX establece la diferencia entre poesía e historia. También da preceptos o normas sobre la composición de las fábulas (cap. X y cap. XI); sobre las distintas partes en las que se divide la tragedia (cap. XII); cómo debe estar compuesta para que tenga alto valor artístico (cap. XIII y XIV); sobre los caracteres de los personajes como así también acerca de los desenlaces de las fábulas (cap. XV); sobre las especies de agniciones (cap. XVI); establece las pautas sobre cómo elaborar las actitudes de los personajes, recalcando el hecho de que el poeta debe

primero elaborar una idea general para luego desarrollarla y agregarle detalles que conlleven a un todo armónico y conveniente (cap. XVII), pues en los dramas los episodios son concisos.

En el capítulo XVIII establece que toda tragedia se compone de nudo y desenlace; que hay cuatro especies de tragedia (compleja, simple, patética, de caracteres) y especifica el papel del coro.

En el capítulo XIX solamente menciona los efectos que produce el discurso, pues dice que han sido tratados en la **Retórica**, añadiendo también lo que es necesario a las formas de locución para componer artísticamente los diálogos.

En cuanto a las partes de la elocución, son tratadas en los capítulos XX y XXI. En éste último, al discurrir sobre el nombre, roza la cuestión de la *metáfora*, dando los tipos y sus correspondientes ejemplos.

En el capítulo XXII ejemplifica sobre el uso de la *metáfora* y de otros recursos, insistiendo en no caer en excesos para evitar vulgaridades y barbarismos. Y en el XXIII establece cómo deben estar compuestas las fábulas, las cuales deben apartarse de ser parecidas a los relatos históricos, porque aquéllas deben tener principio, medio y fin para que constituyan un todo, como un ser vivo.

En el capítulo XXIV establece las diferencias entre epopeya y tragedia, como son las referidas a la extensión de la composición, a los metros utilizados y a otros recursos tales como “lo maravilloso”, “los equívocos”, etc. En el XXV habla de los problemas (y soluciones) que pueden aparecer en la configuración de una tragedia, cuya síntesis nos parece dada por la siguiente afirmación: “*es preferible algo imposible pero creíble, que algo posible, pero no creíble.*”³⁴

En el último capítulo, el XXVI, vuelve a revalorar el arte trágico en contraposición con el épico, por considerarlo menos vulgar.

En cuanto a una de las doctrinas claves que acabamos de mencionar, la *katharsis* o expurgación de pasiones (capítulos VI y XIV entre otros), según nuestro filósofo, se produce como un efecto subjetivo de la obra artística, tanto en el espectador como en el actor. Ahora bien, la *katharsis*

³⁴ πρὸς δὲ γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν (ισως γὰρ αδυνατον).

está relacionada con la *mimesis*, pues a determinado género artístico corresponde un determinado tipo de efecto catártico.

La *katharsis* según sus conceptos sobre las causas eficiente, formal, material y final, pertenecería a ésta última; sería el fin de la obra de arte, si consideramos al objeto artístico, al autor y al contemplador de la obra, como causas formal, material y eficiente, correspondientemente. En ese sentido, la *katharsis* sería el aspecto primordial de la obra de arte, siendo las anteriores sus corolarios.

Capítulo II - La teatralidad

§ 1. El hecho teatral

La indagación sobre los resortes fundamentales de la magia del teatro se ha constituido desde antiguo como motivo de especulación filosófica y ha sido objeto de análisis por parte de pensadores y artistas. Este fenómeno se fue repitiendo cada vez que alguna civilización llegaba a su madurez. Natural y espontáneamente el hombre tiende a la expresión teatral y el teatro es encadenamiento estético y perfectivo que hace genérica a la teatralidad individual. Es por eso que muchos han sostenido que el instinto pre-estético de la teatralidad existe en todo ser humano, y estaría relacionado con formas primitivas de expresión, propias del ser humano, con un lenguaje de gestos y ademanes, con formas pantomímicas, las cuales, en épocas de mayor evolución intelectual, habrían reaparecido como símbolos, cargados de magia, a veces con modalidades de expresión religiosa.

Por otra parte se ha fundamentado esta tendencia estética, en razones psicológicas que mostrarían el desdoblamiento de distintas personalidades que todo individuo sustenta. Hay también quien lo explica por una capacidad natural de imitación que subyace en el ser humano: así por ejemplo, el juego infantil es el antecedente más genuino de esta manifestación; por eso ya Aristóteles dice: “τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτων τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων ἅ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὄρωμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφῶν τῶν ἀτιμοτατῶν καὶ νεκρῶν.” (1448 b 5-10) “*El imitar, en efecto,*

es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y cadáveres.”

En definitiva, el teatro ha nacido de una necesidad humana de expresión lúdica frente a la comunidad, de donde el arte dramático se manifiesta con connotaciones netamente comunitarias. Según los contenidos de la **Poética** se desprende que para Aristóteles el tema fundamental del teatro gira en torno al hombre, que la expresión teatral se hace para el hombre y que su “objeto” es pues, el hombre.

§ 1. 1. Elementos de la teatralidad según Aristóteles

En los tiempos presentes conocemos diversos tipos de representaciones teatrales, así por ejemplo, el de la comedia, el del drama, el del show musical, el de la ópera, el del ballet, el de la TV, el del cine. Cada una de estas representaciones contienen elementos que las especifican al constituirse en diferentes manifestaciones estéticas.

Es evidente que en la antigüedad no existían tantas variedades de representaciones, aunque no se carecía de mímica, pantomima, danza, etc., es decir, de otras especies “teatrales”, pero Aristóteles, según el texto conservado, parece sólo interesarse en la tragedia. (Al respecto debe tenerse en cuenta el hecho de que los postulados de la **Poética** aristotélica tienen como objeto de análisis el corpus de obras escritas por los trágicos del siglo V y anteriores que pusieron en escena una diversa gama de temas referidos a los conflictos de los hombres, de las sociedades, de las guerras, de la fatalidad, etc.). Así, luego de hacer referencia a las transformaciones sufridas por el género trágico, como también a algunas variantes de la comedia (en definitiva, una historia esquemática de los compositores, de la forma de las composiciones, de los argumentos de éstos, de los caracteres), Aristóteles diferencia la

calidad ontológica entre tragedia y comedia y es muy específico en su descripción de las partes esenciales y necesarias de una obra con calidad trágica, para la cual establece las siguientes:

- | | |
|----------------------------|----------------|
| 1. fábula o trama (mythos) | 4. pensamiento |
| 2. caracteres | 5. espectáculo |
| 3. elocución | 6. metopeya |

“Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀναγκῆς ἄν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὃ τῆς ὀψεως κόσμος εἶτα μελοποιία καὶ λέξεις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανεράν ἔχει πᾶσαν. Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιῶντις τινὰς εἶναι κατὰ τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν...” (1449 b 32-38) “Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. Llamo ‘elocución’ a la composición misma de los versos y ‘melopeya’ a lo que tiene un sentido totalmente claro.”

Más adelante se refiere a los que actúan imitando la acción, es decir los personajes.

Queda presupuesta también en la **Poética** la atmósfera espiritual que enmarcaba a los héroes homéricos; no es casual, entonces, que Aristóteles propugne un tipo de tragedia que conlleve a la purgación de los afectos o de las desarmonías afectivas; en otras palabras, que el contenido de la tragedia tenga por efecto la *compasión* por lo que acontece, el *terror* por el desarrollo de los hechos, es decir, que no produzca una pasión cualquiera, sino una que ponga al hombre en armonía y acuerdo con lo que lo rodea y con el cosmos. (Examinaremos esta cuestión más detenidamente en los capítulos siguientes).

§ 1. 2. El tema del teatro antiguo

Desde la aparición del teatro en Atenas (siglo VI a.c.) como fiestas rústicas en honor de Dioniso, con danzas y canciones para ilustrar su llegada y su destino se produjo una larga evolución en cuanto al tema de las representaciones.

En efecto, poco a poco “*los cantos de machos cabrios*”³⁵ dieron paso a acciones dialogadas con actores acompañados del coro antiguo y durante los siglos V y IV multitud de tragedias y comedias tocan otros temas referidos a los problemas de la libertad, de la felicidad personal, del deber familiar, del Estado, de la predestinación de la vida del hombre, de los deberes cívicos, del amor... Los grandes trágicos del siglo V fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides que evocaron o revivieron distintos temas: la campaña de Jerjes contra la Hélade y sobre todo la batalla de Salamina (**Los Persas** de Esquilo); el mito de Prometeo (**Prometeo encadenado**), la fatalidad que domina a los hombres (moira) ante la cual los mismos dioses son impotentes (**La Orestía**); para Sófocles el tema dominante de sus tragedias se centra en el conflicto humano (el conflicto entre el individuo y la sociedad, la perdición del que viola la ley social, etc.), según el **Edipo Rey** y **Antígona**; a través de los héroes de las antiguas leyendas helénicas, Eurípides plantea los intereses de la vida ateniense de la época de Pericles: el legendario Teseo pronuncia un discurso sobre las ventajas de la democracia (**Las Suplicantes**); en **Medea** el poeta plantea el problema de los derechos de la mujer, etc.

³⁵ Sobre el origen de la palabra *tragedia*, existe más de una opinión.

Algunos eruditos ven su origen en las fiestas religiosas (a veces en honor a Dioniso) en que se celebraba la epifanía, manifestación del dios. Esta posición es la que sustenta Aristóteles en su **Poética**: la tragedia evolucionó a partir del ditirambo dionisiaco. “*Y el nombre ‘tragedia’ provenía del hecho de que los coreutas danzaban disfrazados de sátiros, figuras humanas con traza de chivo; o del chivo que se ofrecía en los festivales.*” (Juliá, V. E., “*El teatro institucionalizado en la Atenas del S. V.*” apud **La tragedia griega** Τὸ Πάθει Μάθος, (Juliá, V.; Kohan, W.; Castelo, L.; Conde, O.; Pinkler, L.; Paland, J.), Bs. As., Plus Ultra, 1993, pág. 20.)

La otra opinión es la sustentada por Vernant y Vidal Naquet (**Mito y tragedia en la Grecia antigua II**, Madrid, Taurus, 1989, pág. 22) quienes cuestionan el nombre: (trag – oidia, canto del chivo), y (tragoidos, el que canta para ganar el premio del chivo o el que canta en ese ritual), porque dicen que ni en el teatro ni en las grandes Dionisias se sacrificaba chivo alguno, y que, “además, cuando en otros contextos Dioniso recibe un epíteto cultural que evoca un caprino, el término empleado es *aix*, nunca *tragos*.”

En nuestra opinión, la primera postura es más aceptable, porque creemos que lo que se heredó es la etimología de la palabra: en ambos casos se trataba de un sacrificado injustamente (hamartía en obra dramática).

En general estos temas tienen como referente las ideas que tenían los griegos sobre el destino y el accionar del hombre y que ya aparecieron en Anaximandro y Heráclito, tales como la de una instancia superior no personal para el hombre, la cual todo lo gobierna, sobre todo el tiempo, pero que de todos modos, no impide al ser humano ser libre y responsable de su accionar.

El acatamiento a las leyes humanas, que, según el pensamiento de la época, provenían de las divinas, y cuya ruptura podría quebrar el orden de lo común, de la polis ³⁶, es un tema central en el teatro griego antiguo; asimismo, el de lo efímero de la existencia humana, en la que abundan más dolores y pesares, que alegrías, siendo el hombre sólo “*sueño de una sombra*”, como tan poéticamente lo calificara Homero. ³⁷

Otro tema importante del teatro griego es el de la expiación de las culpas de los antecesores; dado que la familia era considerada como una unidad moral, la vida del hijo era una prolongación de la vida del padre, del cual heredaba sus deudas morales así como las deudas comerciales. Además existía la denominada ley del talión de la justicia tribal: *hybris engendra hybris*. ³⁸

En todos estos temas se ilustra la concepción antigua de los griegos sobre el verdadero sentido y fundamento de la existencia humana. En ellos subyace, creemos, un ansia por alcanzar fundamentalmente una existencia armónica, esto es, la de lograr un acuerdo eterno, por tanto originario, entre el hombre y el cosmos. Las categorías mencionadas, consustanciales con la tragedia, adquirieron su impronta en la **Poética** de Aristóteles.

³⁶ Kohan, W. O., “*Tragedia y filosofía*”, apud **La tragedia griega**, ya citada en la nota anterior, págs. 27-39.

³⁷ Castelo, L., “*Esquilo y los orígenes*”, apud **La tragedia griega**, ya citada, págs. 41-49.

³⁸ Conde, O., “*La Orestia como modelo de cultura de culpabilidad*”, apud **La tragedia griega**, ya citada, págs. 55-71.

§ 1. 3. El tema del teatro moderno

Es evidente que entre los temas griegos del siglo V y los del presente siglo hay profundas diferencias existenciales derivadas de las diferentes circunstancias históricas, sociales y tecnológicas, entre otras, que marcan diferentes posturas y exigencias.

El fin del siglo XX acumula una cantidad tan densa de acontecimientos de todo orden que definen una línea casi tajante entre las experiencias vitales de los antiguos y las nuestras propias: mientras que en el mundo antiguo el ser parecía habitarlo naturalmente, nuestras vidas actuales parecen transcurrir en un mundo con *apariencias* de ser; pareciera, entonces, que la exigencia del ser está amenguada, casi extenuada.

En efecto, después de haber sufrido dos cruentas guerras (entre otras), el “occidente” ha experimentado un abatimiento existencial de efectos mórbidos: el hombre parece haber perdido la conciencia de poseer el ser.

Esta tendencia se ha volcado en obras de intenso dramatismo que reflejan el estado de inseguridad, así como también la contraposición entre la opacidad de una realidad ininteligible (y por tanto no racional), y el afán de claridades últimas que impulsan la vida mental y espiritual del hombre; a ese sentimiento le corresponde el de la *existencia absurda*, estado que se encuentra más allá de la distinción del bien y el mal.

