

LA COMPRENSIÓN ARISTOTÉLICA DE LO TRÁGICO

JUAN FERNANDO MEJÍA M.*

Para Silvia Parra

RESUMEN

Este trabajo intenta presentar, de un modo sencillo, puntos de referencia desde los cuales Aristóteles aborda el problema de lo trágico en la *Poética*. En él se registran en primer lugar, las distinciones que le permiten hablar de un género poético noble -en el cual se ubica la tragedia como especie-, y también las que hacen posible hablar de un modo dramático de imitación. En segundo lugar se analiza la definición de tragedia que remite a su vez a un intento de definición de la *mimesis* aristotélica y de sus categorías principales: unidad, verosimilitud y necesidad. El trabajo se apoya en la teoría general de la *techné* aristotélica y enfrenta el tema de lo trágico desde una triple perspectiva: la construcción del argumento que nos remite a la categoría de forma; el efecto trágico desde la categoría de finalidad, y las situaciones, los personajes y desenlaces trágicos en cuanto se definen a partir de las dos categorías anteriores. Se trata aquí de problemas de tipo literario y de manejo de formas antes que de problemas ético-existenciales. Este aspecto lo reservamos para una oportunidad posterior.

* Pontificia Universidad Javeriana, Santafé de Bogotá, Colombia.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban irrefutables, pero una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes. No la causaba el Tahafut, trabajo fortuito, sino un problema de índole filológica vinculado a la obra monumental que lo justificaría ante las gentes: el comentario de Aristóteles. Este griego, manantial de toda la filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber; interpretar sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre del que le separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Estas palabras eran: *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás en el libro tercero de la *Retórica*; nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunain ibn-Ishaq y de Abu-Bashar Mata. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*; imposible eludirlas¹.

ESTE trabajo está consagrado al texto en el que aparecieron y, principalmente, a la primera de esas dos inquietantes palabras que sorprendieron al Averroes de Borges: "tragedia". Aunque no podemos ofrecer en este trabajo un comentario completo de la *Poética* de Aristóteles ni un conjunto de proposiciones que podamos considerar como una explicación completa de lo que El Filósofo entendió por "tragedia". Sin embargo, a esos dos trabajos quiere éste ser una contribución, toda vez que asume una porción específica del problema y la exposición de tres operaciones intelectuales que contribuyen a elaborar el concepto de tragedia: nos ocuparemos del problema de la tragedia en lo que atañe a su composición y desarrollaremos una exposición formal de los razonamientos que sirven 1) para definirla como género literario, 2) para definir la obra dramática misma y 3) para determinar las situaciones, personajes y desenlaces que

1 BORGES, JORGE LUIS: "La busca de Averroes", en *El Aleph*, Alianza-Emecé, Madrid, 1991. p. 94.

pueden ser considerados propiamente trágicos. Si hemos hecho que nos preceda la figura del Averroes de Borges es porque ese personaje -que no tiene, ni puede tener, por su situación cultural, un referente mínimo que le permita comprender la tragedia y la comedia como formas de arte escénico- se ve llevado a enunciar una definición esquemática y reducida de las artes nombradas por las palabras que se le han vuelto enigmas. Como el Averroes de Borges, quien escribe está obligado a la simplificación, pero quiere ponerla a su favor, hacer que la simplificación le permita asumir una sección de las que componen el problema de forma natural y encarar su exposición, como quien ensambla con precisión una única pieza que ha de instalarse luego en un mecanismo de mayor complejidad.

La *Poética* de Aristóteles es un tratado compuesto con el propósito de hablar "de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y así mismo del número y naturaleza de sus partes"². De todo lo que Aristóteles ha ofrecido en el plan de trabajo que inaugura su obra solamente podemos considerarnos medianamente satisfechos con respecto a lo que en ella se consigna sobre la tragedia, principal especie de la poesía³. No aspiramos a que nuestra investigación cubra del todo el problema de la tragedia no sólo porque no daremos cabida en ella a la totalidad del texto que Aristóteles le dedica en la *Poética*, sino porque evitamos también las reflexiones ético-políticas que implica necesariamente y sin las cuales quedamos ante la tragedia tan cojos como Averroes ante el teatro. Nuestra simplificación se realiza, pues, en conciencia de que tratar el tema del modo como se lo tratará aquí sólo tiene sentido si se lo refiere a los problemas que lo *subordinan*, es decir, a los que sirve y los que lo dirigen. A saber: 1) La tragedia

2 ARISTÓTELES: *Poética*, Traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, 1447a 8ss.

3 El tema de la epopeya se liquida, en gran medida, al tratar el de la tragedia y es objeto de algunas anotaciones finales. La comedia se anuncia como un importante campo de estudio pero los azares de la transmisión del texto nos han privado de las líneas que a ella dedicó Aristóteles. La lírica no ocupó la atención de Aristóteles en la *Poética*.

como especie de la poesía; 2) la determinación de su efecto específico; 3) la definición desde el punto de vista ético de las acciones que trata y 4) el espacio de la tragedia en el espacio político.

