

La interpretación intelectualista de la tragedia Una discusión crítica

Carmen Trueba
Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

La naturaleza de la tragedia es materia de controversia. La visión intelectualista de la tragedia ha ganado terreno en los últimos años. En este trabajo,¹ me propongo discutir una versión heterodoxa y extrema del cognitivismo, defendida recientemente por Pierluigi Donini en *La tragedia, senza la catarsi*,² la cual descarta de manera tajante la función catártica o emocional de los dramas trágicos y afirma que “la función de la tragedia no es la catarsis, sino su coronamiento o último paso: la comprensión”.³ La revisión de los argumentos esgrimidos por Donini permitirá aclarar algunos puntos oscuros de la teoría aristotélica de la tragedia, en particular, el lugar de la música y el espectáculo en el drama trágico.

P. Donini analiza y cuestiona las interpretaciones modernas más representativas e influyentes de la catarsis. Comienza por examinar la interpretación médica de Jakob Bernays (1858), según la cual la catarsis es un fenómeno “médico”, una especie de “cura

¹ Una versión anterior de este trabajo fue presentada como ponencia en el XIV Congreso Nacional de Filosofía, organizado por la Asociación Filosófica de México y celebrado en julio de 2001, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Agradezco los comentarios y sugerencias de José Molina, Raymundo Morado y Ricardo Salles, a dicha versión.

² P. DONINI: “La tragedia, senza la catarsi”, *Phronesis* XLIII-1 (1999), pp. 26-41.

³ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 34. Su interpretación constituye una variante de la interpretación intelectualista de la catarsis de Leon GOLDEN. Cf. “The clarification theory of katharsis”, *Hermes* 104 (1976), pp. 437-452.

homeopática" (ιατρεία): una "purga del ánimo" o "cura del entusiasmo" mediante la excitación de la piedad y el temor.⁴ La interpretación de Bernays le parece una variante de la interpretación moralista renacentista de la catarsis, que atribuye a la piedad y el temor un sentido patológico.⁵ En contra de esa interpretación de la piedad y el temor, Donini aduce, al igual que Jonathan Lear, la propia caracterización aristotélica de esas dos pasiones en la *Poética*, como las respuestas emocionales *apropiadas* a lo representado en la tragedia,⁶ y agrega además una referencia a la *Retórica* II, en donde Aristóteles plantea que la piedad y el temor son afecciones típicas de las personas dotadas de buen carácter.⁷

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

⁴ Desde el Renacimiento, muchos críticos como Ludovico Castelvetro, John Milton, J. Hardy (v. los textos en *La Poética de Aristóteles*, Madrid: Gredos 1974, Apéndice I de García Yebra) se inclinan por la interpretación médica de la catarsis como una purga emocional homeopática, mientras que otros como E. Belfiore discuten que se trata más bien de una cura alopática. D.W. Lucas objeta la interpretación médica sobre la base de que, para Aristóteles, resultaría paradójica una forma de catarsis homeopática, puesto que el modo normal de remediar una desviación era aplicar una fuerza que actuara en dirección contraria, y remite a la *EN* 1104b 18. Cf. D.W. LUCAS: *Aristotle's 'Poetics'*, Oxford: Clarendon Press (1968), Apéndice II, p. 283. Conuerdo con Richard Janko en que es irrelevante la cuestión de si la catarsis es una cura "homeopática" o "alopática"; lo central es que se trata de una analogía médica. Cf. Richard JANKO, "From katharsis to the Aristotelian mean", en Amélie O. RORTY (ed.): *Essays on Aristotle's Poetics*, Nueva Jersey: Princeton University Press 1992, p. 346.

⁵ A diferencia de Bernays, la interpretación moralista renacentista, italiana y francesa, compartida por Lessing, asume que las pasiones trágicas no son en sí mismas patológicas, sino tan sólo su exceso, y que la función de la catarsis es normalizar, educar y regular la pasión. Cf. V. *La Poética...*, Apéndice I de García Yebra, pp. 368-371; M. KOMMERELL: *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. F.L. Lisi, Madrid: La balsa de la Medusa 1990; P. DONINI: "La tragedia...", p. 29.

⁶ P. DONINI: "La tragedia...", p. 28.

⁷ Cf. P. DONINI: "La tragedia...", p. 28, nota 7.

Sobre la base de la *Ética nicomaquea* podríamos argüir que Aristóteles considera, en efecto, que una emoción es “patológica” cuando no es una respuesta correcta a la situación o al objeto, por ejemplo, atemorizarse a la vista de un ratón; pero señala también que, por exceso, una respuesta emocional puede ser mala aun siendo la apropiada, y cita como ejemplo el amor excesivo a los hijos o a los padres,⁸ de manera que el argumento de Donini no sería suficiente para desechar la interpretación médica de Bernays, ni tampoco la renacentista. En cuanto al *dictum* de la *Retórica*, tendríamos que preguntarnos si el hecho de que la piedad y el temor sean afecciones “típicas” de las personas de buen carácter, excluye que dichas afecciones puedan darse en personas viciosas; tal exclusión parece bastante improbable.

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

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

No necesitamos atribuir un sentido patológico a las pasiones, o a su exceso, para entender la catarsis trágica como alivio: bastaría considerar que toda afección o pasión es una tensión o disturbio del

⁸ EN VI, 5, 1149a 5; EN VI, 4, 1148a 25-30.