Por ejemplo, para Sartre el absurdo no procede tanto de la imposibilidad de pensar la existencia, sino de la de poder expresarla ³⁹.

Postular que no le es posible al hombre conocer nada con seguridad debido al dualismo insuperable de espíritu y naturaleza, implica una contradicción, que se traduce en desgarramiento interior, en un sentimiento de soledad, de conciencia aislada, en una actitud de somnolienta inactividad que anula el ritmo creador y produce una entera sumisión a los instantes temporales. El hombre,

³⁹ Así, en *La Náusea*, Roquentín confiesa su convicción de que la vida carece de sentido. Su experiencia frente al entorno carece de la debida perspectiva, el debido distanciamiento estratégico para poder optar creadoramente y no caer en el vértigo que produce una visión desfigurada, inmediata de la realidad. Roquentín resume la imagen de una parte de la humanidad, rígida, autonomizada, aislada, reductora.

entonces, se aleja de los demás congéneres con los cuales no puede relacionarse: cada uno ocupa solamente un lugar sin mantener vinculaciones creativas.

Es evidente que para el hombre contemporáneo la objetividad científica está lejos de resolver las cuestiones más hondas de la existencia; a esto se suman los graves problemas planteados por la crisis de la mentalidad racionalista. Aquella siempre vigente preocupación del destino humano queda patentada en obras como **Calígula** de Camus, **Esperando a Godot** de Becket, **La náusea** de Sartre, **La metamorfosis** de Kafka, **En busca del tiempo perdido** de Proust, **Gaspar Hause** de Handke, **Ulises** de Joyce, entre tantas otras.

Capítulo III - La tragedia

§ 1. La Tragedia

La tragedia surge en el teatro institucionalizado del siglo V, cuando los griegos instauran un espacio escénico en el que se muestran personajes e intrigas cuya presencia en el espectáculo, lejos de inscribirlos en lo real, reenvía a ese mundo diferente que es el de la *ficción*. Cuando aparecen Agamenón, Heracles o Edipo, representados por sus máscaras, los espectadores que los miran son concientes de que estos héroes están definitivamente ausentes, que no pueden estar en donde los están viendo, pues pertenecen al pasado de las leyendas y los mitos, pero no por eso dejan de entusiasmarse y conmoverse con la intriga.

Y el teatro griego arranca de elementos rituales en que interviene un coro realizando una acción mimética en la que participan actores salidos del mismo. De ese modo se formaron los núcleos originales del teatro, el diálogo coro/corifeo y el diálogo coro/actor.

De las distintas organizaciones de esas unidades elementales (como – agones) que incluían cantos y danzas, se crearon los distintos tipos de fiestas.⁴⁰

Señala Rodríguez Adrados que "*es la fiesta agraria el lugar original de los ritos de que deriva el Teatro, la que busca una pausa atemporal tras el curso cíclico del tiempo, pausa que ha de lograr una renovación de la vida —nueva cosecha, nueva felicidad y una liberación de los elementos de impureza traídos por el curso de los días.*"⁴¹

⁴⁰ Rodríguez Adrados, F., "**Fiesta, comedia y tragedia**", Madrid, Alianza 1983, pág. 363.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 371.

Según Vernant y Vidal-Naquet, la tragedia descubre un nuevo espacio en la cultura griega, el de lo imaginario, sentido y entendido como tal, es decir, como una creación humana basada en el *propio artificio*, hecho de ficción, falsas apariencias, imaginario.⁴² Esta concepción parece contraria a la de Aristóteles, quien encontró más fundamento y verdad en esa representación de sombras que el arte ilusionista del poeta crea en escena, que en los relatos de la auténtica *historia*, cuando ésta se empeña en recontar cómo han transcurrido en realidad los acontecimientos.

Del conjunto de géneros literarios heredados de Grecia, la tragedia es sin duda, la que mejor ilustra la paradoja formulada por Marx⁴³ a propósito del arte griego en general y en especial de la epopeya: si los productos del arte, como cualquier otro producto social, van unidos a un determinado contexto histórico ¿cómo explicar que permanezcan vivos, que sigan hablándonos, cuando las formas de vida social se han transformado a todos los niveles y las condiciones necesarias a su creación se han desvanecido?⁴⁴ Dicho de otro modo, ¿cómo se puede afirmar el carácter histórico de las obras y del género trágico, cuando se constata su presencia a través de los siglos, su historicidad? Marx citaba con frecuencia: *“Pero la dificultad no reside en comprender que el arte griego y la epopeya van unidos a determinado desarrollo social. La dificultad está en que siguen procurándonos un placer artístico y en ciertos aspectos, nos sirven de normas, constituyen para nosotros un modelo inaccesible,”* pretendiendo señalar esa “relación desigual” que existe entre el desarrollo general de la sociedad, la expansión de la producción material y el arte; mejor dicho, cómo o por qué las energías sociales pueden ser más “productivas” en el hijo de un artesano de Stratford von Avon que en el conde León N. Tolstoi...

⁴² **Mito y tragedia en la Grecia Antigua**, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, pág. 21-25.

⁴³ Marx, K., **Introducción general a la Crítica de la economía política**, París, Oeuvres, Tomo I, 1963, pág. 266.

⁴⁴ *Ibid.* pág. 235-266.

§ 1. 1. Orígenes de la tragedia

Vernant y Vidal–Naquet ⁴⁵ consideran sorprendente afirmación, la de W. Nestlè según la cual, la tragedia nace cuando se empieza a ver el mito con la mirada de ciudadano. En efecto, del inmenso repertorio de leyendas heroicas, el poeta trágico elige aquéllas a las que Homero y los autores de otros ciclos épicos habían dado forma y que habían sido representadas en los vasos por los pintores figurativos de Atenas. Todos los héroes trágicos fueron tomados de dicho repertorio y se puede afirmar que cuando Agatón, el joven contemporáneo de Eurípides que encarna a la tragedia en el **Banquete** de Platón, escribió por primera vez una tragedia con personajes propios, la tragedia clásica murió, aunque pudo subsistir como forma literaria. Así, el único origen de la tragedia es la propia tragedia. ⁴⁶

Aristóteles da una doble indicación sobre el origen de la tragedia. La tragedia, escribe, “... ἀπό τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον...” “*proviene de quienes conducían el ditirambo*” (**Poética**, 1449 a 11), es decir de quienes dirigían ese coro cíclico, cantando y danzando la mayoría de las veces para Dioniso. Seguramente con esta filiación, el autor se propone señalar “*la serie de transformaciones, que a todos los niveles, condujeron a la tragedia, si no a dar la espalda, al menos a romper deliberadamente con su origen ditirámico para convertirse en algo diferente*” ⁴⁷, para alcanzar, como el mismo Aristóteles dice “... ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν ...” “*su propia naturaleza.*” (**Poética**, 1449 a 15).

“*La segunda observación de Aristóteles se refiere al ‘habla satírica’ de la que la tragedia se alejó al abandonar el tetrametro característico de una poesía ‘asociada a los sátiros y más próxima a la danza’, para recurrir al metro yámbico*” ⁴⁸, el único que, según el filósofo, se adapta a la forma dialogada, al intercambio directo de impresiones entre los protagonistas.

⁴⁵ Vernant, J.P. y Vidal–Naquet, P., ya citada. pág. 164.

⁴⁶ Vernant, J.P. y Vidal–Naquet, P., ya citada. pág. 165.

⁴⁷ Ibidem, pág 21.

⁴⁸ Ibidem.

Rodríguez Adrado encuentra que esta tesis aristotélica, es insuficiente por estrecha, "y no aclara nada fundamental sobre el fenómeno teatral. Ni sobre el grave problema de cómo la leyenda heroica tratada por la epopeya y la lírica literaria ha sido dramatizada."⁴⁹

Para este autor comedia y tragedia tienen su origen en variedades de lírica coral en la que interviene el recitado de un corifeo, éste puede deducirse que fue el origen del primer actor, al que se añadiría el segundo y el tercero.⁵⁰ En cambio, en Aristóteles falta la referencia a los temas heroicos de la tragedia, como así también, los elementos trenéticos relacionados con aquellos. Por otra parte, sigue señalando Rodríguez Adrados, que los coros de la tragedia en general y los trenéticos están próximos a géneros que se conocen fuera de ella y que no tienen relación con el culto de Dioniso.⁵¹ Todas estas y otras posturas aristotélicas en torno al origen de la tragedia no significan que el Estagirita estuviera indocumentado o desatendiera su análisis. Más bien revelan que utilizó como documentación única la lírica dionisiaca de su tiempo.⁵²

§ 1. 2. La tragedia ática

La interpretación de la *katharsis* aristotélica parte de un hecho fundamental: el carácter religioso de la tragedia griega, que tomó forma colectiva, a partir de la reorganización de los festivales nacionales en honor a Dioniso, por Pisístrato. Las clases populares se elevan y este ascenso social corresponde también al ingreso de los cultos populares —la religión de Dioniso y Deméter— a la polis cerrada y aristocrática.⁵³

Desde el punto de vista de su fórmula, la tragedia tuvo como principio la configuración ática de las primitivas representaciones orgiásticas del culto a Dioniso y, si a ello se agrega la índole heroica de las fábulas llevadas a escena, se puede vislumbrar en la tragedia una fiel significación de la polis

⁴⁹ Rodríguez Adrado F., op. cit., pág. 13.

⁵⁰ Ibidem, pág. 21.

⁵¹ Ibidem, pág. 22.

⁵² Ibidem, pág. 23.

⁵³ Paz, O., op. cit., pág. 202.

griega, en la que el trágico desempeñaba el papel de educador. En efecto, el poeta trágico griego, cual un predicador, va expresando la conciencia religiosa e histórica de sus coetáneos, orientando y guiando con sus palabras al hombre común ante su tradición y sus dioses.⁵⁴

Varias formas de drama fueron peculiares en Grecia, tales como las danzas dramáticas y las miméticas, que eran dirigidas a Dioniso. Otra forma fue el himno ditirámico que junto con la danza, empezaron a adquirir jerarquía dramática cuando el director del coro se separó de él, para mantener un diálogo lírico con el resto de los integrantes, tal como lo expresara Aristóteles. Anteriormente estas expresiones teatrales, habían adquirido perfiles artísticos, gracias a Tespis, dramaturgo legendario del que poco se conoce pero al que Pisístrato otorgó dignidad al incorporarlo a su nuevo festival en el año 534.⁵⁵

Los varios géneros dramáticos revelan diversos aspectos de los ritos y las celebraciones de las fiestas agrarias; por medio de esos ritos y celebraciones quedan destacados tanto los aspectos dolorosos de la vida, como los de triunfo y crecimiento, referidos a la vida humana, animal y vegetal.

En la diversidad de fiestas de diferentes pueblos *"siempre domina el tema del dolor y la muerte y de su superación en una liberación: ello tanto al nivel mítico como al de la fiesta misma, que es en sí liberación y felicidad."*⁵⁶

Nietzsche, en **El nacimiento de la tragedia**,⁵⁷ sostiene que la tragedia nació en el espíritu de la "música". Considera, que ésta, vista sólo como drama hablado, podría haber tenido menos valor del que en realidad tuvo y en consecuencia *"producir un efecto más superficial que el que, según testimonios de los antiguos, tuvo que producir: sueño, embriaguez y recogimiento."* Solamente la música tuvo el poder de hacer nacer de sí el mito. *"La música verdaderamente dionisiaca se nos presenta como espejo universal de la voluntad del mundo"*, dice Nietzsche.⁵⁸

⁵⁴ Kitto, H., op. cit. pág. 143.

⁵⁵ Ibid., pág. 143.

⁵⁶ Rodríguez Adrados, F., op. cit., pág. 97.

⁵⁷ Op. cit., pág. 26.

⁵⁸ Ibidem, págs. 139 a 141.

En este aspecto, coincide con Rodríguez Adrados: los **comos** fueron los que originaron la tragedia (estaban constituidos por coros y eran a la vez músicos, poetas y bailarines).

§ 1. 3. La tragedia en el individualismo del siglo IV.

En el siglo IV Grecia se desplaza hacia nuevas formas de pensar y de vivir. Derrotados por los espartanos, debido a sus propios errores, los atenienses se vuelven indiferentes. Ya no se interesan en la *polis*, que significa convivencia, sino que se convierten en individualistas. Esto repercute en la vida, en el arte, en la filosofía. Se empieza a representar a un hombre, no al Hombre.

Esto también se refleja en el drama: ya en las últimas décadas del siglo V, la tragedia había comenzado a apartarse de los temas universales e importantes y a interesarse en los personajes “anormales” (como la **Electra** y **Orestes** de Eurípides) o en los relatos románticos de peligro y fuerza (como **Ifigenia en Tauride** y **Helena**).

En filosofía aparecen escuelas como la de los cínicos y los cirenaicos. Y, al preguntarse dónde reside el Bien para el hombre, la respuesta no es la *polis*. Así aparece el cosmopolitismo como complemento del individualismo. Cada ciudadano se interesa más por los asuntos privados que por la *polis*.

La comedia muestra con claridad el cambio de temperamento. La anterior, la comedia antigua, mostraba el carácter político de parte a parte, era la vida de la polis lo que se ridiculizaba y se criticaba en el escenario. Ahora toma su materia de la vida privada y doméstica y hace chistes sobre cocineros, mujeres mal humoradas y médicos incompetentes.⁵⁹

⁵⁹ Kitto, op. cit. págs. 217-219.