Hablaremos de *lo trágico*, según aporta a la definición de tragedia desde el punto de vista de su especificidad poética -como género y como obra a componer- y de las implicaciones de este concepto sobre las soluciones que el filósofo plantea a los problemas del arte dramático y literario que asume en el texto de la *Poética*; hablaremos de lo trágico y no de la tragedia, esperando que comprender aquel ayude a comprender ésta.

2. LO TRÁGICO EN LOS MEDIOS, MODOS Y OBJETOS DE LA MÍMESIS

LA tragedia es una especie de poesía, y ésta es, ante todo, un trabajo de *mímesis*; para Aristóteles es evidente que la condición de poeta no proviene del tratamiento de un tema por medio del verso sino de la imitación⁴. Las especies de *mímesis poética* se

4 ARISTÓTELES: *Op. cit.*, 1447b10ss. Platón ya había señalado en *El Banquete* (205b-c) que, en el habla común, los poetas de versos han tomado el nombre del género completo de los que realizan la *poiesis*, entendida como el trabajo de hacer que llegue a ser algo que antes no era. Aristóteles insiste en ello en la *Poética*, señalando que la gente llama poeta al que hace versos olvidando que lo que propiamente **hace** o produce el poeta es *mímesis*. De modo que *poesía* es un término que puede utilizarse para designar las composiciones que realizan imitación por medio del lenguaje a sabiendas de que dicha designación no tiene otra legitimidad que el uso común y que sólo tiene un sentido adecuado cuando se lo asocia a la labor imitativa: la realización de la *mímesis*. Ahora bien, la *mímesis* es imitación en general y constituye la esencia de las artes visuales, espaciales y sonoras. Cuando distinguimos la poesía de la pintura, la escultura, la danza etc. lo hacemos según los medios con los que se realiza la imitación. Podemos así señalar, de un lado, una diferencia entre las *especies de mímesis*, que separaría la poesía de la pintura y demás artes, y por otro, una distinción entre las *especies de mímesis poética* la cual se muestra según los objetos y los modos de realizar la *mímesis* y que marca la diferencia entre los que llamamos hoy en día 'géneros literarios', como la tragedia, la comedia y la epopeya. Para ello, Aristóteles distinguirá entre los géneros noble (al que pertenecen la tragedia y la epopeya) y vulgar (al que pertenece la comedia); y entre el modo dramático y el narrativo de presentar la *mímesis*.

establecen según tres criterios: los medios que usan para imitar, el objeto de la imitación y el modo de presentarla.

Si todo artista es un poeta, ¿qué nos permite pensar en una reflexión sobre la poesía que no incluya todas las artes y se dedique exclusivamente a algunas de ellas? La distinción aristotélica sobre los medios de imitación. La cual, podemos decir, se da en dos pasos. En primer lugar, distingue por medios en tanto representan para sentidos diferentes, y obtiene así tres géneros distintos: 1) Los que usan colores e imágenes, 2) los que usan la voz y 3) los que "hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje y la armonía, pero usan medios separados o combinados"⁵.

En segundo lugar, Aristóteles realiza una distinción al interior del que acabamos de señalar como tercer género que podríamos denominar de las artes 'temporal-auditivas', dentro de las cuales halla tres clases, a saber: 1) La música instrumental que usa el ritmo y la armonía, 2) el arte de los danzantes que imita con ritmo pero sin armonía y 3) las artes que "imitan sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos"⁶. En esta tercera clase se hallan diversas formas para las que no tenemos un 'término común'. Aquí Aristóteles anota que el poeta no es tal por el cultivo del ver, sino por practicar la imitación.

Ahora bien, si Aristóteles ha distinguido estas tres clases por el uso de *algunos* de los medios que hemos denominado 'temporo-auditivos', señala también la existencia de artes que podríamos denominar *mixtas* pues usan de todos los medios disponibles. Para distinguirlos es preciso observar que entre ellos existen unos que hacen uso de todos ellos simultáneamente, y, otros, que los usan por partes.⁷

La tragedia y la comedia usan no sólo todos los medios afines al lenguaje, sino también, aunque en sentido subordinado,

5 *Ibidem*, 1447a21-23.

6 *Ibidem*, 1447a28-47b2.

7 Cfr. *Ibidem*, 1447b23-29.

los espaciales y cromáticos. El texto que Aristóteles ha dedicado a la *Poética* se consagra por tales motivos a las artes que realizan la *mimesis* por medio del lenguaje, el ritmo y la armonía