ánimo (adjudicándole al término un sentido médico-moral neutro), para admitir que ésta pueda ser objeto de una catarsis o descarga. La catarsis emocional no exige, por tanto, necesariamente, que la emoción sea ella misma “patológica”; es suficiente entender la pasión como cierta alteración del ánimo, para suponer que la catarsis consista en una especie de descarga o relajamiento purificador del ánimo, en un sentido muy próximo al médico-biológico aristotélico, y al significado común del término griego, el cual, por cierto, J. Bernays tomó como base para interpretar la catarsis, en la *Poética*, como “purga o purificación del ánimo”.⁹ De hecho, como señala Jonathan Lear, en “Katharsis”, “en los últimos cien años es ampliamente aceptado que, por *kátharsis*, Aristóteles entiende una purgación de las emociones”.¹⁰

Una objeción de Donini a la interpretación médica de la catarsis como “evacuación o purificación emocional” es que reduce la catarsis a un fenómeno “irracional”, y deja de lado un aspecto medular de la tragedia que atañe a su valor universal y *quasi* filosófico, al que llama “su efecto cognitivo” o “de adquisición intelectual”,¹¹ sin tomarse la molestia él mismo de esclarecer directamente el sentido del presunto “efecto cognitivo de la tragedia”.

Donini se limita a dar por buena la interpretación intelectualista de la catarsis de Leon Golden,¹² sin precisar en qué sentido la catarsis consiste en una “clarificación intelectual”, y nos remite tan sólo a un

⁹ Vid. BONITZ: *Index Aristotelicus* s.v. κάθαρσις; D.W. LUCAS: *Aristotle Poetics...*, Apéndice II; V. García Yebra, Apéndice II de la *Poética*, p. 381. Este último sostiene que “el sentido fundamental de κάθαρσις es el fisiológico” (p. 385).

¹⁰ Jonathan LEAR: “Katharsis”, en A.O. RORTY (ed.): *Essays...*, p. 315.

¹¹ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 30.

¹² Donini elogia como una “adquisición irrenunciable” la interpretación de L. Golden (p. 30), pero más adelante declara “no me puedo resignar ni a abandonar la interpretación del placer de la tragedia, ni a admitir que Aristóteles sea tan contradictorio, ni a aceptar que la ‘catarsis’ en el capítulo VI [de la *Poética*] equivalga simplemente a la διὰ μιμήσεως ἡδονῆ del capítulo 14, y tanto menos que el discutido término signifique directamente ‘clarificación intelectual’” (p. 32). Sin embargo, nunca precisa el significado de tal clarificación, ni justifica las razones de su falta de resignación con respecto a la interpretación de L. Golden.

pasaje platónico en el que el término *κάθαρσις* asume el sentido metafórico de una “clarificación intelectual”,¹³ pero no aporta ninguna evidencia directa de que *para Aristóteles* ése haya sido el sentido de la catarsis.

Una cosa es reconocer que, de acuerdo con Aristóteles, la tragedia posee un valor universal y filosófico superior al de la historia,¹⁴ y otra dar por hecho que “el efecto de la tragedia es *cognitivo*”, y que dicho efecto consiste en una especie de “clarificación intelectual”, como pretende Donini. Lo cierto es que, en la *Poética*, encontramos evidencias de lo primero, pero no de lo segundo.

Resulta un tanto paradójico que, habiendo admitido que “en la *Poética* se mantiene misterioso el significado de la catarsis”,¹⁵ Donini se muestre tan seguro de la interpretación de la catarsis como “clarificación intelectual”; de hecho, él mismo dice que, fuera del *Sofista* 230d, “no existe un solo pasaje en toda la literatura griega en el cual *kátharsis* haya significado esto”.¹⁶

El empeño de Donini por defender y llevar a su extremo la interpretación intelectualista de la catarsis, tan contraria a la interpretación dominante durante los últimos cien años, ignora las críticas que Jonathan Lear dirige a dicha interpretación,¹⁷ y de las cuales no me ocuparé en este momento.

¹³ *Sofista* 230d. Vid. P. DONINI: “La tragedia...”, nota 17, p. 30. Donini, por cierto, toma la referencia de J. LEAR en “Katharsis”..., p. 315, quien remite al pasaje completo (*Sofista* 230c-231e) en que Platón presenta al *elenchos* socrático (la refutación) como una especie de “purgación o purificación de las creencias falsas”.

¹⁴ Cf. *Poética* 1451b.

¹⁵ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 27.

¹⁶ P. DONINI: “La tragedia...”, nota 17, p. 30, las dos últimas líneas (el subrayado es mío). Por lo demás, la afirmación de Donini es falsa: Leon Golden encuentra ese sentido en Epicuro, Platón y Filodemo. Véase: L. GOLDEN. “The clarification...”, p. 444; cf. Martha C. NUSSBAUM: *The Fragility of Goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Nueva York: Cambridge University Press 1990, Interlude 2: “Luck and the tragic emotions”, pp. 388-390.

¹⁷ J. LEAR: “Katharsis”..., pp. 315-340.