§ 2. La Katharsis

Para Aristóteles el elemento fundamental de la tragedia es la trama; la trama es la imitación de una acción, y la imitación tiene un **telos** cuyo efecto es la *katharsis*; ésta se presenta así, como una especie de culminación de lo trágico, en tanto discurso recibido.⁶⁰

Antes de pasar a examinar más exhaustivamente el concepto aristotélico de *katharsis* debemos incursionar someramente en el del sentido de lo trágico.

§ 2. 1. El sentido de lo trágico

En palabras de Laín Entralgo, la tragedia escenifica la vida de un hombre en una situación nueva, imprevista y máximamente grave de su propia existencia.⁶¹ La existencia de un desgarramiento entre la fe religiosa y la autonomía del hombre late en la tragedia griega. La “fuerza del destino” cae sobre la cabeza del héroe trágico y éste hace participar al espectador en tal injusta e inhumana desgracia. De esa convivencia o participación aparecen el temor y la compasión, operaciones psicológicas que reclaman la fe en un sentido de la existencia, como última reserva. En efecto, el sentido de lo trágico implica para aquella Grecia, concebir el destino del hombre como una fuerza sobre-humana y sobre-divina en la cual el ser humano puede participar voluntariamente. El intentar ir más allá de sí mismo, esto es, querer ser dios o demonio, puede dar lugar a la discordancia, al desorden o al caos donde pueden sobrevenir el dolor, la desdicha y la catástrofe como penas que el hombre se autoinflige al traspasar el límite de la medida.

Al aceptar el Destino el temple humano se afina, y su libertad se reconcilia con la fatalidad exterior. El hombre puede insertarse en esa ley universal sin sacrificar su conciencia, de modo que resulta ser algo más que un “instrumento” en las manos de un dios. Pero “¿cómo conciliar esta afirmación con la del Destino?”, se interroga Octavio Paz. “Este problema nunca fue resuelto del

⁶⁰ Eco, U., “De Aristóteles a Poe”, apud B. Cassin, **Nuestros griegos y sus modernos**, pág. 209.

⁶¹ Laín Entralgo, P., op. cit. pág. 302.

todo y en él reside precisamente lo que se llama 'conflicto trágico'. Se trata de dos términos incompatibles y que sin embargo, se complementan y gracias a los cuales, el hombre es hombre y el mundo es mundo. Lo trágico reside en la afirmación mutua e igualmente absoluta de los contrarios."

⁶² En esta ambivalencia reside el carácter trágico del ser humano, y ningún otro pueblo como el griego mostró con tanta osadía y grandeza/la revelación de la condición humana.

También Nietzsche encuentra una ambivalencia en el espíritu trágico: lo apolíneo y su antítesis lo dionisiaco, potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma sin mediación del artista humano. Por un lado, como mundo de imágenes de sueño, cuya perfección no mantiene ninguna conexión con lo intelectual ni con lo artístico del hombre e incluso intenta aniquilarlo y redimirlo mediante un sentimiento mítico (en esos estados artísticos el hombre es un imitador), y por el otro como realidad embriagada. ⁶³

Aristóteles no da una teoría de lo trágico. Pero en su **Poética** se vislumbra la necesidad de que las acciones escenificadas deben ser altas y nobles, deben demostrar la condición no culposa del error en la que cae el héroe y el dolor que éste padece.

Es por eso que *"el héroe trágico no debe caer en la desgracia por perversidad; pero que sea menos que perfectamente bueno es importante para que el espectador experimente miedo y compasión. Así, el genio de Edipo no es la causa de su caída. Sin embargo, nos permite identificarnos con él. No es una falta "trágica", pero desempeña una función instrumental en la respuesta trágica."* ⁶⁴

Pero pese a que toda escenificación es trágica, Aristóteles propone una disposición hedonista. Hasta seis veces se refiere en la **Poética** al placer de la misma. Por ejemplo en 1448 b 18 dice: "... ἡ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ..." *"La imitación causa placer"*, o en 1453 a 36 *"...ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονή"* *"Pero este no es el placer que debe esperarse de la*

⁶² Paz, O., op. cit., págs. 203-204.

⁶³ Op. cit., pág. 40 a 46.

⁶⁴ Nussbaum Marta, op. cit. págs. 479-80.

tragedia" (en **Política** 1342 a 25). Pues bien, la *katharsis* trágica es placentera porque conviene a la naturaleza toda del hombre.

§ 2. 2. La *katharsis*

Como vimos, para Aristóteles, la representación de la acción trágica, debe ejercer un efecto de compasión (ἔλεος) y de terror (φόβος), aunque estos términos no deben entenderse específicamente como podríamos pensarlos hoy. El término griego ἔλεος que es el que traducimos por compasión, no es algo interno del ser humano, sino algo que le viene desde afuera, algo que sorprende al hombre y lo arrastra. ἔλεος, es la desolación ante lo inevitable, lo inmodificable, según expresión de Gadamer. Igualmente el término φόβος, no se remite a un estado de ánimo permanente sino que se debe a un hecho que conmueve al hombre hasta el estremecimiento. *Phobos* significa el estremecimiento del terror que se apodera de uno, cuando ve marchar a alguien hacia un fin inevitable y calamitoso. Esos sentimientos, *compasión* y *terror*, son formas de éxtasis, de enajenación, de un estar fuera de sí por la compenetración con el personaje, mientras que la escena actúa como medio de purificación de este género de pasiones, al provocar la *katharsis*. El espectador queda invadido por una abrumación trágica, según la afirmación de Aristóteles, que actúa como "purificación", como una especie de alivio y solución, mezcla de *dolor* y *placer*. H. G. Gadamer⁶⁵ opina que el sacudimiento por la desolación y el estremecimiento produce ese desdoblamiento de dolor y placer, mientras que el conocimiento de la crueldad produce sublevarción en el espíritu.

Según Nietzsche, esa descarga patológica de Aristóteles no ha podido ser clasificada por los filólogos posteriores ni entre los fenómenos médicos ni entre los morales. Ninguno ha entendido la tragedia como *arte supremo*.⁶⁶

La palabra *katharmós* ('purificación', 'expiación', 'sacrificio expiatorio', 'víctima' [e igualmente 'menstruación', así como también el objeto maléfico lanzado en el curso de las

⁶⁵ **Verdad y método**, Salamanca, Ed. Sígueme, 1994, pág. 177.

⁶⁶ Op. cit., pág. 175.

operaciones rituales, que por otra parte constituye una suerte de leit Motiv de muchas religiones]) y la palabra *katharsis* (en el análogo sentido de ‘purificación’ y ‘expiación’, sobre la que Aristóteles se explaya abiertamente en el 1559 b de la **Poética**) están emparentadas con las ambivalencias del término *thya*⁶⁷, en las que H. Jeanmaire ve también una doble significación, ya que por un lado alude a la sacerdotisa de Dioniso y, por el otro, a la violencia y desenfreno irracional de la bacanal.⁶⁸

Posiblemente Aristóteles se haya atendido exclusivamente a la expresión de alivio de una enfermedad, mediante un remedio médico exonerativo: el término *katharsis* sería para él una designación transportada de lo semántico a lo afectivo para nombrar el tratamiento con el que se pretende no transformar o reprimir el elemento opresor, sino excitarlo y fomentarlo para producir una descarga y el alivio consiguiente.⁶⁹ La descripción de prácticas catárticas ya existía frecuentemente en la **Iliada** y la **Odisea**⁷⁰; en la primera aparecen baños catárticos como limpiadores de impurezas o contaminación física (*hyma*) para los hombres enfermos o para los que se prestaban a ofrecer sacrificios. Los baños eran acompañados de ensalmos (*epaoidé*), fórmulas verbales de carácter mágico, recitadas o cantadas ante el enfermo para conseguir su curación.⁷¹

Sobre el significado y valor de la *katharsis* aristotélica, Marta Nussbaum⁷² menciona que Leon Golden en sus artículos sobre la **Poética**⁷³ ha observado que la célebre afirmación de que la función de la tragedia es “*por medio de la compasión y el temor realizar la kátharsis de las experiencias de ese género*”, no parece proceder de ninguna obra anterior de Aristóteles. Y no parece que sea así si entendemos *katharsis* en alguno de los dos sentidos que comúnmente se le atribuyen (purificación moral o purgación médica).

⁶⁷ θυῖα-αῖς (ἡ) significa ‘Bacante’, ‘Sacerdotisa de Baco’; θυῖα-ων (τά), ‘fiestas de Baco’; θυῖαῖς-αδος (ἡ), ‘transportada de delirio báquico, frenética, loca de amor’. (Cf. Yarza, F. S., **Diccionario griego español**, Barcelona, Sopena, 1972.)

⁶⁸ Jeanmaire, H. F., **Dioniso, mitos y cultos**, Frankfurt, 1960, apud. Bauzá, H. F. “*La violencia en el mito clásico*”, *Escritos de Filosofía*, N° 9, Buenos Aires, 1992, nota al pie de página.

⁶⁹ Laín Entralgo, P., op. cit., pág. 265.

⁷⁰ Ibid., pág. 33.

⁷¹ Ibid., pág. 38-39.

⁷² Op. cit., pág. 480.

⁷³ Golden, L., **Catharsis en TAPA 93**, 1962, págs. 51-60; y **Mimesis and catharsis en CP 64**, 1969, págs. 45-53, apud, Nussbaum, M., op. cit.

Según Golden, en Platón, especialmente en los diálogos medios, se observa que *katharsis* y los términos de la misma familia poseen una clara connotación de aprendizaje: “*aparecen en relación con el estado racional o “claro” del alma libre cuando ésta deja atrás el influjo perturbador de los sentidos y las pasiones. Sólo cuando se separa alcanza el intelecto la “purificación” o, mejor, la “clarificación”, pues es obvio que el término tiene ese matiz cognoscitivo.*”⁷⁴

Pero Nussbaum afirma que se puede avanzar más de lo que hace Golden si se tiene en cuenta el uso y el desarrollo semántico de *katharsis*. Así nos confirma que el significado primario, permanente y central se aproxima a “limpieza” o “clarificación”, es decir, a la eliminación de cierto tipo de obstáculos (suciedad, mancha, oscuridad o mezcla) que vuelve al elemento en cuestión menos claro de lo que era en su estado propio. En los textos pre-platónicos los términos hacen referencia “*al agua limpia, libre de lodo y algas, un espacio despejado de objetos, el grano tamizado y separado de la paja, la parte de un ejército no incapacitado o entorpecido funcionalmente y, a menudo, significativamente, el discurso no desfigurado por oscuridades o ambigüedades. El uso médico para designar la purgación es una especificación de este sentido genérico: la purgación libera al cuerpo de impedimentos y obstáculos internos, limpiándolos; y la relación con la pureza espiritual y ritual está vinculada con la anterior.*”⁷⁵

En Platón se mantiene este significado general: ausencia de mezcla, claridad, inexistencia de impedimentos. (El conocimiento *katharós* se da cuando el alma no es entorpecida por obstáculos corporales. **Rep.** 508 c y **Fed.** 69 c.) El ser que alcanza la *katharsis* es el que conoce verdadera o correctamente.

En **Primeros Analíticos** (50 a 40), el término *katharós* aparece con el sentido de “*examinar e indicar las cosas con claridad*” (acá no tiene que ver con purgación) mientras que en **Retórica** (1356 b 26 – 1414 a 13), *katharsis* es utilizado como un término técnico con el significado específico de “limpieza” y “clarificación”.

⁷⁴ Nussbaum Marta, op. cit. pág. 481.

⁷⁵ Ibid., pág. 481.

Por influencia platónica o por evolución independiente, en vida de Aristóteles y poco después el empleo epistemológico de *katharsis* y *katharós* era natural, y ni siquiera precisaba un contexto metafórico.

Al examinar la autora citada las teorías retóricas de la época encuentra que la familia de términos (*katharós* — *kathairo* — *katharsis*) queda establecida para indicar la *calidad deseada de claridad y ausencia de oscuridades en la dicción*: *katharsis* designa el proceso que genera la eliminación de obstáculos que produce un resultado *katharós*.

De este modo, no “cabe duda de que los significados de “limpieza” y “clarificación” son los correctos y los más importantes de *katharsis*, incluso en contextos médicos y rituales”.⁷⁶

Aristóteles mismo señaló que la reacción pasional correcta es un factor de clarificación de lo que somos, un reconocimiento de valores prácticos sobre nosotros mismos, tan importante como el reconocimiento y las percepciones del intelecto. Pero Aristóteles difiere de Platón no sólo en lo tocante a los mecanismos de la clarificación sino también con respecto a lo que es la clarificación en la persona buena.⁷⁷

En definitiva, lo que Aristóteles afirma es que, por obra del espectáculo trágico, se produce en el hombre una “purgación” o limpieza en el sentido más médico de la palabra, restableciéndose el equilibrio anterior con una sensación de alivio, “... δι' ἐλεού και θόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν...” (1449 b 24) y recuperándose la armonía perdida por un estado de perturbación⁷⁸, según también ya lo expresara Platón en **Filebo** 32 a-b y en **Timeo** 64 d, aunque para este último la clarificación se lleva a cabo a nivel intelectual, porque el alma platónica sólo alcanza la claridad cuando no está perturbada por las pasiones.

Por su parte Ricoeur advierte que, por un lado, la *katharsis* no pertenece en la obra aristotélica a la segmentación propuesta por el mismo Aristóteles: entre todas las formas de drama le otorga privilegio a la tragedia que consta de *mythos*, *éthē*, *lexis*, *dianoia*, *opsis* y *melopoia* (1450 a 7-9),

⁷⁶ Ibid., pág. 482.

⁷⁷ Ibid., pág. 483.

⁷⁸ Ibid., pág. 259-261.

enumeración que es el hilo conductor en lo que sigue del tratado. Aparece, así, un campo conceptual jerarquizado cuya cúspide es ocupada por el *mythos*.