Los *objetos* de la imitación no son simplemente hombres, sino, dice Aristóteles: "hombres que actúan", lo que atañe pues, al poeta, en primer lugar, son *las acciones y no los personajes*. El poeta se interesa en los personajes *porque* se interesa en las acciones que ellos realizan o padecen, acciones por las cuales son felices o desdichados. Puesto que la opinión común diferencia lo trágico de lo cómico según si el final es feliz o triste, podríamos pensar que Aristóteles distinguiría, como *objetos* de la *mimesis*, las acciones que llevan a los hombres a la dicha, de aquellas que los llevan a la pena. Pero el caso es que nos encontramos con *una distinción de tipo moral*, ya que los hombres que actúan "serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a estos solos, pues todos sobresalen en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud)"⁸. Esta distinción se extiende a la calidad moral de que son revestidos dichos objetos al ser representados por los poetas, ya que se pueden mostrar de tres formas: mejores, peores o iguales a lo que suelen ser los hombres comunes; así "cada una de las formas poéticas tendrá estas diferencias, y será diversa por imitar cosas diversas"⁹. Para Aristóteles, las acciones nobles sólo pueden corresponder a hombres nobles, esforzados (*spoudaios*), y sólo pueden ser representadas por poetas que tengan un carácter afín: entre el poeta y sus objetos existe una afinidad básica; no es otra la base de la distinción entre los géneros literarios: el noble, al que corresponden la tragedia y la epopeya, y el vulgar, al que corresponden la comedia y la sátira¹⁰.

8 *Ibidem*, 1448a2ss.

9 *Ibidem*, 1448b5.

10 Encontramos este tema desarrollado en los capítulos 4 y 5 de la *Poética*, donde al tratar de la evolución natural de los géneros poéticos Aristóteles afirma que:

"La poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más grandes imitaban las acciones más nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, comenzando por

Aunque los textos de Aristóteles sobre la distinción de los objetos que los poetas imitan no lo enfatizan demasiado, deben tenerse muy en cuenta dos cosas: 1) Que lo que atañe al poeta es imitar acciones y, por ellas, personajes. 2) Que la calidad moral de los hombres y sus acciones es importante porque ciertos tipos de hombres y las cosas que a ellos les suceden inspiran tipos determinados de sentimientos en los espectadores. Por ello, se determinarán los acontecimientos y personajes trágicos, entre otros factores, a partir de su *calidad moral*.

La tragedia corresponde al género noble, representa una acción esforzada¹¹.

La tercera distinción de Aristóteles -la que debe haber sido más extraña al Averroes invocado al iniciar este trabajo- corresponde a los *modos* de imitación, pues,

con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes¹².

Aristóteles sabe que, por ser representación dramática, una de las partes de la tragedia es el espectáculo, pero no espera que el efecto específicamente trágico se derive de los elementos escenográficos -estos tienen que ver, más con la destreza del utilero que, con el trabajo del poeta.. Lo trágico debe derivarse de la acción.

componer invectivas del mismo modo que los otros componían himnos y encomios". *Ibidem*, 1448b24.

De forma tal que "una vez aparecidas la comedia y la tragedia, los que tendían a una y a otra poesía según su naturaleza, unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias". *Ibidem*, 1449a2ss.

11 Aunque sus personajes no han de ser hombres excelsos por su virtud, ha de tomar siempre como tema las acciones de hombres ilustres y, ciertamente, jamás de hombres malvados o de baja calidad.

12 *Ibidem*, 1448a20ss.

La tragedia imita, pues, *presentando a los imitados en acción*, y en esto consiste lo dramático en el trabajo del poeta. Por eso Aristóteles puede afirmar que:

En un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran¹³.

3. SOBRE LA DEFINICIÓN DE TRAGEDIA

CON estas distinciones podemos establecer el lugar de la tragedia dentro de la poesía y determinar su naturaleza específica. Tales distinciones facilitarán nuestra comprensión de la definición que Aristóteles nos da de la tragedia, enfocándola desde dos puntos de vista. 1) La estructuración de la obra (Su forma.). 2) Las emociones propiamente trágicas. (Su efecto).

Aristóteles define la tragedia así:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta magnitud, 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 afecciones¹⁴.

Obsérvese que esta definición contiene una fórmula fundamental que no se hallaba dentro de los elementos de las distinciones antedichas, a saber: "por medio de compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones". Esta es la frase más problemática de todo el texto de la *Poética*, a pesar de ello, se trata de la que contiene la esencia de lo que llamamos trágico y una oscura alusión al enigmático efecto específico de la tragedia: la *katharsis*. Nuestro estudio se orienta en buena parte a la producción de la compasión y el temor pero deja de lado la catarsis.

13 *Ibidem*, 1448a26ss.

14 *Ibidem*, 1449b24ss.

Para poder trabajar analíticamente sobre los elementos de esta definición debemos recordar cuatro puntos:

1. Que todo arte, para Aristóteles, persigue una *finalidad* determinada y, para alcanzarla, recurre a medios que se definen por una investigación, de tipo análogo a la geométrica, que partiendo desde el fin procede hasta los instrumentos y operaciones que el artífice puede realizar efectivamente para conseguir su cometido¹⁵.

2. Que dicha relación medios-fines posee una estructura de serie en la cual el paso anterior se da *por causa* del posterior, del mismo modo que el proceso productivo en su totalidad se da a causa del fin. Para Aristóteles los mismos fines se alcanzan por los mismos medios¹⁶.