Las críticas de Donini a la “interpretación musical” de la catarsis trágica se vinculan estrechamente con su visión intelectualista de la tragedia,¹⁸ y parten de una comprensión discutible de los términos ‘música’, ‘parte musical de la tragedia’ y ‘tragedia’, que presupone, primero, que la tragedia para Aristóteles es una obra esencialmente poética o literaria, y no musical, en la medida en que no necesita ser representada para conmover al lector,¹⁹ y segundo, que el placer trágico es una especie de “placer mimético”, es decir, “un placer aunado a la piedad y el temor que nos suscita la propia estructura y el desarrollo causal de la acción”.²⁰

Para Donini es claro que el término ‘musical’ alude a la melodía, al canto y la instrumentación; y su comentario de que “la parte musical de la tragedia, según Aristóteles, es la que menos importa”,²¹ implica un sentido muy estrecho del término ‘musical’, que no corresponde al antiguo. Su manera de entender la relación entre la tragedia y la música se basa en el sentido moderno de la palabra ‘música’ como “música instrumental”; y no se atiene al significado antiguo de la palabra, el cual comprende a la poesía.²²

¹⁸ “Intelectualista” en el sentido vago apuntado, ya que nunca esclarece el significado del “efecto cognitivo” o la “adquisición intelectual” de la tragedia.

¹⁹ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 30. El autor se refiere a la lectura que no va acompañada de música instrumental, pero además interpreta la lectura misma como algo no musical, sin reparar en que el lenguaje por sí solo es musical.

²⁰ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 32. Este último aspecto lo toma de S. Haliwell, y representa, para Donini, otro elemento esencialmente “racional” de la tragedia. Jonathan Lear, por su cuenta, propone una interpretación distinta del “placer mimético” (es decir, estético), mismo que Donini no se toma siquiera la molestia de considerar ni discutir.

²¹ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 37. Es interesante observar que el uso del término ‘musical’ en el sentido de “puramente instrumental” lo lleva a interpretar el fenómeno catártico descrito en la *Política* VIII como “exclusivamente musical”. Aparte de suponer que el canto sacro era puramente instrumental —lo que resulta sumamente discutible—, pierde de vista que la poesía antigua prácticamente no existió de manera individualizada y que en las obras de Esquilo, por ejemplo, la parte cantada predomina sobre la hablada. Cf. Wladyslaw TATARKIEWICZ: *Historia de la Estética*, trad. Danuta Kurzyca, Madrid: Akal 1987, v. 1, pp. 23-28.

²² *Política* 1337b 24. De acuerdo con Liddle-Scott, el término μουσική equivalía a τέχνη: “todo arte presidido por las Musas, especialmente la poesía cantada acompañada de música (poetry sung to music) [...] II. Generalmente, *arte* o

Para entender las obras trágicas áticas como piezas musicales es innecesario remontarse a los orígenes del drama o ver en el coro al elemento esencial de la tragedia, como hace Nietzsche, llevado de las líneas de la *Poética* en que Aristóteles se refiere al origen de la tragedia y de su propio entusiasmo wagneriano.²³

Es cuestionable interpretar el aspecto musical de la tragedia como un componente accesorio, relativamente prescindible; como si lo “musical” de la tragedia fuese para Aristóteles algo “externo”, que podría o no acompañarla, y que no le perteneciese de manera esencial; y como si únicamente aquello que formase parte de la trama y de la estructura causal de la acción, en un sentido literal y estrecho, constituyese una parte “esencial” de la tragedia. La definición misma de la tragedia —en la *Poética* VI— comprende una serie de elementos, además de los relativos al mito o la trama, varios de ellos íntimamente relacionados con la música, como la melopeya, la danza y la lírica coral.²⁴

literatura (Letters)”. Düring llama nuestra atención sobre algunas fuentes documentales de la existencia de música puramente instrumental en la antigua Grecia, y destaca que mientras Platón concibió la música como la unión de palabras y sonido instrumental, “se dice que Aristóteles fue el primero que reconoció la música pura como forma artística especial”, y como una variante particular de la *mimesis*. Cf. I. DÜRING: *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. B Navarro, México: IIF-UNAM 1990, pp. 267-268. En *Las Leyes* 670b Platón alude a la música instrumental pura y expresa una opinión desfavorable hacia ella, porque considera que “es difícil reconocer lo que imita”, y le preocupa que la música imite caracteres virtuosos e induzca a la virtud. La posición aristotélica acerca de la música pura significó el reconocimiento pleno de su existencia y su clasificación como un género específico de música al lado de otros, así como una nueva apreciación de su valor. En cuanto al papel que le reconoce a la música en la tragedia, lo que el filósofo plantea expresamente en la *Poética* es que la *mimesis* trágica se sirve de diversos medios, entre ellos la música, para representar o imitar la acción y los caracteres. Acerca de la relación entre la tragedia y la música, véase: Carmen CHUAQUI: “Aristóteles y la dramaturgia”, en C. CHUAQUI: *Ensayos sobre el teatro griego*, México: IIFil-UNAM 2001, pp. 13-25.

²³ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez, Madrid: Alianza 1978, sección 8, pp. 80-87.

²⁴ *Poética* 1449b 21ss; 1450a 12-14. Wladyslaw Tatarkiewicz destaca la íntima relación entre la música, la poesía y la danza, en la antigüedad, y señala que el término χορεία (danza) viene de χορός, el cual antes de significar “canto colectivo” (coro), significó “danza colectiva”. Vid. W. TATARKIEWICZ: *Historia...*, v. 1, p. 22.