Ricoeur señala que la *katharsis* figura, en cambio, en la definición más amplia que precede a las especificaciones sobre la tragedia (en 1449 b 21-25): “... *imitación hecha por personajes en acción y no por medio de un relato y que, suscitando compasión y temor, opera la purgación propia en iguales emociones.*”⁷⁹

Destaca Ricoeur también que, por otro lado, si se considera⁸⁰ el par de conceptos *mythos--katharsis*, se observa que, por ellos, se ponen en relación el adentro y el afuera de la obra por medio del espectáculo (*opsis*) que permite o posibilita el ver la acción mirada. Señala asimismo que la *katharsis* comprende un haz de efectos de sentidos, entre los cuales queda incluido también el placer: placer de imitar, propio de la tragedia. Lo que relaciona la *katharsis* con este placer es su efecto: la purgación. (La **Poética**, sin embargo, no se refiere al tipo de pasiones que la representación provoca o suscita). Y lo que distingue la purgación poética de una purgación literal (en el sentido médico) es el hecho de que aquella acontece por obra de la comprensión del *mythos*. Y, si hay comprensión del mito, entonces la *katharsis* equivale, según nuestro autor, “*a dilucidación, esclarecimiento del terror y de la compasión, o, me atrevo a decir, metaforización de estas pasiones.*”⁸¹

Pero hay más; para Ricoeur el vínculo entre *mythos* y *catharsis*, por ser tan fuerte, es reversible: la depuración poética retrocede en cierto modo al interior de la obra, hacia lo que Aristóteles llama incidentes espantosos y lamentables tejidos en la trama del mito, y con ello contribuye a la inteligencia del drama. Esta posición clave de la *katharsis* permitirá a continuación reubicarla, dice Ricoeur, en una *estética de la recepción*.

⁷⁹ μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλεοῦ καὶ φόβου πέρανιουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

⁸⁰ Recordamos que el filósofo propone reconstruir una aprehensión de la **Poética** como contribución a la teoría de la narratividad del texto aristotélico a partir de los tres conceptos que considera básicos para dicha tarea: *mimesis*, *mythos*, *katharsis*.

⁸¹ Ibid., pág. 223.

Por todo ello, concluye Ricoeur, la *katharsis* “*revela ser, paradójicamente, a la vez el más tributario de las obligaciones limitativas del género trágico (...) y el más abierto a una reaprehensión, donde la aisthesis desplegaría la capacidad de investidura mucho más allá de las dos pasiones trágicas.*”⁸²

§ 2. 3. El sentido de lo cómico

En general la fiesta agraria y la dionisiaca exponen un estado de felicidad, tanto en el nivel de la fiesta misma que libera al hombre de sus ataduras como a nivel mítico que ahora es presente y futuro en exploración libre. De ella surgen la risa y el llanto, lo cual constituiría una primera oposición entre lo trágico y lo cómico, es decir una oposición entre la presentación seria del mito en la tragedia y su forma paródica en la pieza siguiente a la trilogía trágica. En ésta, es decir en la Comedia, la risa tiene además de su función específica, un doble origen: por “*un lado el orden del mundo, pese a su pretendida legalidad y exactitud, es en el fondo incoherente y produce risa*”, por el otro, el héroe cómico con su pretensión de sanar todas las diferencias del orden existente, produce risa porque trae una solución fantástica e irreal. Sin embargo el sentido de la Comedia, en el siglo V ateniense no se agota en la risa, pues a ella se añaden también otros elementos inseparables y fundamentales: lo fantástico y lo increíble, produzcan o no risa.⁸³

Aristóteles no se explaya en la **Poética** sobre la comedia, ni dice nada sobre el placer catártico que ella pueda producir. Evidentemente no tiene datos, como en el caso de la Tragedia, sobre las “invenciones” sucesivas que perfeccionaron al género a partir de las improvisaciones primitivas. Tampoco sabemos si en la parte del tratado que se ha perdido figuraban precisiones al respecto. Sólo dice de la comedia que es “... Ἡ δὲ κωμωδία ἐστίν, ὥσπερ εἶπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον ...” imitación de los peores, pero no ciertamente en toda su maldad o vicio sino que es imitación de lo risible, lo cual es

⁸² Ibidem.

⁸³ Rodríguez Adrados F., op. cit., pág. 100.

una especie de lo feo. Considera, pues, a lo ridículo como algo feo porque produce burla, pero que al contrario del πάθος, no modifica, no causa daño a los demás (capítulo V, 1449 a 31-32).

Aquí se puede apreciar que el concepto antiguo de “ridículo” era aquello que podía ser hiriente, producir dolor o daño, porque la risa puede no saber detenerse ante aquellas cosas que podrían despertar compasión o aborrecimiento.

Para Aristóteles la comedia debía imitar sólo aquellos caracteres que, por tener algún defecto, resultaran ridículos, pero esa ridiculez debía guardarse de producir cualquier tipo de dolor o daño.

En sentido estético, lo cómico es la transgresión a la norma, se presenta como conflicto al cual el interesado no puede responder y además debe poseer el sentido de lo cómico. Así, la risa resuelve tensiones, libera del pavor a la muerte, de la angustia, del duelo de la sujeción a las prohibiciones, eximiendo al hombre de las penosas coacciones sociales.⁸⁴

§ 3. La mimesis

§ 3. 1. Mimesis y acción

Según Aristóteles, la mimesis no es una estructura, sino un proceso, y, por tanto, deviniente. Justamente el sufijo —sis del término *mimesis* señala ese carácter procesal o deviniente, concepto fundante de la teoría aristotélica de la tragedia.

Rodríguez Adrados señala que "*mimesis deriva de mimos y mimeisthai, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana —divina o animal—, o héroes de otros tiempos.*"⁸⁵

Como sustantivo, adjetivo o verbo, el término *mimesis* aparece setenta y cinco veces en la **Poética**. Con él alude Aristóteles no sólo a la representación de tragedias o comedias, sino también a

⁸⁴ Jauss, H. R., **Experiencia estética y hermenéutica literaria**, Madrid, Taurus Ediciones, 1992, pág. 208.

⁸⁵ Rodríguez Adrados F., op. cit., pág. 52.

la epopeya, a la poesía lírica o la elegíaca y las maneras no métricas de decir, como por ejemplo el mimo o los diálogos socráticos, así mismo a las maneras no verbales de imitar (como la pintura).⁸⁶ Pero específicamente centrada en la tragedia la mimesis pone en escena acciones de hombres de una manera muy concreta y por medio del lenguaje: “Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένω λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων πᾶθημάτων κάθαρσιν...” “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.” (1449 b 25). De modo tal que la mimesis exige la disposición de los hechos, los cuales configuran la trama, el mythos. Así, el mythos se instaura no sólo como una reestructuración coherente de las acciones humanas, sino como una estructura que realza; “por eso, la mimesis es restauración de lo humano, no sólo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble. La tensión propia de la mimesis es doble: por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto.”⁸⁷

Por otra parte la doctrina aristotélica sobre la mimesis es una réplica a Platón en **República X**, en la que éste postula que la poesía es “imitación de imitación”, “alejada dos grados de lo que es”, con su doble concepto ‘metafísico’ y ‘simple’: las cosas imitan las ideas y las obras de arte a las cosas. Para Aristóteles la actividad mimética puede ser capaz de producir una enseñanza sobre ciertos hechos mediante cierta disposición de ellos.

Al respecto señala M. Nussbaum que Aristóteles propone un antropocentrismo ético basado en relatos sobre la buena actividad humana en contraposición a la perspectiva platónica que busca el perfeccionamiento moral en la representación de seres divinos. Según esta pensadora “el valor que

⁸⁶ Entre las artes imitativas enumera también la aulética y la citarística, aunque con cierta restricción: “en su mayor parte”, porque la música puede no ser imitativa.

⁸⁷ Ricoeur, P., **La metáfora viva**, Madrid, Ed. Cristiandad, 1980, pag. 64.

atribuye a emociones y sentimientos, partes del carácter virtuoso y fuentes de información sobre la acción correcta le lleva a prestar otros oídos a los textos que Platón proscribió porque representan las emociones y apelan a éstas.”⁸⁸ Esto es, determinados aspectos de la vida humana se revelan según el valor práctico de la acción trágica.

Por su parte Ricoeur, en **Tiempo y Narración**⁸⁹ interpreta que la mimesis aristotélica tiene tres sentidos:

1. el de la precomprensión del modo de la acción (estructuras inteligibles, recursos simbólicos y carácter temporal);
2. el de la ficción (es decir, configuración del relato, cuyo paradigma es la construcción de la trama);
3. y el de la nueva configuración, mediante la ficción del orden precomprendido de la acción (la narración adquiere su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer).

Aristóteles una y otra vez establece que “...ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὗ ποιότης εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἡθῆ ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμονεῖς καὶ τούναντιον...” “*la tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad (la infelicidad reside también en la acción), y el fin buscado es una acción, no una cualidad (...)* Además sin **acción** no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí.” (1450 a 16-20).

Así la actividad mimética tiene para Aristóteles como campo de ejercicio solamente la praxis humana, con lo cual acerca o limita el campo de la mimesis a los paradigmas de la realidad humana.

A diferencia de **Ética a Nicómaco** (II, 1105 a 30-55) donde el sujeto precede a la acción, en **Poética**, la composición de la acción por parte del poeta determina la cualidad ética de los caracteres.

⁸⁸ Nussbaum, M., op. cit., pág. 469.

⁸⁹ Ricoeur, P., op. cit. pág. 117 y ss.

Esta subordinación del carácter a la acción confirma la equivalencia entre las expresiones “representación de acción” — “disposición de los hechos”, ya que al acentuarse la disposición sobre las personas, la imitación deviene acción. Así, el obrar y padecer humanos, se convierten en poema.

Pero la mimesis presenta y representa “a la distancia” por medio de una ficción, y es justamente la ficción —creación poética—, como fundadora de un nuevo ámbito de sentido, la que da lugar a la trama, (como, “laboratorio de experiencias de pensamiento”), y a la katharsis, que depura las pasiones después de haber promovido la comprensión de la fábula.

§ 4. La trama

Otro de los asuntos pregnantes de la **Poética** es acerca del *mythos trágico* o *trama*⁹⁰, que debe consistir en la *disposición* de los hechos que tienen una extensión, que forman un todo; y *un todo*, según propias palabras de Aristóteles, “ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτὴν ...” es lo que “tiene principio, medio y fin” (1450 b 26-27). Todo lo cual implica atenerse a una lógica interna, no a un mero orden cronológico. Pues la poesía es, en efecto, un “hacer” y un “hacer” sobre un “hacer” (“μιμῶνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας...”, “los imitadores imitan a los que actúan”; 1448 a 1, Cap. II).

Pero este hacer no es solamente un hacer verdadero, efectivo, ético, sino precisamente un crear, un ποιεῖν en el sentido aristotélico comprensivo de las bellas artes y por el cual, como ya vimos, “διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστὶν ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει.”, “la poesía es más filosófica y elevada que la historia” (1451 b 1-7).

⁹⁰ En cuanto a la traducción de la palabra griega **mythos**, Ricoeur propone la de *intriga* o mejor, *puesta en intriga*, porque conviene mejor a la de doble actividad que alude el término **muthoi**: actividad mimética y actividad configurante, basándose en la definición que el mismo Aristóteles da en 1450 a 3-5: “La que imita la acción es la fábula, porque (γὰρ) yo llamo fábula al ensamblaje de las acciones cumplidas.” Op. cit. pág. 221.

Así resulta que componer la trama o el *mythos* es hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico, pues, sea histórica o ficticia, la trama se encarga de sintetizar lo heterogéneo. Pero lo general y lo posible debe ser buscado en el encadenamiento de los hechos. El precepto es concebir primero la trama, luego los nombres o palabras. Además, como la trama debe ser ejemplar, la acción debe tener pre-eminencia sobre los personajes. En efecto, al universalizar la primera, se universalizan los segundos aunque conserven su propio nombre. Cuando la acción descansa no en accidentes externos, sino en un vínculo interno de la misma, estos universales se manifiestan. Ellos no son como las ideas platónicas, sino que se relacionan con la sabiduría práctica, la ética y la política.

Y como habíamos anticipado en página 14 Aristóteles dice en 1451 b 27-32: “Δήλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὁσὼ ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἔστιν, μιμείται δὲ τὰς πράξεις. Καὶ ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθεν ἦττον ποιητῆς, ἔστι τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ’ ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἔστιν”, “*De esto resulta claro que el poeta debe serlo de historias más que de versos, ya que es poeta por representación, y representa las acciones. Y si en algún caso compone poemas sobre acontecimientos reales, no es menos poeta, pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, gracias a lo cual es poeta*”, ya que debe existir un equilibrio entre el hacedor de intrigas y el imitador de acción. De ese modo, ser poeta significa ser constructor de una estructura significativa, de un sentido.

Entre los varios autores que valoran la doctrina aristotélica sobre la trama, Umberto Eco (concordando con Ricoeur según su *Tiempo y Narración*, Tomo I) afirma que en la *Poética* “se revela que lo que era en principio la especie de un género (la narración fundada sobre la intriga), esa capacidad de componer un *mythos* como *he ton pragmaton sustasis*, pasa a ser algo así como el género común del que la epopeya se transforma en especie. El género del que habla la *Poética* es la representación de una acción (**pragma**) a la vez de un *mythos*..., cuya diégesis épica y cuya mimesis

dramática son especies secundarias.”⁹¹ No obstante lo cual no deja Eco de señalar que la teoría de la trama representa quizá la influencia más profunda que haya ejercido la **Poética** en el presente siglo, aunque en otros periodos culturales se hayan producido siempre teorías de la intriga.