3. Que de esto se sigue una relación mucho más que *eficiente*, o de *anterioridad temporal* entre los medios y el fin, y entre los medios entre sí. Se trata de una relación *orgánica* en la que los elementos cumplen funciones específicas y necesarias para la existencia del todo. La presencia de los elementos determina la naturaleza de ese todo, y su ausencia la "disloca". Los elementos del trabajo artístico colaboran obrando en el sentido más puramente aristotélico de *causa*, a saber: se conjuntan para traer al ser la cosa expresando lo más propio de su esencia, en la que cada uno hace parte con referencia intrínseca a los demás, pues cada uno es el apropiado al producto precisamente por ser el mejor en su función relativamente a las demás¹⁷.

4. Por lo anterior se infiere, que la comprensión de una distinción entre los elementos propios de la forma o estructura de una obra y los elementos relativos a su efecto, está fundada en la evidencia de su relación intrínseca. Es decir, la estructura de cualquier imitación poética corresponde al fin o efecto que se busca específicamente en cada género.

15 Cfr. *Física* II,3 y *Metafísica* VII,7.

16 Cfr. *Física* II,8.

17 Cfr. *Física* II,3 y *Poética* 1451a30ss.

Hechas estas salvedades, orientemos nuestra atención hacia los dos grupos de elementos de la definición aristotélica de tragedia que nos competen: 1) Ser imitación de una acción completa y de cierta amplitud. 2) Que dicha acción sea esforzada y que su imitación haya de producir compasión y temor.

Hemos desplazado, en esta enunciación, el término *esforzada*, al segundo grupo de elementos porque el criterio moral es básico para la determinación de lo que produce compasión y temor¹⁸. Al dividir de esta manera la definición de tragedia estamos aplicando un esquema de género y diferencia específica donde el primer grupo de elementos (unidad, magnitud y perfección) atañen a la *mímesis* en general, y el segundo, a la *mímesis* propiamente trágica. Además, distinguiremos en cada grupo, un aspecto estructural y otro relativo al efecto sobre el espectador.

4. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA *MÍMESIS*

HASTA el momento, este Averroes que está escribiendo ha podido posponer un problema que puede quitarle la tranquilidad a cualquiera que comience a estudiar a Aristóteles por la lectura de la *Poética*. Pero no es posible dilatar más el encuentro con este enigma: ¿Qué es la *mímesis* según Aristóteles? Plantarse ante esta pregunta tiene la ventaja de que siempre podemos decir que Aristóteles nunca respondió explícitamente a ella y que, por ende, todo intento de explicar el asunto se queda dentro de lo probable. Se me ocurre, sin embargo, una salida: En las lenguas romances la palabra *mímesis* se traduce, en la mayoría de los casos, por *imitación*; pero hay otros casos en que se utiliza el término *representación*. En estos casos, la traducción parece ser

18 Nuestra elección quiere evitar el contacto con tres tipos de problemas:

1. Los problemas del lenguaje, que no agregan nada a nuestro objeto.
2. Los problemas de la representación y la actuación, de los cuales Aristóteles no se ocupa.
3. El problema de la *katharsis* que no sería posible elucidar en corto tiempo y, que aunque se lograra, no alteraría la concepción de las emociones que han de ser objeto de la purificación: pues la *katharsis* no es lo específicamente trágico, que corresponde a las emociones que se liberan.

más efectiva y a la vez más problemática. Con la primera de las alternativas, la expresión toma un sentido pasivo que alude a una reproducción imperfecta de un objeto real que se tomaría como modelo. En cuanto a la segunda, 'representar' es entendido como *poner algo en lugar de otra cosa a la que se quiere remitir o en la que se quiere hacer pensar a otro*. Puede tratarse aquí de una impresión mecánica que, al quedar como huella, evoca aquello que la produjo, o de una ficción acordada para poner ante alguien algo que de otro modo permanecería oculto; este sería el significado de *representación* en la tradición política anglosajona. Con este término se alude a la cesión del poder del hombre al estado cuyo soberano se convierte en representante de quien ha cedido su derecho y su poder. La representación tiene un poder que le viene de lo representado¹⁹.

En todos estos casos lo que llamamos imitación o representación posee una *realidad de segundo orden*, como la que solemos conceder a las ficciones y a las quimeras, es decir, posee, salvo en el terreno político, una contundencia menor que la de la realidad. Por otra parte, en cuanto evocación de otro, del modelo o, en general, de lo ausente, la *mimesis* es una actividad de *significación*. En el primer caso se trata de una realidad debilitada, imperfecta; en el segundo de una seña. En ambos casos se trataría de elementos que, al reemplazar el mundo, le permitirían a la razón reducirlo a su comprensión, referirse a él o, simplemente, recordarlo más fácilmente. La razón se las vería con las representaciones como con algo dado *a partir de lo cual* trabajaría.