El hecho de que, en la *Poética*, Aristóteles no se ocupe directamente de lo que nosotros entendemos modernamente como el aspecto propiamente "musical" de las obras trágicas, tampoco representa una base suficiente para concluir que, para él, la música no sea esencial al drama; recordemos que las odas corales, compuestas por música y lenguaje, forman parte de la tragedia.²⁵

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

El coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción (καὶ συναγωνίζεσθαι), no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?²⁶

Quienes le restan importancia a la música en la tragedia pasan por alto la recomendación anterior. Es verdad que podría argüirse que lo que Aristóteles significa con las palabras citadas es que el coro debe contribuir a la acción *por lo que dice*, no por su carácter musical o *instrumental*. No obstante, el hecho es que el coro es en sí mismo un elemento musical. Por otra parte, la definición aristotélica de la tragedia como "imitación de una acción esforzada [...] en *lenguaje sazonado* (ἡδυσμένῳ λόγῳ)",²⁷ implica de suyo el aspecto musical.

²⁵ Conviene recordar la observación de LUCAS al respecto: "though lyric, words plus music, was one of Aristotle's six parts of tragedy, words are never alluded to in the *Poetics*", en D.W. LUCAS: *Aristotle's...*, p. 263.

²⁶ *Poética* 18, 1456a 25-32 (versión española de V. García Yebra).

²⁷ *Poética* VI, 1449b 25. J.D. García Bacca y V. García Yebra traducen ἡδυσμένῳ λόγῳ como "lenguaje sazonado". El primero traduce también el término *logō hedusmenō* como "logos hedónico", porque comparten la misma raíz. Cf. Juan

Como dice Gerald F. Else, “los ‘versos’ [refiriéndose a la composición métrica] son también canto”.²⁸ Aristóteles mismo aclara lo que entiende por “lenguaje sazonado”: “*el que tiene ritmo y armonía y canto*” (λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος,²⁹ es decir, *la versificación y la composición del canto*, componentes musicales esenciales de la tragedia y algunos de los principales medios de la imitación poética.³⁰ Por otro lado, Aristóteles no sólo considera a la *melopeya* (μελλοποιία)³¹ o “composición del canto” algo poético, sino “*el más importante de los [medios] placenteros*”: ἡ μελλοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων.³²

En cuanto al lugar del espectáculo en el drama, el texto de la *Poética* VI 1450b 16-20 marca sin ambigüedad el contraste entre lo poético del canto y lo extra poético de la *opsis*: ἡ μελλοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥμισυ οἰκτεῖον τῆς ποιητικῆς. Esta afirmación contradice, a la letra, lo asentado por el filósofo respecto a la *opsis* en otras partes de la *Poética*, en donde señala que el espectáculo es parte esencial de la tragedia, por ejemplo, en 1449b 31-33: “puesto que hacen la imitación actuando (ἐπεὶ δὲ

David GARCÍA BACCA: *Sobre estética griega*, México: Imprenta Universitaria 1943, p. 40.

²⁸ Gerald F. ELSE: *Plato and Aristotle on Poetry*, Burian: University of North Carolina Press 1986, p. 134.

²⁹ *Poética* VI, 1449b 28.

³⁰ *Poética* VI, 1449b 32-24.

³¹ G. Else apunta que el término μελλοποιία “*covers the words and music of the musical parts of tragedy*”, en *Plato and Aristotle...*, p. 133.

³² Hay un pasaje de la *Poética* en que Aristóteles menciona al canto y el espectáculo entre los componentes esenciales de la tragedia: “*toda tragedia tiene espectáculo (ὄψις), carácter (ἦθος), mito (μῦθος), elocución (λέξις), canto (μέλη) y pensamiento (διάνοια)*” (1450a 14). El hecho de que en otro lugar de la *Poética* señale como prescindible al espectáculo (1450b 16-20), no necesariamente indica que Aristóteles haya juzgado la música como algo también “*accesorio*”. El pasaje completo dice así: “*La melopeya es la más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores*” (*Poética* VI, 1450b 16-20).

τρᾶπτοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν), en primer lugar necesariamente (πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης) será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) y después, la melopeya y la elocución, *pues con estos medios hacen la imitación*".³³ La definición de la tragedia y el lugar primario que le reconoce Aristóteles al espectáculo en el pasaje citado, indican claramente que concibe al drama como un *espectáculo*.

Hay bases para interpretar que Aristóteles utiliza el término ὄψις en dos sentidos distintos, en la *Poética*. En las líneas citadas (1449b 31-33), Aristóteles parece referirse con el término ὄψις al espectáculo como "representación en escena". También cuando compara a la tragedia con la epopeya en la *Poética* 1462a 14-18 y le reconoce un lugar primordial a la *opsis* entendida como representación: "[la tragedia] tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo (τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις), medios eficacísimos para deleitar."³⁴ Mientras que en 1450b 16-20 alude al "espectáculo" (ὄψις) en un sentido peyorativo: "de las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; *el espectáculo* (ὄψις), en cambio, *es cosa seductora* (ψυχαγωγικόν), *pero muy ajena al arte* (ἀτεχνότατον) *y la menos propia de la poética* (δὲ καὶ ἥμισυ οἰκείον τῆς ποιητικῆς), *pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores* (ὡς γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν)".³⁵

Quienes interpretan las líneas de la *Poética* 1450b 16-20 en el sentido de que la *opsis* como tal es prescindible, hacen una lectura aislada y literal del pasaje. Por el contrario, si tratamos de comprender el sentido del comentario aristotélico a la luz de los pasajes anteriormente citados, en donde Aristóteles reconoce abiertamente que el espectáculo (*opsis*) es un componente esencial

³³ Cito la versión española de V. García Yebra.