Eco se pregunta por qué, en la cultura contemporánea vuelve esta valoración de la teoría del *mythos* de Aristóteles, y encuentra como respuesta, en primer término, que es prácticamente una función biológica el contar y escuchar cuentos, y por otra parte, que es casi imposible sustraerse al encanto de las intrigas en estado puro; a ello se sumaría la convicción profunda de que un relato debe producir en nosotros compasión y terror. “Y, si la literatura no nos da intriga —afirma Eco— vamos a buscarla a los telefilmes norteamericanos o bien, a falta de algo mejor, al noticiero televisivo, en el documental sobre Kuwait.”⁹²

A estas razones añade Eco otra referida a la fascinación de nuestro tiempo por la teoría de la intriga; en efecto, el modelo del par *pragma* y *mythos* no explica únicamente las narraciones literarias, pues no sólo la literatura presenta una estructura profunda, sino también todo discurso filosófico y científico, los cuales pueden ser leídos como narraciones.

Y ésta es la tarea que se propone Ricoeur en su “**Reaprehensión de la Poética Aristotélica**”, donde a propósito del *mythos* señala, en primer lugar, que la **Poética** hace referencia a géneros literarios conocidos en aquella época (tragedia – comedia – epopeya – poesía lírica o elegíaca, con exclusión de las maneras no verbales de imitar y las maneras no métricas de decir); en segundo término, indica que la imitación de los actuantes se reparte en dos grupos, según que el propio poeta componga el *mythos*, contándolo, o según que la conducción de la acción esté confiada a los actuantes mismos bajo la máscara de los actores. De este modo, el relato, y por tanto la epopeya, quedan aparentemente excluidos del campo de investigación de la **Poética** en exclusivo beneficio de la tragedia y de la comedia.

Aquí es donde Ricoeur nos advierte que se presenta una complicación: dado que Homero compone sus narraciones a la manera en que el poeta trágico-cómico dispone los hechos, el *mythos*, será una

⁹¹ Eco, U., “*De Aristóteles a Poe*”, apud B. Cassin, **Nuestros griegos y sus modernos**, pág. 211.

⁹² *Ibidem*, pág. 212.

estructura común al relato y al drama. En efecto en 1449 b 9 sg., Aristóteles relativiza la diferencia entre relato y puesta en escena.

Por último, destaca Ricoeur que Aristóteles otorga privilegio a la tragedia entre todas las formas de drama, sobre cuyos componentes aplica la división en seis partes acerca de la cual, señala que es preciso aislar:

el *qué* de la *mimesis* (fábula – caracteres – pensamiento);

el *por medio de qué* (elocución – canto), y

el *cómo* (espectáculo);

y que en el vértice de estos componentes viene, en orden jerárquico superior, el *mythos* (“*porque sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres*”, 1450 a 23-25).

§ 4. 1. El hacer del hacedor de la trama

Según Aristóteles, que da instrucciones muy precisas sobre la construcción de la trama, componerla implica no sólo una comprensión previa del mundo de la acción, sino también un conocimiento de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. Todo ello implica un camino progresivo en el componer: en primer término, si la trama es imitación de *acción*, debe previamente identificarse la acción en general con el sentido de la misma; en segundo término, debe apelarse a las mediaciones simbólicas pertinentes (con el sentido de símbolo que le da Cassirer)⁹³; y por último, deberán quedar definidos los caracteres temporales de los que es portadora la acción.

De ese modo queda establecida una red conceptual en el campo de la acción que compromete al que la compone, al implicar un fin determinado de su narración y remitir a motivos que explican el porqué de lo que se narra. Ese compromiso deriva de una interacción dialéctica con el auditorio y en

⁹³ Ricoeur, P., **Tiempo y Narración**, op. cit., pág. 120.

un resultado (feliz o desdichado). Esta interferencia dialéctica implica por parte de ésta/ una comprensión práctica de los hechos narrados.

§ 4. 2. La trama y el tiempo

Muchos pensadores han destacado la encarnadura temporal que todo relato implica. Entre otros, O. Paz señala que el lenguaje que alimenta a la epopeya o a la tragedia, es el que funda y otorga sentido a todo el conjunto de palabras, objetos y circunstancias que constituyen una fábula trágica y arranca de un principio. Ahora bien, ese principio no es histórico de pertenencia al pasado, sino que es un principio que siempre está presente y dispuesto a encarnar en una categoría temporal que se engendra cada vez que alguien pronuncia los versos del teatro. El tiempo cronológico, el que mide las existencias individuales se opone al instante privilegiado conformado por lo que narra la palabra poética. En ese *aquí* y en ese *ahora* del mito comienza algo, un acto heroico, una misión de la divinidad, un amor trágico... es un instante ungido con una luz especial, pues se trata de un tiempo vivo, capaz de repetirse, de reengendrarse e iluminar nuevos instantes, nuevas experiencias.

El mito presenta un mundo completo en sí mismo, un tiempo único y arquetípico que es siempre presente. Por supuesto que como toda creación humana el poema es un *producto* (ergon) histórico de un tiempo y de un lugar determinados, pero es también una *enérgeia* que trasciende esa condición histórica al instaurar el principio del principio, la realidad arquetípica, imposible de fechar, tiempo total y autosuficiente.⁹⁴

Aristóteles considera que la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía: la primera reina sobre los hechos, la segunda rige el mundo de lo necesario. Entre ambas la poesía se afirma como algo “optativo”, algo que entra en el mundo de la posibilidad.

Por otra parte, su concepto de *mythos* supone implicaciones temporales, ya que el desenvolvimiento del mismo (comienzo, medio, fin, totalidad) configura, en definitiva, un tiempo, *el tiempo de la*

⁹⁴ Paz, O., op. cit., pág. 185-97.

narración. Sería ése el tiempo verdaderamente humano, el que aparece como competencia para seguir una historia, un relato con pasado, presente y futuro: un tiempo lingüístico–existencial.

Aunque Aristóteles trató el problema del tiempo en la **Física**, en la **Poética**, en cambio, no se encuentra ninguna consideración sobre las implicaciones temporales de su concepto de *mythos*.

Sin embargo, Ricoeur, en su intento de poner el texto de Aristóteles como contribución a una teoría de la narratividad ⁹⁵ en la cultura de los siglos posteriores, sobre todo del presente, centra sus reflexiones en torno de la *narrativización* y la *temporalización*. Encuentra que Aristóteles ignora la instancia temporal que todo relato suscita y que, de haberlo hecho, tendría que “*haber abierto el doble espacio de lo narrativo y de lo ficticio para formar el proyecto de un acoplamiento entre narratividad y temporalidad (...), que haga de lo narrativo el guardián del tiempo, y de la ficción, el instrumento de exploración, a la manera del como si de los modos de temporalización que escapan a la linealidad del tiempo cronológico y del que la ficción se libera más fácilmente que la historiografía.*” ⁹⁶

Estos temas ya habían sido tratados en **Tiempo y Narración**, donde Ricoeur había esbozado un paralelo entre el tiempo agustiniano y la fábula aristotélica, por encontrar en uno (intento distentio animi) la figura invertida en la concordancia de la estructuración del *mythos*.

⁹⁵ Ricoeur, P., “*Una reaprehensión de la poética aristotélica*”, ya citada, pág. 226.

⁹⁶ *Ibidem*.

Capítulo IV - Función poética de la metáfora

§ 1. El lenguaje directo y el lenguaje figurado

El lenguaje es significado: sentido de esto o de aquello. Todas las palabras que componen la frase, cada una con su respectivo significado, adquieren de pronto un sentido potenciado: el de la oración, pues ninguna palabra aislada vale por sí misma (por supuesto, hay oraciones que constan de una palabra); pero no hablamos con palabras aisladas sino *con oraciones* que es lo que le da sentido a un texto. Las palabras aisladas constituyen una mera agregación de signos independientes y sólo la función en el texto u oración define el sentido de las mismas. De ese modo el lenguaje posee una infinita posibilidad de significados que al actualizarse en una frase, es decir, al convertirse en lenguaje verdadero por obra del hablante (o escritor) se fija en una dirección única para indicar, representar, aludir a la realidad, sobre todo a las realidades sensibles.

Pero muchas veces el hombre necesita poner de relieve algunas relaciones de participación de la realidad que no alcanza a explicar en términos comunes o corrientes (como dijera Aristóteles, Kyrion). Es por eso que desde muy antiguo ha buscado otras formas lingüísticas de aproximación, con recursos que trascienden por un lado los significados de las palabras y por otro, la visión restringida del lenguaje objetivo. Así, desde el comienzo de las especulaciones filosóficas se viò que el lenguaje directo y razonado no alcanzaba para dar cuenta de todas las especulaciones: la prosa es manifestación del pensamiento pero describe a los objetos naturales dándonos una visión restringida de lo real conocido; por eso el hombre procuró una visión más totalizadora de las realidades aludidas por medio de otro uso del lenguaje, esto es, a través de la lengua figurada o de imagen; y fue Platón un ejemplo

notable del empleo simultáneo de ambos tipos de lenguaje: el directo y el figurado. Recordemos el relato de la Caverna de su **República**, la intercalación de mitos tradicionales en sus diversos diálogos, el crítico lenguaje del simbolismo de los misterios órficos y ~~h~~eleusinos, procedimiento conocido desde las más antiguas obras griegas, las de Heráclito, de Parménides y de Hesíodo.

El lenguaje figurado no alude directamente a la realidad, sino que pretende recrearla, penetrarla, para que el hombre pueda contemplar el mundo y abarcar sus cambiantes modos de ser; para que pueda comprender los nexos íntimos que relacionan las partes con el *Todo*, para que le permitan participar en el universo.

Las imágenes están constituidas de palabras, cada una con su valor propio las que, resistiendo la tensión de fuerzas contrarias que impiden convertirlas en meros disparates, se transmutan en **una** imagen para aludir a una realidad concreta sin desviarnos hacia otra cosa. Lo que se dice con una imagen no puede decirse con otras palabras.

La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como”: *èsto es como aquèllo*.

Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: *èsto es aquèllo*. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanza sino que revela —y más— provoca la identidad última de entes que nos parecían irreductibles.

Sabemos que Platón utilizó el lenguaje indirecto por necesidad y exigencia de expresar las realidades espirituales, para las que el lenguaje llano resulta insuficiente. Por lo tanto, el procedimiento metafórico no es en él un recurso meramente estilístico; de ahí que se pronunció en contra del literalismo de las narraciones de los poetas (incluidos Hesíodo y Homero) y, sobre todo, se opuso a que esas *fábulas* fueran enseñadas a los niños, por su incapacidad de distinguir en dónde se da o no el sentido oculto o alegoría. En este aspecto coinciden los postulados que Aristóteles vierte en su **Poética** (1453 a30-b5 15).

Este recurso surgido por necesidad luego devino muchas veces en uso meramente ornativo. Pero Aristóteles, en el capítulo referido a la metáfora, el XXI, mantuvo la identidad del concepto en relación

con “la transposición de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o de una especie a otra especie, o según la analogía.” (Μεταφορὰ δὲ ἔστιν ονόματος ἄλλοτριου ἐπιφορὰ, ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον) (1457 b 5-10).

La teoría de la metáfora, y, por ende, de los usos del lenguaje, ha tenido gran repercusión, sobre todo, en muchos pensadores del siglo XX. Así Paul Ricoeur en **La metáfora viva** señala que “La metáfora aún sigue viva, haciendo sentir por debajo de una nueva significación no sólo el desplazamiento de sentido de las palabras en su acepción ordinaria, sino un proceso más hondo: el trabajo de la metáfora consiste en aproximar términos que primero aparecían alejados, como la sensación (real y actual) y el recuerdo (aparentemente irreal, en cuanto es pasado).”⁹⁷

Y antes, M. Proust (en **En busca del tiempo perdido**) resumía la función descubridora e inventiva de la metáfora: “Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos circundan simultáneamente (...) relación única que el escritor debe encontrar para encadenar para siempre en su frase de dos tiempos diferentes (...). La verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo.”⁹⁸

Al respecto, Mario A. Presas hace ver que esta reflexión de Proust coincide con la emitida por Ricoeur: ambos están en contra de las opiniones del positivismo lógico que niega referencialidad al lenguaje poético y que atribuye sólo verdad al lenguaje informativo, quitando a la metáfora el carácter de lo serio por entender que sólo se trata de un juego lingüístico.⁹⁹

En algunos cuentos mallorquinos el comienzo tiene la fórmula “Aixó era i no era”¹⁰⁰, que no remite al ser y no ser de la dialéctica hegeliana, sino a una profunda intuición nietzscheana del arte,

⁹⁷ Ricoeur, P., **La metáfora viva**, op. cit.

⁹⁸ Apud Presas, M., “La re-descripción de la realidad en el arte”, **Revista Latinoamericana de Filosofía**, Vol. XVII, N° 2, 1991, pág. 276.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Jakobson, R., **Lingüística y poética**, “Ensayos de lo general”, Madrid, Ed. Cátedra, 1988, págs. 238-239.

que abre un espacio libre a la imaginación, donde se anulan las fronteras dentro de las cuales pretendemos encerrar lo real. Contra toda valoración moral o religiosa, contra todo postulado del sentido común, aquella fórmula instauro una duplicidad de sentido, que hermana lo real con lo imaginario, aboliendo sus límites preestablecidos. En esa región se autoriza la libertad; en la que la coherencia del pensamiento lógico no tiene cabida. El mundo del *mhytos* proclama los derechos de la ilusión, de la sensibilidad de lo fantasmagórico.

Esta posibilidad de transgresión lingüística, de poder crear un mundo imaginario que recree nuevas dimensiones, constituye el carácter autoafirmativo que Nietzsche rescataba, reclamándolo como esencial para los destinos humanos y que ya Aristóteles había vislumbrado.