Creo que el sentido que Aristóteles da a la *mimesis* alude, por el contrario, al hecho de ser producto de un trabajo de la razón sobre la realidad, de una transformación de lo dado que puede integrarse con el mundo con unas expectativas de contundencia, sobre él y sobre los hombres, mayores de lo que suele aceptarse. Cuando Aristóteles dice que hay artes que imitan la naturaleza nos dice que el hombre puede realizar operaciones sobre lo dado

19 Cfr. MITCHELL, W.J.T.: "Representation" en *Critical Terms for Literary Study*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

siguiendo la misma estructura de operación que sigue la naturaleza, proceder como ella, esto es, producir conexiones causales teleológicas²⁰. Para Aristóteles, como para Anaxágoras, Sócrates y Platón, el orden teleológico de un conjunto es manifestación de una inteligencia ordenadora. Cuando las obras humanas se dan con un sentido y en virtud de una estructura formal, son *presencias*, de la razón. Como formas del llegar a ser, inscritas, cada una a su modo, en una estructura teleológica, el arte y la naturaleza cumplen su cometido de un modo igualmente rotundo, y esto cuando la función de las artes sea la de completar a la naturaleza tanto como cuando se trate de imitarla. Las artes que imitan, que son aquellas que producen determinados placeres son, por demás, *libres*, pues la teleología que las gobierna no es la de la utilidad.

¿Cómo se da esto al nivel del discurso? (Este es el nivel del que se ocupa la *Poética*). Dos ejemplos del propio Aristóteles nos pueden ayudar a comprenderlo. El primero de ellos alude a la *mímesis* como figuración que significa, donde la figuración posibilita la significación: se refiere Aristóteles al arte de la danza donde los bailarines, "con ritmos convertidos en figuras imitan caracteres, pasiones, y acciones"²¹, los ritmos toman la *forma de los caracteres, las acciones y las pasiones*. Lo que es propio de los hombres, pero se halla ordinariamente confundido con las demás afecciones del ser, aparece, en la danza, desnudo y escueto, lo suficiente para ser reconocido. La *mímesis* es, entonces, una actividad que permite distinguir algo en otro, donde distinguir no significa señalar sino conectar en virtud de algo común y esencial. Este es uno de los sentidos en que la *mímesis* puede entenderse, según Aristóteles, como fuente de conocimiento²². En el siguiente ejemplo, Aristóteles habla de lo que hace el historiador cuando tiene que referir un hecho, precisamente lo contrario de la labor mimética del poeta. El historiador nos dice *lo que ha ocurrido*. Cuando habla de la batalla de Salamina²³

20 Cfr. *Física* II.

21 *Poética*, 1447a27.

22 *Ibidem*, 1448b2ss. El otro sería el hecho de aprender a hacer algo, al hacerlo como otro.

23 *Poética*, 1459a25.

conecta acontecimientos, no en virtud de las relaciones causales que los unen, sino del hecho de que ocurren simultáneamente. Cuando el poeta, realiza la *mimesis* de los hechos, los constituye en unidad, no representa simplemente su continuidad sino su conexión causal²⁴. En la acción del poeta la razón va más allá de la coherencia, realiza la fundación del sentido, en virtud de la cual el que oye o presencia la obra puede, más que aprender lo que se le dice, ser afectado por ello de un modo contundente. Resulta muy interesante que esto ocurra precisamente en el terreno de lo general, donde las conexiones de la representación de los hechos se fundan en lo *posible* y en lo *verosímil*. La *mimesis* es un trabajo de la razón donde se supera el caos de la simultaneidad para pasar al orden de la causalidad, es una experiencia de la significación y de la semejanza donde vamos más allá de la evocación y se hace posible la *afección* precisamente porque se toca, con la semejanza, lo profundamente común a todos. No se trata entonces, de una realidad debilitada carente de la potencia del modelo, sino de una realidad superior. No se trata de una evocación sino de una presencia que toca a aquel para el cual significa. La poesía es la sangre de la víctima de Odiseo que le permite hablar con las presencias del Hades que, aunque reales, de otro modo habrían permanecido ajenas a su interrogación.

5. LA FORMA Y EL EFECTO COMO CONCEPTOS POÉTICOS GENERALES

PARA ocuparnos de lo que, al dividir los elementos de la definición de tragedia, hemos señalado como propio de la *mimesis* en general, considerándola tanto desde el punto de vista estructural como desde el punto de vista del efecto atenderemos a la estructuración de los hechos que hace el poeta al componer una tragedia, es decir a la **fábula** o argumento, y a las

24 *Ibidem*, Capítulo 9. Cfr. BALDRY, H.C.: "The Interpretation of Poetics IX", en *Phronesis*, Vol. 2, N.º. 1, 1957, pp. 41-45. HEATH, MALCOM: "The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics", en *Classical Quarterly*, 41 (ii), 1991 pp. 389-402.

características que le permiten producir en el espectador el efecto deseado.

Hemos dicho que la *mimesis* es fundamentalmente figuración, en cuanto instaura una conexión entre elementos, es decir, es *forma*. La relación que el poeta crea entre los elementos es una *estructuración*, una síntesis que correlaciona esencialmente, los acontecimientos representados en la tragedia, esto es lo que Aristóteles expresa cuando nos dice que la *fábula*, es el *alma* de la tragedia²⁵, en ella los elementos interactúan como los órganos de un ser vivo. Estudiaremos las tres características de la fábula: la unidad, la magnitud y la perfección, es decir, el ser entera.