³⁴ Versión española de V. García Yebra.

³⁵ Versión de V. García Yebra. El subrayado es mío.

del drama trágico, y algunos otros en los que expresa sus preferencias poéticas,³⁶ cabe suponer que su recomendación de prescindir de la *opsis* se refiere al espectáculo en un sentido particular y restringido, esto es, a ciertos aspectos de la *opsis* que juzga artificiosos y relativamente prescindibles.

Aristóteles considera poéticamente mejor que la propia composición de los hechos nos emocione: “*el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta*”.³⁷ Lo anterior no significa que el filósofo deseche propiamente la representación teatral. De lo contrario, su comentario entrañaría una contradicción con la definición de la tragedia como δράμα: “la tragedia imita actuando, no mediante relato” (δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας).³⁸ En la *Poética* señala de manera expresa que, puesto que hacen la imitación actuando, *en primer lugar será parte de la tragedia la decoración del espectáculo*” (ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόνιον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος).³⁹ Es claro, pues, que reconoce que toda representación constituye un espectáculo (ὄψις) y, en esa medida, concibe la *opsis* como un componente esencial del drama trágico. Ello no quita, sin embargo, que considere prescindibles algunos elementos del espectáculo, en particular aquellos que desempeñan, a su juicio, un papel meramente “seductor”.⁴⁰

³⁶ Cf. *Poética* 1453b 6.

³⁷ *Poética* 1453b 3.

³⁸ *Poética* VI, 1449b 26.

³⁹ *Poética* 1449b 31-33. Justo en esta línea suele verse una contradicción con la *Poética* 1450b 16-20.

⁴⁰ Aunque Aristóteles no mencione expresamente a la música, al hacer referencia a la representación en escena, de alguna manera, alude a ella. La música es un importante medio “seductor”, lo cual no implica que haya sido considerada por Aristóteles un elemento accesorio y prescindible. La recomendación aristotélica tocante al papel del coro en el drama, y la relación estrecha de la música con el espectáculo, son una base para conjeturar que, para Aristóteles, lo musical debía regirse por el mismo criterio que el resto de los medios seductores; en otras palabras, que la música, al igual que la *opsis*, no debería ser un mero adorno.

Tenemos evidencias de que Aristóteles considera prescindibles ciertos aspectos de la escenografía y del espectáculo meramente “seductores” (ψυχαγωγικόν), “ajenos al arte” (ἀτεχνότατον).⁴¹ Es patente asimismo la ironía con que se refiere al valor que solía atribuírsele a la producción de la escenografía, en comparación con el de la producción poética.⁴² Pero es difícil establecer en general qué medios son específicamente “poéticos” y qué medios resultan ser meramente “seductores o escénicos”.

Según Aristóteles, lo “prescindible” en el sentido de “seductor” o “inartístico” (ἀτεχνότατον) viene a ser un elemento “externo” a la composición del mito o la trama, mientras que lo “poético” mantiene una relación de pertenencia con el drama, ya sea en términos de la coherencia de los caracteres o de la unidad de la acción y la relación lógica entre los episodios, las peripecias, las agniciones y el desenlace de la tragedia. La distinción aristotélica entre “lo poético” y lo “extra poético” radica en gran medida en la “unidad”, la “necesidad” y la “verosimilitud” de la composición o estructuración del drama tomado en su conjunto.

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

⁴¹ *Poética* VI, 1450b 16-20; 1462a 3-18.

⁴² *Poética* 1450b 21: “además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (versión española de V. García Yebra).

En la antigüedad, los recursos escénicos eran bastante más limitados que en el presente. Es posible que Aristóteles tuviese en cuenta, de manera implícita, el riesgo de sujetar el efecto patético del drama a recursos extra poéticos, o de que la obra quedara expuesta a una representación inadecuada, incluso grotesca.⁴³

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

La recomendación aristotélica explícita es que el *mythos* o la fábula “debe estar constituida de tal modo que, *aún sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca* (φοίττειν καὶ ἐλλεῖν) *por lo que acontece*”.⁴⁴ Las visiones de Casandra en el *Agamenón* constituyen un magnífico ejemplo de lo anterior.⁴⁵ El arte poética puede conmovernos sin presentar siquiera en forma directa los hechos destructivos en escena, y esto es algo que Aristóteles reconoce y aprecia sobremanera.

⁴³ Recientemente, hemos visto transformado el *Edipo Rey* en melodrama, en virtud de un conjunto de decisiones erradas tocantes a la dirección escénica.

⁴⁴ *Poética* 1453b 8: “El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo (ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι), pero también de la estructura misma de los hechos (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων), lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo (διὰ τῆς ὄψεως) es menos artístico (ἀτεχνότερον) y exige gastos (χορηγίας)” (versión española de García Yebra).