Finalmente cabe mencionar que el uso metafórico no sólo tiene espacio en el mundo de la poesía; en el discurso científico, el “modelo” también es un instrumento heurístico que apunta a proveer de una interpretación adecuada por medio de la ficción. La metáfora sería, en ese caso, un instrumento de redescipción que Max Blak denomina *arquetipos*: la metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto relación a lo real. Pero en este último, el modelo es un instrumento heurístico que permite, mediante la ficción, apartarse de una interpretación inadecuada y abrir el camino para otra más apropiada. Ese modelo, que pertenece a la lógica del descubrimiento, comporta no sólo un proceso epistemológico, sino también un proceso cognoscitivo.

La repercusión del modelo sobre la metáfora sirve para mostrarnos nuevos rasgos de la misma, tales como lo que podría llamarse *metáfora continuada* (fábula–alegoría) y que correspondería, del lado del modelo, a una red completa de enunciados y la puesta en relieve de la función heurística y la descripción (en Aristóteles a la unión de *mimesis* y *mythos* en su concepto de **poiesis** trágica. La poesía como imitación de acciones humanas necesita de la creación de una trama con rasgos de composición y de orden que no se encuentran en los dramas humanos).

La semejanza entre modelo y metáfora acontece porque, en esta última, el sentimiento poético desarrolla una experiencia de realidad en el que invención y descubrimiento no se oponen, al igual que en el modelo.¹⁰¹

§ 2. La metáfora en Aristóteles

Las diversas expresiones verbales que el hombre utilizó para aludir original y profundamente a ciertos aspectos de la realidad visible e invisible son de diferente especie y han sido clasificadas y denominadas *comparaciones, símiles, alegorías, símbolos, metáforas*. De entre estos recursos o expresiones lingüísticas se destaca desde siempre la *metáfora*.

El uso metafórico del lenguaje es esencial en el arte dramático, que consiste, justamente, de palabra poética, preocupación básica del tratado aristotélico y sobre lo cual ya se había expedido en su tratado sobre la **Retórica**. En efecto, sólo a través del lenguaje se puede evocar, reproducir, recrear los mitos, los arquetipos y los modelos. Este poder del lenguaje fue bien percibido por los antiguos filósofos y dramaturgos anteriores y contemporáneos de Aristóteles y de cuyas potencias sugestivas pone el filósofo abundantes ejemplos en su tratado sobre la **Poética**.

Nuestro filósofo sistematiza los diferentes tipos de metáforas, como así también da pautas sobre los modos de usarlas, lo que constituye el tema central del capítulo XXII que podríamos definir como el del lenguaje específico del arte dramático.

En efecto, cuando nos dice “Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι”, (“*la excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja*”) establece lo que se prefigura como un verdadero estilo elocutivo, sobre lo cual pone a continuación ejemplos (estilos bajos-elevados) recomendando “*la mezcla de estas cosas*”: δεῖ ἄρα κεκράσθαι πῶς τούτοις τὸ μὲν γὰρ μὴ ιδιωτικὸν ποιήσει

¹⁰¹ Apud, Ricoeur, P., **La metáfora viva**, págs. 357-362.

μηδὲ ταπεινὸν ἢ γλώττα καὶ ἢ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τὰλλα τὰ εὐρημένα εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφένειαν. (1458 a 30) “*por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad.*”

Luego de aludir a los abusos en los que no se debe caer para no llegar a la vulgaridad, o a la risibilidad de los hechos narrados, termina exaltando la importancia de dominar el uso de la metáfora. Estamos, evidentemente, frente a la propuesta de un lenguaje diferente al meramente enunciativo, a la expresión directa; nos sugiere un estilo artístico al servicio de una función heurística que permita acceder a dimensiones generalmente opacadas por los hábitos de la vida: “Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἕκαστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. (1459 a 5) “*Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora.*”

En el capítulo XXI explicita cuidadosamente los diferentes tipos de **nombres**, distinguiendo así el nombre *simple* (que no se compone de partes significativas), del *doble* (compuesto por voces significativas y no significativas, o sólo significativas). Menciona también la existencia de nombres triples, cuádruples y múltiples. El único ejemplo que pone es un nombre de los masalotas: Hermocaicojanto.

Y para poder definir con precisión qué debe ser entendido por metáfora, explica también las diferencias que hay entre ésta y un nombre corriente, un nombre ornado, dialectal, etc., todo lo cual ilustra, de paso, acerca de su claridad y concisión expositiva. En efecto, queda perfectamente claro que no puede confundirse un uso dialectal (realizado por hombres de otras comarcas) con uso metafórico. Más adelante prescribe que: “*metaforizar bien es apercibir lo semejante*” (1459 a 4-8) (μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν). Tampoco falta la mención de los diferentes tipos de

metáfora con sus respectivos ejemplos y pautas sobre los modos de usarlas (lo que también trata en el capítulo XXII).¹⁰²

¹⁰² La teoría de la metáfora de Aristóteles suscitó la atención de filósofos y lingüistas. Entre los primeros, se destaca el trabajo exhaustivo de Paul Ricoeur, cuyo tratado sobre la metáfora comienza precisamente por el texto aristotélico. En **La metáfora viva** destaca que en la **Retórica** y en la **Poética**, la *metáfora* —como operación de translación de sentido— aparece bajo el mismo epigrafe de *lexis*, y en ambas obras queda vinculada a nivel de un segmento del discurso: el nombre. Éste ocupa un puesto clave en la teoría de Aristóteles; dotado de significación el nombre sirve de apoyo para definir la *metáfora* como *translación de significado de los nombres*. (También el verbo es otro elemento de la *lexis* definido por su referencia al tiempo.) Señala el estudioso que los rasgos presentes en la definición aristotélica de *metáfora* son:

1. algo que afecta al nombre, aunque ignora la diferencia entre palabra y discurso;
2. algo que se define en términos de movimiento, pues, la *epifora* implica:
 - a) una información (en Aristóteles, la palabra *metáfora* se aplica a toda transposición de términos);
 - b) una ambigüedad: para explicar la metáfora Aristóteles crea una metáfora, lo cual, según P. Ricoeur, anticipa una teoría ulterior en la que se puede suponer:
 - I. la metáfora es un préstamo;
 - II. este nuevo sentido se opone al sentido propio;
 - III. se recurre a la metáfora para llenar un vacío semántico;
 - IV. la nueva palabra hace las veces de la palabra propia ausente, si es que existe.
3. Algo que es transposición de un nombre allotrios. Allotrios se opone a kyrios. Entonces el uso metafórico se relaciona con el uso de términos raros, rebuscados. De este modo Aristóteles elige como *término de referencia* el uso ordinario de la palabra para una teoría general de las “desviaciones”.

Además el término *allotrios* incluye la idea positiva de *préstamo*. “Esa es —dice P. Ricoeur— la diferencia específica de la metáfora con respecto a las demás desviaciones.” De la idea de uso ordinario a la de sentido propio, no hay más que un paso, pero nada indica que Aristóteles lo haya dado por establecido.

Otro aspecto de la noción de uso extraño está representado por la idea de sustitución: según Aristóteles el término metafórico se toma de un *campo extraño*, pero ello no implica que *ese término* esté en lugar de una palabra ordinaria que se podía haber encontrado en el mismo sitio. La metáfora es entonces doblemente extraña: hace presente una palabra de otro campo, y sustituye a una palabra posible pero ausente.

Una teoría puramente sustitutiva trae algunas consecuencias:

si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula (puede restituirse el término ausente, si existe); y si la información es nula, la metáfora tiene solamente un valor ornamental.

4. Finalmente, algo que es transposición que va de género a especie, de especie a género, y de especie a especie, o se realiza según la analogía (o proporción). Así, la metáfora aparece en un *orden* ya constituido por género y especie y en un *juego* de relaciones ya determinados, que son transgredidas por la misma metáfora. Ella supone la dualidad de términos entre los cuales actúa la transgresión. Esta puede entenderse como desviación con un orden lógico ya constituido. Pero esta transgresión crea sentido, comporta una información; la *metáfora* redescubre, así, la realidad.
5. En este punto, P. Ricoeur propone como hipótesis interpretativa la existencia de una “metafórica” que actúa en el origen del pensamiento lógico, en el origen de toda clasificación, y encuentra en 1459 a 4-8 de la **Poética** (“*es importante, además, emplear convenientemente (...) pues, construir bien las metáforas (eu-methapherein) es percibir bien las semejanzas.*”) que el *metaforizar*, el

proceso de la metáfora, descansaría en la percepción de lo semejante. Con esto Ricoeur dice haber llegado cerca de su hipótesis: que la “metafórica” que vulnera el orden categorial es también la que lo engendra.

Capítulo V - A modo de conclusión

En este trabajo hemos intentado un nuevo acercamiento a la **Poética** de Aristóteles como modelo aún vigente para la creatividad estética. Al dejar establecidas las prácticas de creación, específicamente las que corresponden al arte dramático, Aristóteles se constituye en heraldo del espíritu griego de su época, en el que se valoriza al lenguaje como elemento ineludible e indispensable de participación de todos los ciudadanos, hombres libres o esclavos, como arte de vivir juntos.

De ese modo, en su tratado la palabra aparece como expresión única, socializante, productora de la prestigiosa virtud griega, la *sophrosyne*, y ordenadora de todos los ingredientes de la vida anímica.

Es innegable, por supuesto, que Aristóteles compartía una modalidad existencial que tiene como base un consenso filosófico-político, que para Bárbara Cassin ¹⁰³ tiene tres dominios:

- a) *el lógico*, cuyo instrumento por excelencia es el lenguaje;
- b) *el ético*, a través de la elección del bien para todos y, sobre todo a los más desfavorecidos;
- c) *el político*, como condición de la paz civil, social, nacional y hasta de la concordia internacional entre estados.

De este modo, una **primera conclusión** que podríamos extraer es que el tratado de Aristóteles, al dar las pautas de la creación estética no hace más que contribuir a la citada modalidad de vida, dejando constancia y testimonio de *su participación en el mundo político de su época*. En otras palabras, la **Poética** se inserta naturalmente en el modo de vida de aquel período de la Grecia

¹⁰³ Cassin, B., "*Del organismo al picnic*", apud **Nuestros griegos y sus modernos**, Buenos Aires, Manantial, 1994, págs. 85-107.

clásica, y cumple uno de los postulados no escritos de la vida social: el de la participación en el cuerpo orgánico de la polis.

Segunda conclusión: al sistematizar la técnica de la creación artística, Aristóteles *funda* al mismo tiempo la disciplina llamada *poética* y, con ella, la necesidad de ocuparse de una de las dimensiones específicas del lenguaje, estableciendo las estrategias retóricas que se deben poner en práctica para obtener, por medio de artificios determinados, ciertos efectos. Pues “*cada especie de la poética —como explica García Yebra— tiene potencia, fuerza o capacidad para producir un efecto (εργον) propio; por ejemplo, la tragedia tiene potencia para producir un placer peculiar mediante la imitación de acciones que suscitan en el espectador temor y compasión.*”¹⁰⁴ Dentro de las artes imitativas, ésta, la llamada **Poética**, es la que usa como medio de imitación el lenguaje y que según Aristóteles aún no tenía nombre “Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις φιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ, (ψ) τούτοις εἴτε μὴ γνῶσα μετ’ ἀλλήλων εἰθ’ ἐνὶ τινὶ γένηται χρωμένῃ τῶν μέτρων, <άνωνμος τυγχάνει οὔσα> μέχρι τοῦ νῦν”. (1447 b 1-3) “*Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un sólo género de ellos, carece de nombre hasta ahora.*”

Tercera conclusión: este quehacer artístico por medio del lenguaje postula la necesaria existencia de un creador al que Aristóteles asigna un papel especial: a él van dirigidos los preceptos de su **Poética**, adjudicándole una misión específica, como es la de transformar y formar interiormente al hombre social al servicio de un ideal comunitario. El poeta crea un mundo especial, una realidad densa, organizada, cuyo medio de realización manifiesta es la forma verbal.

Además, el autor trágico, según Aristóteles, debe reformular los mitos conocidos por todos, conforme ciertos aspectos invariables acordes con el espíritu de la época en que tiene lugar la representación trágica. En otras palabras, su creación, tiene como base sus propias indagaciones sobre

¹⁰⁴ Notas a la traducción española, cap. 1, nota 4.

el enigma de la vida. Debido a este aspecto creativo, cada obra es como un organismo vivo que tiene algo que decir a sus interlocutores, los espectadores y oyentes.

Ese poder de crear un mundo imaginario, de inventar nuevas dimensiones, constituye el carácter autoafirmativo que Nietzsche reclama como esencial para los destinos humanos, y ya vislumbrado por Aristóteles.

Cuarta conclusión: la conclusión anterior nos lleva a otra que sería la relativa al *tipo de lenguaje* que encarne un *valor artístico*.

Cabría esclarecer en este punto qué es el arte para nuestro filósofo; encontramos, así, en EN, si bien referido a definir lo que él llama *technè*, el siguiente concepto: “*y puesto que la arquitectura es un arte, y esencialmente una cierta disposición para producir, acompañada de reglas, y que no existe ningún arte que no sea una disposición para producir, acompañada de reglas, ni disposición alguna de este género que no sea un arte, habrá identidad entre arte y disposición para producir acompañada de reglas exactas. El arte concierne siempre a un devenir, y aplicarse a un arte, es considerar la manera de llevar a la existencia una de estas cosas que son susceptibles de ser o no ser, pero cuyo principio de existencia reside en el artista y no en la cosa producida. El arte, en efecto, no concierne ni a las cosas que existen o se hacen necesariamente, ni tampoco a los seres naturales, que poseen en sí mismos su principio*” (E.N., VI 4, 1140 a 6-16).¹⁰⁵

En efecto, en virtud del acto artístico, lo creado en la ficción es un punto de partida hacia la transformación de la vida real misma, pues la obra de arte debe configurar un lenguaje que resulte más eficaz que el lenguaje común. (Recordemos a Aristóteles *Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι* (1458 a 18) “*La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja*”).