Cuando algo en Aristóteles se llama *teleion*, debe entenderse que es final pero también entero, completo y perfecto²⁶, es decir que no sólo no carece de nada sino, además, que es plenamente lo que puede ser. La fábula de una tragedia debe serlo, es decir: tener principio, medio y fin, sus elementos han de sucederse necesariamente, de un "modo natural". No pueden, los hechos, en consecuencia, desarrollarse según conexiones arbitrarias sino unos a causa de otros²⁷.

Encontramos a continuación el concepto de *magnitud* el cual, *en cuanto a la estructura*, se determina en virtud del anterior, a saber, la magnitud de una obra ha de ser tal que la sucesión de los acontecimientos pueda presentarse apropiadamente, elongándose en la medida que lo requiera el relato y no a capricho, de modo que el poeta debe tomarse el tiempo que requiera presentar el *cambio de fortuna* que constituye el tema de su obra. La magnitud, *en cuanto a la*

25 *Poética*, 1450a15.

26 Final quiere decir aquello para lo cual algo actúa o llega a saber, el bien que se busca en la acción moral o la plenitud del ser en la existencia de un ser natural, este último es el sentido que tiene la palabra al referirse a las obras de arte.

27 *Poética*, 1450b25ss.

recepción por el espectador, ha de ser la mayor posible con tal que éste pueda abarcar la obra totalmente con la memoria²⁸.

Por último, cuando Aristóteles habla de *unidad*, entiende que una fábula representa no los múltiples acontecimientos de la vida de un personaje sino aquellos que constituyen una *acción única* la representación de la cual es un *fábula unitaria*²⁹.

Los dos primeros elementos conforman lo que Aristóteles llama *bello*, pues lo bello es ante todo *magnitud y orden*; El concepto de orden se muestra esencial tanto para la estructura de la obra como para lograr los efectos esperados de la recepción por el espectador. Dado que el fin de la *mímesis* es causar ciertas afecciones en los espectadores, la *forma* de la obra debe tender a producirlos por sí misma. En este parámetro se fundan dos conceptos fundamentales para la composición de la fábula que tienen en cuenta la recepción del espectador: la *verosimilitud*, es decir que lo que se represente sea convincente, puesto que las emociones, en general, se producen no apartir de lo que es cierto sino apartir de aquello de lo que estamos convencidos, y, en segundo lugar, la *necesidad*, es decir, que los hechos se den unos a causa de otros. Esto ha de realizarse de tal forma que la sucesión contribuya a generar las emociones trágicas, lo cual se logra con mayor efectividad cuando los hechos se dan *contra lo esperado unos a causa de otros*, como cuando se esperaba un portador de buenas noticias y sus nuevas se convierten en motivo de desdicha para el que las recibe; o cuando se emprendió una acción en busca de la justicia y ésta resulta producir un resultado funesto. Ahora bien, que la verosimilitud busque lo convincente no quiere decir que lo *inverosímil* o *irracional* quede fuera de la tragedia, Aristóteles sabe que es verosímil que ocurran cosas inverosímiles, lo importante es mostrarlas *posibles*, y sobre todo, tener en cuenta que integrarlas adecuadamente en el argumento magnifica su efecto³⁰, allí interviene el criterio de necesidad. Por otra parte, estos dos criterios conforman *la especificidad del tratamiento poético de los acontecimientos*, asumir un tema

28 *Ibidem*, 1451a1-15.

29 *Ibidem*, Capítulo 8.

30 *Ibidem*, 1460a26; 1460b20; 1460b23; 1461b9; 1461b11; 1461b23.

según lo verosímil y lo necesario no es decir lo que sucedió efectivamente sino *lo que podría suceder*. Lo posible es para Aristóteles lo *general*, definido como lo que le ocurriría (hacer o decir) a cierto tipo de hombres. En esta generalidad de la construcción poética se funda la posibilidad de generar las emociones trágicas pues en la generalidad se manejan dos elementos esenciales de la producción de emociones (1) la convicción de lo posible y (2) la semejanza entre el representado y el auditorio que ha de ser afectado.

Es en virtud de esto podemos pensar algo que llamamos *lo trágico*, lo cual incluiría un cierto tipo de *acontecimientos* y un cierto tipo de *personajes* cuyas vidas llegan a cierto tipo de *desenlaces*. Estos tres elementos son los que estudiaremos a continuación.

6. ACONTECIMIENTOS, PERSONAJES Y DESENLACES ESPECÍFICAMENTE TRÁGICOS

LA diferencia específica de la *mimesis* trágica se funda en dos características esenciales: ser la representación de una acción esforzada y generar compasión y temor. El ser una acción esforzada implica que sólo puede tratarse de una acción noble ejecutada por un personaje que supere en calidad a los hombres comunes. Generar compasión y temor restringe el tipo de acontecimientos a los capaces de producir las emociones que Aristóteles define así en la *Retórica*:

Sea, pues, la *compasión* cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto cuando es sumamente cercano. Pues es evidentemente necesario que quien ha de compadecer se halle en tal situación que piense que puede sufrir algún mal o él o alguno de los suyos³¹.