⁴⁵ W. Kaufmann juzga estúpido pensar que la representación de un asesinato en el escenario resulte por sí misma más terrible que las alusiones indirectas a él, y señala el mismo ejemplo. Cf. Walter KAUFMANN: *Tragedia y filosofía*, trad. S. Oliva, Barcelona: Seix-Barral 1978, p. 331.

La presentación poética de lo patético es una forma de “prescindir del espectáculo” que permite entender la recomendación aristotélica relativa a la *opsis* en un sentido restringido, y no general, que evita cualquier implicación acreedora de inconsistencia. Hemos visto que hay elementos en la *Poética* para considerar que la recomendación aristotélica apunta en esa dirección.⁴⁶ El hecho de que no podamos asegurar que éste sea el significado de la recomendación aristotélica de “prescindir de la *opsis*” no debería restarle peso a esta lectura, puesto que es la interpretación que resulta consistente con el resto de las afirmaciones que hace el filósofo en torno a la *opsis* en la misma obra.

Una cosa es que Aristóteles reconozca que las buenas tragedias conmueven con la sola lectura y otra que deseche el papel de la representación dramática en escena. La interpretación contraria suele partir del comentario aristotélico de que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”,⁴⁷ sin tener en cuenta que el filósofo expone esta opinión en el contexto de su defensa de la tragedia ante ciertos ataques por parte de algunos de sus contemporáneos. El Estagirita atribuye allí la falta de aprecio por la tragedia a fallas imputables al arte del actor y exonera al arte poética.

El hecho de que la representación sea esencial al drama, no quita que la actuación y el arte de representar en escena sean relativamente independientes de la obra y merezcan un juicio aparte. Lo que Aristóteles censura específicamente es la actuación “simiesca”, exagerada en los gestos, los movimientos y los cantos, pero reconoce con claridad el valor de la música y de la representación en general: “la tragedia tiene todo lo que la epopeya y más, la música y la representación, que no es poco. [...] Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación”.⁴⁸ A juzgar por lo

⁴⁶ Es verdad que Aristóteles afirma que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”, pero no hay que perder de vista el contexto en que enuncia tal opinión: precisamente, en medio de su alegato en favor de la tragedia, en contra de los partidarios de la superioridad del género épico sobre el trágico.

⁴⁷ *Poética* 14150b 17-19.

⁴⁸ *Poética* 1462a 1-18: “... dicen que ésta [la epopeya] es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos. Por

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

En el caso de *Edipo Rey*, tanto para quien lee la obra como para quien presencie su representación en el teatro, lo patético no puede nacer del espectáculo, puesto que los hechos destructivos no son presentados directamente, sino a través del relato de un testigo, es decir, mediante un recurso netamente poético. Esta manera de prescindir de la *opsis* es la que interesa Aristóteles. Lo que él recomienda es que la obra trágica conmueva sin necesidad de echar mano de recursos artificiosos o “inartísticos” para producir o intensificar el efecto patético.⁴⁹

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

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

⁴⁹ Lo que explica su preferencia por el estilo sofócleo, ya que parte de la maestría poética de Sófocles consistió en lograr un efecto patético intenso mediante esta forma de composición. Entre los recursos “seductores” y no estrictamente poéticos, señala los gestos, la inflexión de la voz y el vestuario, en *Retórica* II, 8, 1385a 31-34. Ver *Poética* 1462a 3-18.

λέξις. De manera que una deliberada abstracción de la realización completa (*full performance*) —i.e., la insistencia de Aristóteles en que la lectura puede hacer el trabajo [dramático] tan bien (25.62a 12 ss)— entraña importantes y obvias consecuencias”.⁵⁰

Primero, no es claro que el comentario aristotélico de que la sola lectura “sin movimiento, produce su propio efecto” (ἀνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς),⁵¹ signifique que “la sola lectura podía hacer el trabajo *tan bien como* la representación en escena”. Segundo, la crítica de Else da por supuesta una clase de lectura plana y carente de matices, en suma, una mala lectura. Pero esto no tendría que ser el caso y es dudoso que ésa fuera la clase de lectura que Aristóteles tuviera en mente al expresar su opinión de que la lectura permite apreciar la calidad de una tragedia. Sabemos de la costumbre griega de leer en voz alta y podemos imaginar una buena lectura, efectuada por una sola persona, rica en matices y que no prive por completo a la *lexis* de sus componentes musicales, a pesar de no ser una dramatización plena de la obra.⁵²

La interpretación de la catarsis propuesta por Donini se apoya en un sentido particular del verbo *περαίνειν*, que él mismo admite que no corresponde a todos los usos del término por parte de Aristóteles.⁵³ El problema es que el argumento de que ése no sería el único caso en que Aristóteles utilice un mismo término en diferentes acepciones, no prueba que el significado del verbo *περαίνειν*, en la *Poética* VI, sea específicamente el de “cumplimiento o coronación”, en el sentido que él pretende.⁵⁴ Según su lectura, Aristóteles se

⁵⁰ G.F. ELSE: *Plato and Aristotle...*, p. 137.

⁵¹ *Poética* 1462a 11.