De ese modo este lenguaje que podemos denominar artístico no tiende a un interés natural, sino todo lo contrario, procura el goce común de los valores del espíritu; esclarece y purifica por

¹⁰⁵ Apud Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., pág. 46, nota 40.

medio de la superación simbólica del mundo hacia una experiencia enriquecedora de la vida que se constituye en una proyección al futuro.

Este lenguaje artístico dice las mismas cosas que el lenguaje común, pero debe decir las mejor, y en este punto hallamos entonces que, para Aristóteles, la *forma* y el *contenido* de la obra son inseparables para expresar hechos individuales (recordemos su insistencia sobre el *contenido*: mimesis de acciones, sucesos, emociones, etc., *concretos*, no abstractos), lo que adelanta la:

Quinta conclusión. Inserto en el lenguaje artístico aparece el medio técnico de representación trágica, y es el de *la forma del lenguaje del drama* o *tragedia*. Aristóteles establece ya al comienzo del primer capítulo *las cualidades del lenguaje poético*, no sólo del lenguaje trágico sino también del lenguaje propio de la comedia, las de la épica, etc.: οὐδέν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομασαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σοκρατικούς λογούς οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. Πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε, συνάπτοντες τὸ μετρῶ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες. (1447 b 10-15). “No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trimetros o en versos elegíacos y otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.” Y, en el capítulo VI con referencia a la forma específica de la poesía trágica, establece que el lenguaje de la tragedia debe ser *sazonado*, entiende por lenguaje sazonado “*el que tiene ritmo, armonía y canto*” (destacado por nosotros). λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ρυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. (1449 b 25).

Es sabido que el *ritmo* es consustancial al verso (lo que no significa que la prosa, al no tener casi exigencia rítmica, carezca de ella); así el *ritmo* deviene un soporte ineludible para que el poeta apoye sus palabras. Otro de los aspectos del lenguaje trágico —siempre según Aristóteles—, es el de

consistir también en *melodía* (que eso es, tal vez, lo que debe entenderse por *armonía*) que surge naturalmente del verso clásico, con sus acentos de intensidad o melódicos, constituyendo, así, ya una especie de canto.

Este lenguaje de la tragedia, por su forma, deja ver otros contenidos, otras realidades transformadas. En otras palabras, Aristóteles postula la *operación transmutadora del lenguaje* por la que un mundo “ciego” se transforma en un mundo de significación. Si bien un tratado de historia consiste también en un determinado lenguaje, la transformación que el lenguaje sufre en un poema, en una obra dramática, es de naturaleza diversa a la que lo convirtió en tratado histórico (la diferencia entre poesía y prosa permite vislumbrar ya esa transmutación). Aristóteles avala su tesis citando a los creadores que, a su juicio, cumplían con los requisitos descritos por él (postura que ha sido señalada como el de una “axiología disfrazada”, según U. Eco ¹⁰⁶).

En efecto, al conjuro de la creación poética nace una visión que tiene verdad propia e ilumina el ser del mundo. Así el lenguaje del drama debe emplear todos los recursos que conmuevan la sensibilidad, los sentimientos y la inteligencia para producir determinados efectos. Es evidente, entonces, que para producir ciertos efectos psicológicos y terapéuticos de alguna importancia, en consonancia con la condición humana del espectador, el carácter del discurso o del texto del drama debe reunir ciertas condiciones. A estas condiciones se refiere Aristóteles cuando habla del lenguaje “bien sazonado”, es decir, a que no sólo hay exigencias de *belleza* según las notas ornamentales del discurso, sino también de *propriedad*, de *buen orden* y, sobre todo, de *adecuación*.

Como un uso específico del lenguaje para evocar, reproducir, recrear los distintos aspectos de un mito, de una fábula, Aristóteles instaura por primera vez una teoría de la *metáfora*, lo que tuvo gran repercusión en el campo filosófico y sobre todo, en la filosofía del lenguaje.

Al respecto P. Ricoeur ¹⁰⁷ ha destacado suficientemente —como ya vimos en el capítulo IV— que la teoría de la metáfora aristotélica constituye el meollo del problema fundamental de toda

¹⁰⁶ En “*De Aristóteles a Poe*”, apud Cassin, B., op. cit., pág. 208-209.

¹⁰⁷ Ricoeur, P., *La metáfora viva*, op. cit., pág. 25 y ss.

filosofía del lenguaje: la metáfora es el desvío con respecto a una literalidad subyacente o es el ámbito de nacimiento de cualquier literalidad ulterior.

Aristóteles tiene el mérito de haber dejado asentado (y destacado) que la metáfora nos muestra algo nuevo, aunque ella trabaja con un lenguaje preexistente; y también, que por su sentido, nos descubre o anticipa las reglas de un lenguaje venidero.

Sexta conclusión: la **Poética**, como ha sido señalado, funda también una *estética de la recepción*, según las dimensiones que le otorga H. R. Jauss y en términos de Paul Ricoeur y Umberto Eco.¹⁰⁸

Efectivamente, si una obra de arte tiene sentido, ha de tener sentido *para* alguien, para un receptor (aunque Aristóteles considera que la tragedia alcanza su finalidad aún sin actores, por tanto, sin representación: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἀνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν. (1450 b 19). “Pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores.”). ¿Quiénes si no podrían apreciar los rasgos de la obra y su extensión, más que los espectadores y los lectores?

Aristóteles plantea específicamente para el marco de la tragedia las expectativas del espectador. A él va dirigido el elemento fundamental de la tragedia, la *intriga*, que es la imitación de una acción cuyo efecto es la *katharsis*.

Este planteamiento estético-receptivo, presupone la ocurrencia o manifestación de un efecto sensorial y de otro espiritual. Así, no sólo en el ver reconociendo (*aisthesis*) y en el reconocer viendo (*anamnesis*) se consuma la experiencia estética, sino que el espectador (o el lector) puede identificarse con los personajes y dar rienda suelta a sus propias pasiones, provocando de ese modo un alivio a sus emociones (*katharsis*).

Esta herencia que Aristóteles nos ha dejado, la de la poesía como “vacuna”, no como algo contaminante, es por demás sugestiva. Es decir, que el placer que comienza con la obra, sigue luego fuera de la misma, uniendo lo exterior con lo interior, llegándose a un juego dialéctico, que no da lugar a algunas modernas posturas semióticas actuales de desechar lo extra-lingüístico.

¹⁰⁸ Jauss, H. R., **Experiencia estética y hermenéutica literaria**, Madrid, Taurus humanidades, 1922, pág. 277.

Por un lado, el espectador (o lector) es el que experimenta el placer del reconocimiento que se construye en la obra, y ése es el sentido cognitivo que tiene la mimesis. Por otra parte, la obra ofrece la posibilidad de ser interpretada en su estrecha relación con el espectador (o lector) quien puede acceder a su realidad, a la realidad creada por la obra, de acuerdo a las propias exigencias ontológicas. Esto es particularmente significativo en la representación de lo trágico: en ella, el espectador mediante el *éleos* (desolación ante lo inevitable) y el *phóbos* (estremecimiento, escalofrío; **Retórica** II, 13, 1389 b 32) purifica sus pasiones. Con lo cual entramos en la siguiente conclusión.

Séptima Conclusión. Otra de las doctrinas aristotélicas, trata sobre la depuración o *katharsis*. Según se desprende de los preceptos del Estagirita, *katharsis* significa que los espectadores, por medio de la contemplación de una estructura dramática específica, reviven y re-experimentan la dinámica vital que les propone dicha estructura; *katharsis* significa, pues, *sentimiento*.

De ese modo, el drama no sólo ordena las emociones del espectador, sino que ante todo suscita tensiones y agitaciones por medio de sus ingredientes sensibles y de las ideas y valores que señala; provoca conmoción y lleva al hombre a la libertad del espíritu, arrebatándolo del mundo de los fenómenos. El tipo de drama que propone Aristóteles no sólo viene a ser expresión del ser del hombre, sino también de la de su devenir. El drama debe provocar la autoconciencia de los sentimientos y la facultad de gobernarlos.

Aristóteles tuvo la intuición de que los sucesos más trágicos no producen un efecto común en el espectador, sino que éste puede identificarse con los personajes y sus afecciones encauzando, con su participación conmovida, sus propias pasiones y emociones.

El filósofo no negaba que los sentimientos y pasiones eran casi perturbaciones del alma y por tanto contrarios al ideal del sabio. Sin embargo, consideró que estas últimas constituyen en la psiquis una base necesaria para la fuerza de voluntad; por eso descubre el concepto de purificación de las pasiones, esto es, de que los instintos turbulentos del alma se canalicen con sabio tratamiento. Todo lo cual supone que en cada representación dramática acontezca un proceso dialógico entre público, obra

y creador. Esta actitud estética ha quedado atestiguada en las poéticas de distintas épocas, al decir de Jauss.¹⁰⁹

Nos parece, sin embargo, que más importante que el logro de la purificación de pasiones sea el poder del lenguaje para producirla. Efectivamente, como señala P. Lain Entralgo: “*con la muerte de Aristóteles se acaba en Grecia la especulación original acerca de la acción psicológica de la palabra humana.*”¹¹⁰

Ese legado psico-terapéutico verbal de la antigüedad clásica está todavía vigente, como bien lo destaca U. Eco al referirse a lo que él llama “teje-maneges” de los *mass media*¹¹¹, esto es, de los medios masivos de comunicación, cuyas compasiones y terrores son capaces de conducir, al menos, a purgaciones en su estado mínimo, tomando de la **Poética** su lado homeopático y pitagórico.¹¹²

Octava conclusión. Para Aristóteles la representación dramática consta de la manifestación escénica de lo que él llama *mythos* (fábula), esto es, la representación de una *acción* (pragma) a través del *mythos* (intriga) cuyo relato debe producir en nosotros *compasión y terror*; la que llamó en 1450 a 5 τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων “*la composición de los hechos*” y en 1450 a 33, lo mismo que aquí, συστασιν πραγμάτων, “*estructuración de los hechos*”, o configuración elaborada de *ficción*. Y en 1451 a 12 dice que los acontecimientos estructurados del *mythos* deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria, esto es, que la unidad de la fábula requiere que los hechos que ella abarca se relacionen entre sí de modo tal que, acontecido, acontezcan los demás, sea necesariamente o sea al menos verosímelmente.

Y como hace ver L. Pinkler¹¹³, “*la fábula es el alma y el principio de la tragedia, a la que siguen en segundo lugar los caracteres y por último el pensamiento*”,

¹⁰⁹ Jauss, H. R., op. cit., pág. 277.

¹¹⁰ Op. cit., pág. 335.

¹¹¹ Cassin, B., op. cit., pág. 214.

¹¹² Nota: La otra interpretación entiende la katharsis de manera alopática, es decir, purificación sufrida por las pasiones mismas representadas y vistas de lejos, como pasiones de otros.

¹¹³ Pinkler, L., “*Antígona en Sófocles*”, apud **La tragedia griega**, ya citada, pág. 91.

Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας δεύτερον δὲ τὰ ἦθη (1450 a 35), y según sus propias palabras "es el poder de decir las cosas actuales y correspondientes."

Novena conclusión: el arte en general para Aristóteles consiste en *imitar*, pero para él la actividad mimética sólo tiene cabida en la praxis humana: ἐπεὶ δὲ μιμούνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἅει τούτοις ἀκολουθεῖ μόνους, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καὶ ἤμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς (1448 1-4) "*Más, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales*", y la que imita la acción es la fábula ἐστὶν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις... (1450 a 3).

Pero insistentemente a lo largo de toda la obra repite que el poeta no imita directamente a los hombres sino a sus acciones.¹¹⁴ En efecto, para que haya acción humana debe haber libertad de los hombres, por tanto ella, la libertad, es una condición de los actos trágicos. Para el griego aristotélico la vida es acto, gesta en la que la libertad y el destino forman un nudo indisoluble encarnado en el hombre. Aristóteles se erige en guardián de la creación dramática y su misión parece consistir en impedir la vuelta al caos: el poeta resulta entonces un imitador de profesión, pero su imitación es recreación, evocación, resurrección de arquetipos, modelos...

Décima conclusión: Finalmente deducimos que en su tratado queda establecido el *sentido de la obra de arte*. En efecto, una y otra vez Aristóteles insiste en que el drama sea *reflejo de la vida*, pero como un modo más amplio de intercambio con su ámbito y cuyo *telos* es el camino de su

¹¹⁴ Esto significa una ruptura (como lo señala P. Ricoeur, en **Tiempo y Narración**, pág. 220) con la mimesis platónica, alejada tres grados de la realidad según el orden ascendente/descendente, que une los modelos inteligibles a sus réplicas sensibles.

transformación. La obra de arte debe, así, expresar lo singular y personal, debe manifestar el sentir incomparable de un individuo.

La obra despliega un mundo que el espectador hace suyo. El arte, al imitar la vida, puede hacer inteligibles cosas que son ininteligibles. El sentido que tiene una obra de arte es su efecto sobre la cultura y, en el caso de la *tragedia*, el arte dramático muestra los dilemas y contradicciones de la vida, no prometiendo soluciones, pero sí mostrándolas como necesarias, universales, convincentes.

Por otra parte, toda obra artística supone un acto artístico a cargo de un creador. Éste no compone una obra arbitrariamente, monológicamente, sino en forma de diálogo. El autor dialoga con todo lo que acontece en la obra y con el lector/espectador, quienes son el otro polo de la obra artística. En efecto, la obra recién se concretiza y trasciende frente a un espectador.

Aristóteles era consciente de que todo arte y toda experiencia artística constituye una apertura a otro mundo, más allá de la realidad cotidiana. Nuestro filósofo recoge las experiencias estéticas que al respecto se practicaban desde hacía tiempo en el mundo griego; tanto es así que, en su tratado hace referencia a lo que se denomina *artes del tiempo* (música–danza–teatro) en las que con cada acto de interpretación las obras vuelven a surgir frente a los espectadores, desplegando y desarrollando sus temas con sus peculiares características.