Sea, pues, el *temor* cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males...sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y estos, cuando no parecen lejanos, sino tan

31 *Retórica*, B8,1385b13ss.

próximos como si estuvieran a punto de suceder. Pues no se teme lo muy lejano; todos, en efecto, saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan³².

Para generar estas emociones el poeta cuenta con un recurso fundamental: la *composición de la fábula*. El argumento trágico dispone de tres recursos principales para cumplir su objetivo: el lance patético (*pathos*), la peripecia (*peripeteia*), y la agnición (*anagnórisis*).

El primero de los elementos es la esencia misma de lo trágico pues es aquello que nos inspira temor y que suscita en nosotros compasión cuando otro lo padece. Aristóteles define el *pathos* así: "el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes"³³. Hemos dicho que para Aristóteles reside aquí lo propiamente trágico en cuanto una tragedia no es posible sin dolor ni sin daño sobre los personajes. Las heridas y la muerte son las cosas a las que más tememos y las que, al acaecer a un inocente, nos inspiran compasión. Sin embargo es necesario tener en cuenta que la mera exposición de tales hechos no constituye de por sí un drama, incluso, que cuando el poeta confía solamente en la representación escénica de estas cosas no logra lo que podría conseguir si ellas se articularan adecuadamente con sus antecedentes y con sus consecuencias conformando una unidad. Puede extrañar que se diga que el que simplemente muestra un acontecimiento doloroso pierde la posibilidad de un efecto contundente pues aquellos que muestran tales cosas causan impresiones hondas en los espectadores³⁴. Pero la verdad es que estos efectos no son propiamente un producto de la tragedia y

32 *Ibidem*, B5,1382a21ss.

33 *Poética*, 1452b11. Sorprende que Aristóteles hable de "muertes en escena, pues tales cosas nunca tuvieron lugar en las tragedias griegas y representarlas se consideraba de pésimo gusto.

34 Como lo muestran las definiciones citadas, las emociones no se reducen a un elemento sensible que pueda ser impactado por impresiones violentas (sonidos o imágenes). Las emociones incluyen elementos intelectuales como el reconocimiento del otro y las creencias que tenemos sobre ciertos estados de cosas de cuya posibilidad o imposibilidad podemos estar convencidos.

que las impresiones no pueden considerarse trágicas mientras no se remitan a la *mímesis* como estructuración de los hechos.

El *pathos* es un punto culminante, pero él solo no basta, la tragedia debe mostrar el *cambio de fortuna* que la acción produce sobre los personajes. Esta nota es fundamental en las definiciones de las otras dos partes de la fábula: la peripecia y la *anagnórisis*.

Peripecia es, dice Aristóteles, "el cambio de la acción en sentido contrario [de la dicha a la desdicha o viceversa]"³⁵. La *anagnórisis* es "un cambio de la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la *anagnórisis* más perfecta es la que va acompañada de peripecia, como la de Edipo"³⁶. Para Aristóteles, estos dos últimos elementos son los medios por los cuales el poeta "seduce el alma" con mayor efectividad. Es en los giros de la fortuna donde se generan con mayor fuerza las emociones. Pasar de un estado a otro, o estar ante dicho paso, ver venir lo temible, o verlo aparecer cuando no se lo espera, nos da el *tiempo* para temerlo o compadecerlo. Lo temible y lo que es causa de compasión es todo aquello que, en la *mímesis* poética que rodea el padecer, nos toca en una *distancia* en cuanto al daño, pero en una cercanía íntima en cuanto a las emociones.

Observemos ahora cómo determina Aristóteles la característica propia del acontecimiento trágico. Aristóteles emplea cuatro criterios para esa determinación: 1) La calidad moral del personaje. 2) La dirección del cambio de fortuna. 3) La filiación existente entre los personajes. 4) El conocimiento que se tiene de lo que se hace o de aquel al que se lo hace.

Las dos primeras características están claramente expuestas en el párrafo siguiente:

En primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira ni

35 *Ibidem*, 1452a22.

36 *Ibidem*, 1452a30.

temor ni compasión, sino repugnancia, ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira ni simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquella se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor³⁷.

Así pues, para Aristóteles, no son trágicos los pasos de dicha a desdicha ni de los hombres excepcionalmente virtuosos ni de los terriblemente malvados, los primeros nos repugnan y aunque los segundos nos agraden, no generan los debidos sentimientos; el paso de un malvado de la desdicha a la dicha es a la vez desagradable y carente de los elementos propiamente trágicos. Por ende, debe pensarse en un personaje de cualidades intermedias, pasando de la dicha a la desdicha pero en virtud de una circunstancia especial,

se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y su justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro [involuntario], siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes³⁸.

El giro trágico de la fortuna es, pues, de la dicha a la desdicha, pero el motivo no ha de ser una maldad o bajeza del personaje sino un error (*hamartía*), se tratará de alguien célebre o ilustre, y esto por su posición de poder o de nobleza, antes que de un hombre sobresaliente por su virtud. No es trágico, pues, que los hombres virtuosos sufran, pero la relación entre el personaje y el común de los hombres ha de colocarlo en una posición de superioridad.

Ahora bien, cuando se trata de hombres de calidad moral inferior, sabemos que el sufrimiento de los malvados nos alegra en cierto sentido pues pensamos que es merecido, de modo que

37 *Ibidem*, 1452b34-1453a7.

38 *Ibidem*, 1453a8.

no es esta una situación apropiada porque en la tragedia no se trata de justicia sino de una cruenta desmesura en el sufrimiento que no es vecina siquiera de las ideas de castigo o de retribución.

Pasemos a la filiación de los personajes. Para muchos suele ser escandaloso que los griegos cuenten tantas historias donde los miembros de una misma familia se agreden entre sí. Para Aristóteles la explicación de la predilección por tales lances se halla en motivos bastante menos complejos que los aducidos generalmente por los freudianos. Se trata en este punto de algo evidente: los daños entre personas *que no se relacionan* por amor o por odio, o por alguna filiación sanguínea, o bien nos son indiferentes o sólo nos inspiran emociones en virtud de la crudeza de sus agresiones, y no por las características propias de lo trágico según ha quedado expuesto más atrás. Las emociones producidas por la crudeza o vulgaridad no son poéticas; para producirlas no se requiere el talento de un poeta. Las fábulas trágicas en este sentido, dice Aristóteles, aparecieron por casualidad; los poetas, en su búsqueda de las emociones debidas, las hallaron en las historias de estos pocos linajes ateniéndose más tarde a ellas y asumiendo el reto de estructurarlas adecuadamente:

si un hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse³⁹.

Nos resta un elemento que más que producir las emociones trágicas las magnifica: el conocimiento. Conocer el mal que hacemos o hemos hecho y la filiación que nos une con el que lo ha padecido, no sólo produce dolor sino que lo lleva a un nivel insoportable cuya duración puede prolongarse hasta la muerte o incluso después de ella. Como dice Edipo, tras causarse a sí mismo la ceguera: "Que el pensamiento quede apartado de las desgracias es grato". Dice Aristóteles:

39 *Ibidem*, 1453b19.

Es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a Medea matando a sus hijos. Pero también es posible cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como el Edipo de Sófocles; en este caso fuera de la obra, pero otras veces en la tragedia misma, como el Alcmeón de Astidamante o el Telémaco del Odiseo herido.

Y todavía puede haber una tercera posibilidad: que, estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la *anagnórisis* antes de hacerlo. Fuera de éstas, no hay otra; pues necesariamente se actuará o no se actuará, y a sabiendas o sin saber lo que se hace.

Y de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. Por eso ningún poeta presenta una situación semejante, a no ser rara vez; por ejemplo, en la Antígona, la de Hemón frente a Creonte⁴⁰.

El análisis que hace Aristóteles nos da la clave de su comprensión de lo trágico pero plantea también un difícil problema. Para él, una fábula que representa la situación de estar a punto de actuar a sabiendas y no hacerlo, falla por contener elementos repulsivos y por carecer de *pathos*. Menos errado está el poeta que hace que el personaje cometa la acción, pues allí se encuentra el fundamental elemento patético. La excelencia en la presentación de una situación trágica se logra en las dos restantes posibilidades: actuar en ignorancia, cometiendo la atrocidad para reconocer los vínculos posteriormente, es una solución dramática excelente pues no hallamos en ello nada repulsivo y la *anagnórisis* es aterradora.

Hasta aquí Aristóteles es consecuente consigo mismo: las cosas terminan mal y prima el dolor. El problema surge cuando el texto nos sorprende diciendo que la mejor situación es que, estando a punto de cometer una irreparable atrocidad, el personaje tenga la *anagnórisis* y no la cometa. Esta elección tiene el problema de contradecir la anotación aristotélica en contra de

40 *Ibidem*, 1453b29-1454a2.

los desenlaces felices, o por lo menos en contra de los desenlaces dobles donde los buenos son felices y los malvados sufren, pues tal cosa no es trágica⁴¹. Algunos se explican el asunto diciendo que en una circunstancia así se sufre ya lo suficiente y que no es necesario que las cosas se concreten, el *pathos* aparecería como un presentimiento tan intenso que el hecho cumplido se mostraría innecesario.

Con lo dicho consideramos expuestos los elementos que configuran la comprensión Aristotélica de lo trágico en la *Poética*. Ellos constituyen, por su tratamiento y por su contenido, las líneas generales de un razonamiento poético. No hemos pretendido aquí plantear ni resolver los problemas existenciales que este terreno presenta de suyo, sino aportar una estructura para pensar el asunto desde el punto de vista dramático, lo cual no implica que esto no pueda hacerse debidamente desde los textos de Aristóteles. Esperamos poder asumir dicho trabajo en otra oportunidad iluminando la *Poética* desde los textos de ética y viceversa.

41 *Ibidem*, 1453a11; 1453a30.