⁵² Para Aristóteles, inclusive la pura voz “consiste en una cierta armonía”. Cf. *De Anima* 426a 27.

⁵³ Explícitamente, Donini reconoce dos significados diferentes del término en tres partes del texto de Aristóteles. Vid. P. DONINI: “La tragedia...”, p. 40. El autor toma como base de su lectura la *Poética* VI, 1449b 24-28; *Política* VIII, 1341b 32-1342a 15. El verbo *περαίνω* está tomado de la *Poética*.

⁵⁴ G.F. ELSE señala que la interpretación más aceptada del término *περαίνουσα* es “llevar a efecto, alcanzar”, en *Plato and Aristotle...*, p. 159. I. Düring, siguiendo muy de cerca a G. Else, interpreta *perainousa* de acuerdo con su significación

refiere allí a la acción de “concluir o completar la parte faltante y final de un proceso ya comenzado”,⁵⁵ es decir, al “coronamiento” o “cumplimiento del último paso”, y presume, además, que ese último paso es de naturaleza *distinta* del proceso de que constituye el cumplimiento o coronación, al modo en que “la acción”, en tanto cumplimiento o coronación, es algo distinto del “oráculo” y “la decisión”, respectivamente.⁵⁶ Sobre bases filológicas tan endeble, propone que “mediante la comprensión y la racionalidad [...], la función propia de la tragedia no sería más la catarsis, sino sólo el coronamiento de ésta, el último paso de la cura de la pasión que restaba cumplirse”.⁵⁷ Tampoco nos aclara el significado del término “comprensión”, ni especifica la manera en que la comprensión es el medio por el cual se cumple “la cura de la pasión”.

Donini coloca la catarsis *fuera* de la tragedia, específicamente “en la experiencia precedente de medicación de la irracionalidad”,⁵⁸ de ahí el título de su artículo, “La tragedia, sin la catarsis”. Su hipótesis es que “Aristóteles dice que, mediante el temor y la piedad, la tragedia lleva al cumplimiento la catarsis”.⁵⁹

Aparte de las dificultades señaladas a su argumentación en favor de la interpretación de la catarsis trágica como el “coronamiento o

ordinaria, como “llevar a cabo algo”; véase: I. Düring: *Aristóteles. Exposición...*, p. 277. Schadewaldt, por su parte, interpreta el sentido del verbo *περὶαίνειν* como “efecto final” (I. DÜRING: *Aristóteles. Exposición...*, p. 273, nota 274). El único pasaje que P. Donini cita directamente en favor de su interpretación del término *perainō* como “coronamiento o cumplimiento del último paso”, es platónico, no aristotélico. Véase: P. DONINI: “La tragedia...”, p. 33. De manera que el hecho de que resulte ése específicamente el “caso *evidente* en el cual el verbo no se refiere al desarrollo entero del proceso [...], sino sólo a la parte faltante...” (P. DONINI: “La tragedia...”, p. 33), serviría de poco para el propósito principal de su argumentación en defensa de ese significado en la *Poética* VI, e incluso da pie para considerar que se trata de una estrategia argumentativa retórica que incurre en la falacia de irrelevancia.

⁵⁵ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 33.

⁵⁶ Cf. P. DONINI: “La tragedia...”, p. 38.

⁵⁷ P. DONINI: “La tragedia...”, pp. 34-35.

⁵⁸ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 40.

⁵⁹ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 40.

cumplimiento de la parte final de un proceso catártico”, Donini entiende que la purificación emocional ritual sería “anterior” al placer propio de la tragedia, en un sentido “temporal y local”, cuando señala que “la catarsis se cumple fuera de la tragedia”:

La tragedia completa y corona este placer elemental elevándolo a un más alto nivel, el del placer que le es propio, esto es, el placer mimético y cognitivo. En suma, el uso del verbo *peraino* en *Poética VI* constituye una referencia implícita de Aristóteles a la *Política* y, al mismo tiempo, también (*anche*) una demarcación precisa de la competencia diversa e incluso de la diversa colocación temporal y local de la catarsis y de la tragedia (la primera adviene en sustancia precedentemente a la tragedia y fuera de ella).⁶⁰

Su hipótesis de que “la catarsis musical e irracional de la *Política* produce un alivio placentero, que la tragedia completa o corona luego, elevando ese placer elemental a un nivel más alto, a saber, el placer mimético y cognitivo”,⁶¹ da por sentadas varias cosas, carentes todas ellas de evidencias suficientes e incontrovertibles, a saber: 1) un sentido particular del término *περαίνειν*, en la *Poética VI*, cuyo sustento filológico ya he cuestionado; 2) que la catarsis emocional del canto sacro (de la *Política VIII*) es “previa” a la catarsis trágica; 3) que la catarsis ritual orgiástica es un proceso emocional que experimentan jóvenes y adultos, mientras que la catarsis trágica es un proceso que experimentan sólo los adultos;⁶² 4)

⁶⁰ P. DONINI: “La tragedia...”, p. 35: “La tragedia completa e corona questo piacere elementare elevandolo a un ben più alto livello, quello del piacere che le è proprio, cioè il piacere mimetico e cognitivo. Insomma, *l'uso del verbo περαίνειν in Poetica VI costituirebbe da parte di Aristotele un implicito riferimento alla teoria della Politica e, nello stesso tempo, anche una precisa demarcazione delle diverse competenze e persino della diversa collocazione temporale e locale della catarsi e della tragedia (la prima avviene in sostanza precedentemente alla e fuori della tragedia)*”. El subrayado es mío.

⁶¹ Vid. P. DONINI: “La tragedia...”, p. 35.

⁶² Declara concordar sobre el particular con J. Lear (cf. nota 14, p. 30), pero en apoyo de esta hipótesis él mismo ofrece tan sólo un argumento, por cierto sumamente discutible, en su nota 13, p. 29: “Inffati *Pol.* VII, 17, 1336b 38 vieta ai giovani la commedia; non parla della tragedia: ma c'è una sola buona ragione per

que la catarsis trágica es “subsecuente” a la catarsis emocional; 5) que la catarsis trágica es un fenómeno de tipo “racional”, que aporta una “comprensión intelectual”;⁶³ 6) que tal “comprensión” constituye el “cumplimiento o coronamiento” de la catarsis emocional.

A su juicio, la interpretación que propone tiene la virtud de proporcionar “una relación de continuidad y coherencia entre la *Política* y *Poética*”. El problema es que, en lo tocante a ese punto, no contamos con bases textuales específicas e incontrovertibles. Es dudoso que exista una “relación de coherencia”, y más todavía de “continuidad” entre ambas obras, en el sentido que él supone. Donini, por otra parte, no justifica por qué dicha “relación de coherencia y continuidad” sería “ventajosa” o “adecuada”, ni aclara en qué sentido lo sería.

Podríamos aceptar sin reparos la hipótesis de que hay una referencia implícita en la *Política* a la *Poética*, a partir de los pasajes

pensare che Aristotele, dopo aver escluso i giovani dalla commedia, li ammettesse alla tanto più difficile e filosofica tragedia?”. Es claro que la opinión adversa de Aristóteles sobre el valor educativo de la comedia, no indica, por sí misma, cuál haya sido específicamente su postura respecto a la tragedia, de manera que no hay ninguna base contundente para conjeturar que haya considerado inapropiada a la tragedia para los jóvenes. En cuanto a la duda de Donini respecto a que Aristóteles admitiera a la “tanto más difícil y filosófica tragedia”, es evidente que su pregunta, meramente retórica, exagera y presume un tipo de “dificultad filosófica” altamente dudosa. Acerca del sentido en que es “filosófica” la tragedia para Aristóteles, ya he comentado antes mis discrepancias con Donini; básicamente concuerdo con la crítica de J. Lear a esa interpretación, porque extrema y fuerza el sentido del pasaje en que Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica que la historia por ocuparse de lo universal, y no de lo particular, cuando con ello se refiere a que, en las tragedias, el poeta representa tipos de personas y de situaciones, no hechos singulares. Cf. J. LEAR: “Katharsis”..., pp. 324-325.

⁶³ Véase: P. DONINI: “La tragedia...”, p. 34, en especial el segundo párrafo, en que afirma “...(*ma solo quelle adulte*), che hanno già conseguito la catarsi dai canto sacri e provano perciò solo passioni ormai depurate dei loro eccessi patologici”. Con lo cual, parece asignarle un efecto terapéutico relativamente estable sobre el ánimo a la catarsis religiosa-orgiástica, cuya función preparatoria perduraría supuestamente hasta el momento en que la catarsis trágica posterior fuese alcanzada de manera subsecuente, todo lo cual resulta de por sí incierto y dudoso.

considerados por el propio Donini,⁶⁴ sin que ello nos comprometa con la suposición que está a la base de sus supuestos 2 a 4, de que tal relación consiste en un nexo de “continuidad” entre la *Política* y la *Poética*, y menos todavía en el sentido específico que él pretende. Su pretensión es algo difícil de demostrar, y en sí misma discutible, debido justamente al carácter impreciso de dicha alusión: “qué queremos decir con el término ‘purificación’ que ahora decimos simplemente, lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética con más claridad”.⁶⁵

El procedimiento exegético seguido por Donini le presta una base débil y artificiosa a su propia asunción de que el nexo entre ambas obras aristotélicas consiste, específicamente, en una relación de “continuidad”. Su interpretación de la catarsis como “comprensión intelectual” no sólo resulta aventurada, porque parte de un sentido incierto del texto de la *Poética*; le atribuye al verbo *perainō* un significado particular de “coronamiento” (atribución misma que, por lo demás, el autor no logra justificar plenamente); además, tal operación interpretativa lo compromete con una serie de supuestos, igualmente inciertos. Las evidencias y los argumentos esgrimidos por Donini no constituyen una base suficiente para descartar la interpretación que ve en la catarsis emocional la función y el fin propio de la tragedia. Lo cierto es que el significado de la palabra *κάθαρσις* en la *Poética* continúa en el misterio.

⁶⁴ Muchos autores aceptan que hay una alusión a la *Poética* en la *Política*, sin extraer las mismas conclusiones.

⁶⁵ *Política* 1341b 38-40: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον. “...Qué queremos decir con el término ‘purificación’, que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*” (según la versión de Manuela García Valdés de la *Política*, Madrid: Gredos 1994, p. 474).

Copyright of *Tópicos. Revista de Filosofía* is the property of Universidad Panamericana and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.