Epílogo

A través del examen de la **Poética** aristotélica y con el aporte enriquecedor de destacados pensadores, quisimos poner de relieve el papel relevante y fundamental que el filósofo reconoció a la función intensamente vital del lenguaje. Y, más aún, al lenguaje “poiético”, que con su poder creativo es, al mismo tiempo, canto revelador de la realidad existencial humana; al lenguaje que, como acto de celebración, puede convertirse en fiesta espiritual durante una representación teatral o una lectura; al lenguaje que, como fondo de una forma, invita al goce estético y es capaz de transportarnos a otro tiempo fuera del instante mismo de la percepción estética; al lenguaje como arte grandioso, por su poder de traducir la fuerza del pensamiento inspirado...

La **Poética** de Aristóteles es la culminación y el remate del pensamiento clásico griego, y, aunque sea una “obra ya lejana”, el tratado contiene ideas que se hacen actuales una y otra vez ya que las cuestiones de la ciencia literaria allí tratadas, son temas permanentes para la humanidad.

Queda también patente en el tratado que aquellos griegos consideraban a los poetas como sabios, maestros y educadores a quienes, por esta alta misión, van dirigidos los preceptos del filósofo. Por supuesto, ellos no desconocieron el efecto más “puro” de toda poesía, como es el de deleitar y “hechizar”; sin embargo, grandes discusiones filosóficas se suscitaron sobre si Homero tenía utilidad, o sobre si enseñaba verdades; fue así que la crítica antihomérica de Platón marcó la culminación de los debates entre filosofía y poesía. Finalmente, como la poesía tiene su propia encarnadura y sabiduría, la filosofía de la época de Aristóteles, encontró un equilibrio en la interpretación alegórica de los textos homéricos.

Para Aristóteles, como es sabido, la poesía es “reproducción de la vida” (mímesis), por lo tanto, su único tema *es el hombre en acción* (**Poética**, 1448, a 1).

Por otra parte, tuvo claro que la poesía es la palabra esencial en el tiempo; que pensar sólo lógicamente es abolirlo, suponer que el tiempo no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. Por supuesto, no podemos aprisionar la fugacidad del instante, porque nada hay que sea igual a sí mismo, como lo expresó Heráclito; en el presente somos posibilidades de ser: sólo podemos mostrar lo que fuimos. Así, nuestras vidas, fuera del tiempo, no son nada, pues nos vamos haciendo mientras vivimos. Y las vidas que cantan los poetas están en su tiempo. Y, hechas poemas, es decir, no siendo reales, adquieren la belleza que sólo se encuentra en la obra de arte, que puede, por ésto, escapar al tiempo.

Aristóteles vislumbró la posibilidad de que el intelecto (el intelectual), cuya misión no es cantar como lo hace el poeta, puede servir a la poesía señalándole el imperativo de su esencialidad, que es, justamente, lo que él mismo hace en el tratado sobre la poética. Sabía, por supuesto, que no hay poesía sin ideas y sin visiones de lo esencial, y por eso, justamente, valoriza las ideas del poeta, pues ellas no pertenecen a las categorías formales y puramente a-temporales, á-cronas, sino a las intuiciones directas del ser deviniente, en cambio permanente y, por tanto, *en el tiempo*, según sus propias experiencias.

¿Qué otra cosa son, sino signos del tiempo, todas las acciones humanas de las que, como quiere Aristóteles, estén compuestas las “fábulas” como las angustias, esperanzas, temores, inquietudes, amores, odios, resignaciones que los poetas cantan y que como revelaciones del ser conmueven catárticamente las conciencias de los espectadores, oyentes o lectores?

Aristóteles vuelve a dar a la poesía —desterrada por Platón de su ideal de **República** filosófica por dañosa desde un punto de vista pedagógico— su reconocimiento como valor filosófico y moral, como un bien espiritual. De ese modo, su **Poética** aparece como ciencia filosófica de la poesía, al intuir que el arte es más real que la historia, pues su reproducción de lo real es de más alta

clarificación: haciendo vivir lo que no existe, el arte no es mera ficción ilusoria, sino expresión significativa de la realidad que reproduce.

Aristóteles captó también con lucidez, o por lo menos así lo destacó, que la trama, prefijada en buena medida por el autor es capaz de establecer una realidad única, irreductible a sus sólo elementos constitutivos; que los elementos de la obra pueden ser asumidos de la tradición o del entorno cultural, pero que lo que pertenece al hacer del creador es el ámbito que compone el núcleo de la historia, de la fábula y el que le da su particularidad. De ahí resulta que la obra debe ser, según él, un conjunto orgánicamente trabado, autosuficiente y plenamente significativo. Sin embargo, queda claro que esta significación sólo se manifiesta, cuando entra en relación con el espectador, lector u oyente, como así mismo, con el intérprete. Es por eso que Aristóteles propone “temas grandes” que encarnados, corporizados de manera sensible, traducen y reflejan las vicisitudes del hombre y su entorno. Así, por tanto, el artista vendría a desempeñar un papel importante al descubrir, con su hacer, los valores que alumbran de verdad y belleza la vida de los hombres, según las obras que interpreta.

Por otra parte, si bien no dejó explicitados los diversos grados en la captación de los sentimientos que pueden suscitar los fenómenos artísticos, su teoría de la katharsis es una teoría acerca del sentimiento estético, basada en la vinculación genética de belleza y orden: armonía, simetría, proporción... el contemplador acomoda su propio *tempo* vital al ritmo de la obra que contempla; puede, así, tomar perspectivas de las realidades que experimenta, y con ellas enriquecerse en su propia probanza de los acontecimientos. El concepto de katharsis, pues, no es estático, sino receptivo-dinámico, ya que, merced a esta condición interrelacional del espectador con los fenómenos artísticos, la experiencia estética supone una condición co-creadora, interactiva, de encuentro... y, por supuesto, temporal.

Pero hay más. Otra interpretación que nos sugiere esta doctrina catártica es la de una concepción relacional de la realidad humana, es decir, que el tejido del “mundo humano” incluye la trama de sus experiencias, de sus posibilidades operativas, y, sobre todo, su integración dinámica en el cuerpo social en el que vive. De ese modo, el “hombre estético” que propone y revela nuestro filósofo es un hombre con capacidad creadora y abierto al mundo sensible; un hombre que puede entrar en relación

con las más altas experiencias, como las del arte; un hombre que puede conocer, que puede realizarse personalmente y dar sentido a su vida.

Índice de autores citados y/o consultados

1. Aristóteles, **Poética**, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
2. García Bacca, J. D., **Introducción filosófica a la Poética**, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
3. Ricoeur, P., "*Una reaprehensión de la poética aristotélica*", apud Cassin, B., **Nuestros griegos y sus modernos**, Buenos Aires, Manantial, 1994.

Sobre Tragedia

1. Cassin, B., **Nuestros griegos y sus modernos**, textos reunidos por, Bs. As., Manantial, 1994.
2. Juliá, V.; Kohan, W.; Castelo, L.; Conde, O.; Pinkler, L.; Paland, J.; **La tragedia griega**, τῶ παθει μαθοῦσ, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.
3. Nussbaum, M., **La fragilidad del bien**, "*Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía*", Madrid, Ed. Visor, 1995.
4. Nietzsche, F., **El nacimiento de la tragedia**, Madrid, Alianza 1990.
5. Rodríguez Adrado, F., **Fiesta, comedia y tragedia**, Madrid, Alianza 1983.
6. Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., **Mito y tragedia en la grecia antigua**, Taurus humanidades, 1989.

? Sobre historia

1. Cassin, B., **Nuestros griegos y sus modernos**, "Del organismo al picnic", textos reunidos por, Bs. As., Manantial, 1994.
2. Cassirer, E., **Antropología filosófica**, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
3. Kitto, H. D. F., **Los griegos**, Buenos Aires, Eudeba, 1995.
4. Rodríguez Adrado, F., **Fiesta, comedia y tragedia**, Madrid, Alianza 1983.
5. Ross, **Aristóteles**, Buenos Aires, Charcas, 1981.

Sobre lenguaje y literatura

1. Bauzá, H., **El imaginario clásico**, Compostela, Universidad de Stgo. de Compostela, 1993.
2. Castagnino, R., **Teoría del teatro**, Buenos Aires, Nova, 1956.
3. Curtius, E., **Literatura y Edad Media latina**, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
4. Freud, S., **Obras Completas**, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
5. Gadamer, H. G., **Verdad y método**, Salamanca, Ed. Sígueme, 1994.
6. Heidegger, M., **Arte y poesía**, Trad. de M. Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
7. Homero, **Odisea**, "*Rapsodia VII*" Verso 167 y ss., versión directa del griego por Luis Segala y Santalella, Madrid, Aguilar 1964.
8. Jakobson, R., **Lingüística y poética**, Madrid, Cátedra, 1988.
9. Nietzsche, F., **El ocaso de los ídolos**, Buenos Aires, Compañía impresora argentina, 1991.
10. Nussbaum, M., **La fragilidad del bien**, "*Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía*", Madrid, Ed. Visor, 1995.
11. Otto, W., **Las musas. El origen divino del canto y del mito**, Trad. de H. Bauzá, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
12. Paz, O., **El arco y la lira**, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
13. Platón, **Gorgias**, Trad. de García Jagüe, Buenos Aires, Aguilar, 1982.
14. Plotino, **Enéadas III**, 7-12, París, Lethaer, 1954.
15. Proust, M., **En busca del tiempo perdido**, tomo VII *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1979.
16. Reyes, A., **La experiencia literaria**, Buenos Aires, Losada, 1942.
17. San Agustín, **Confesiones**, México, Porrúa, 1991.
De trinitate, México, Porrúa, 1991.
De libero arbitrio, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1977.
18. Sartre, J. P., **Psicología y fenomenología de la imaginación**, Capítulo I – Lo imaginario. París, Gallimard, 1948.
La náusea, Buenos Aires, Losada, 1945.

Sobre mimesis

1. Auerbach, E., **Mimesis**, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
2. Ricoeur, P., **Tiempo y narración**, Tomo I, Madrid, Ed. Cristianidad, 1987.

Sobre Katharsis

1. Eco, U., "*De Aristóteles a Poe*", apud Cassin, B., **Nuestros griegos y sus modernos**, Buenos Aires, Manantial, 1994.
2. Golden, L., **Catharsis** en *TAPA 93*, 1962, y **Mimesis and catharsis** en *CP 64*, 1969, apud, Nussbaum, M.
3. Jeanmaire, H. F., **Dioniso, mitos y cultos**, Frankfurt 1960, apud Bauzá, H. F., "*La violencia en el mito clásico*" escritos de filosofía N° 9, Buenos Aires, 1992.
4. Laín Entralgo, P., **La curación por la palabra...**, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
5. Paz, O., **El arco y la lira**, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Sobre Metáfora

1. Black Max, apud Ricoeur P., "*La metáfora viva*", Buenos Aires, Cristiandad 1980.
2. Presas, M., "*La re-descripción de la realidad en el arte*", en **Revista Latinoamericana de Filosofía**, Vol. XVII, N° 2, 1991.
3. Presas, M., **La verdad de la ficción**, Bs. As., Almagesto, 1997.
4. Ricoeur, P., **La metáfora viva**, Buenos Aires, Ed. Cristiandad, 1980.

Sobre arte en general

1. Bazin, G., **Historia del arte**, Barcelona, Ed. Omega S.A., 1968.
2. Jauss, H. R., **Experiencia estética y hermenéutica literaria**, Madrid, Taurus Humanidades, 1992.
3. Kant, E., **Crítica del juicio**, Buenos Aires, Losada, 1968.
4. López Quintás, A., **Estética de la creatividad**, Madrid, Cátedra, 1977.
5. Marx, K., **Introducción general a la Crítica de la Economía política**, Tomo I, París, Ouvres, 1963, apud Vernant y Vidal-Naquet "Mito y tragedia en la Grecia antigua", Madrid, Taurus 1989.

Índice General

Prólogo	2
Prefacio	3
§ 1. EL HOMBRE Y EL ARTE.....	3
§ 2. EL PODER DE LA PALABRA	8
Capítulo I – La POÉTICA	11
§ 1. LA PROPUESTA ARISTOTÉLICA	11
§ 2. ESTRUCTURA Y CONTENIDO	14
Capítulo II - La teatralidad	18
§ 1. EL HECHO TEATRAL.....	18
§ 1. 1. Elementos de la teatralidad según Aristóteles	19
§ 1. 2. El tema del teatro antiguo	21
§ 1. 3. El tema del teatro moderno	23
Capítulo III - La tragedia	25
§ 1. LA TRAGEDIA	25
§ 1. 1. Orígenes de la tragedia.....	27
§ 1. 2. La tragedia ática.....	28
§ 1. 3. La tragedia en el individualismo del siglo IV.....	30
§ 2. LA KATHARSIS	31
§ 2. 1. El sentido de lo trágico	31

§ 2. 2. La katharsis.....	33
§ 2. 3. El sentido de lo cómico.....	38
§ 3. LA MÍMESIS.....	39
§ 3. 1. Mímesis y acción.....	39
§ 4. LA TRAMA.....	42
§ 4. 1. El hacer del hacedor de la trama.....	45
§ 4. 2. La trama y el tiempo.....	46
Capítulo IV - Función poética de la metáfora.....	48
§ 1. EL LENGUAJE DIRECTO Y EL LENGUAJE FIGURADO.....	48
§ 2. LA METÁFORA EN ARISTÓTELES.....	52
Capítulo V - A modo de conclusión.....	56
Epílogo.....	66
Índice de autores citados y/o consultados.....	70
Índice General.....	73

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS