



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa
CSH
Departamento de filosofía

*Cómo se motivan las emociones propias de la tragedia en los
espectadores; una interpretación aristotélica*

Tesis que presenta:

Carmen Carolina Gómez Gutiérrez

Matrícula: 202323943

Para obtener el grado de Licenciada en Filosofía

Asesores:

Doctor Evodio Escalante Betancourt

Maestro Alberto Vargas Pérez

Índice

Agradecimientos	4
INTRODUCCION	5
De las fuentes y las temáticas	10
I. LA POÉTICA	14
La Poética como producción mimética	15
Finalidad e importancia de la técnica en la construcción trágica	18
II. EL POETA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA FÁBULA	23
El conocimiento del actuar humano en la construcción poética trágica	29
III. EL ACTUAR HUMANO Y LAS DELIBERACIONES EN LA FÁBULA	33
Situaciones y personajes en la producción de la fábula	37
El temor y compasión	43
IV. CÓMO SE MOTIVAN LAS EMOCIONES PROPIAS DE LA TRAGEDIA EN LOS ESPECTADORES; UNA INTERPRETACIÓN ARISTOTÉLICA	46
El reconocimiento del dolor en la tragedia	46
Conclusiones	49
APARTADO RESPECTO A LA INTERPRETACIÓN DE CÓMO ES QUE SE GENERAN LAS EMOCIONES PROPIAS DE LA TRAGEDIA Y LA CATARSIS	51
Bibliografía	53

AGRADECIMIENTOS

Después de haber concretado el proyecto educativo, no me queda más que agradecer a todos quienes hicieron posible este logro; sin ellos, no lo hubiera realizado. Gracias.

En primer lugar agradezco a mis padres, Carmen y Carlos pues con su ejemplo y motivación me alentaron a ser lo que soy. Gracias por no dejarme sola en esta empresa llamada escuela, pero sobre todo, por acompañarme en la *empresa de vida*. Los amo.

Agradezco el apoyo y aliento de mis hermanos Moy y Bety. Gracias por no dejar que me extraviara y sobretodo, gracias por *estar*.

Gracias a mis compañeros, quienes ahora se han vuelto compañeros de vida: Jorge y Adriana.

Un agradecimiento especial a todos mis profesores que siempre me impulsaron a dar más de lo que yo hubiera creído poder dar, en especial al Doctor Evodio Escalante y al Maestro Alberto Vargas.

Debo agradecer a la Universidad Autónoma Metropolitana por proporcionarme los medios para este logro.

Agradezco a mi pareja y compañero Ricardo Mauricio por darme ánimos cuando menos los tenía, por acompañarme y ayudarme a cerrar el círculo académico, y más que nada, por estar conmigo en las buenas y en las malas. Muchas gracias mi Amor.

A Hipatia Sebastián, gracias por mostrarme todo lo bueno que puedo ser y por lo que me brindaste el tiempo que estuviste conmigo, jamás te voy a olvidar.

No puede faltar un agradecimiento a quien hizo posible la concatenación de sucesos, personas, palabras y demás... la *Vida*, que me proporciona todos los días los medios necesarios para salir adelante y ser feliz.

Gracias

Al esfuerzo de Carmen

INTRODUCCION

“Hablemos de la poética [...]” [Aristóteles, 1992: 1447a8] Así es como inicia una de las obras más conocidas que Aristóteles escribió y que hasta la fecha han ofrecido un caudal de interpretaciones, tanto a la filosofía como a la literatura: la *Poética*. En breve, en este tratado Aristóteles trata de las creaciones poéticas, es decir, del arte o producción de la poesía. En la actualidad, el tratado de la *Poética* sirve de referente a la filosofía como un escrito al cual le equivaldría la etiqueta de estético.¹

Cuando realicé mi primera lectura de este texto, una de las cuestiones que llamó mi atención –y que a mi parecer sigue siendo tema de análisis– es el planteamiento que Aristóteles hace respecto a la creación poética, la cual acota a la tragedia, y que tiene la pretensión de generar un tipo del placer en quien funge como receptor.² El estagirita apunta que: “[...] no hay que pretender de la tragedia cualquier placer sino el que le es propio.” [Aristóteles, 1992: 1453b11-12] de ahí que, se puede decir que la producción poética, en este caso la tragedia, tiene como pretensión un placer que sólo ella puede proporcionar. Asimismo, se puede señalar que la tragedia tiene como finalidad generar en los receptores un placer.

Ahora bien, dado que lo que se busca con la creación poética es alcanzar el placer que le es de suyo, Aristóteles dice que dicha pretensión se logra al causar las emociones de temor y compasión.

¹“Aristóteles no tiene propiamente una estética, en el sentido en que fue entendida esta disciplina filosófica en el siglo XVIII, con Kant y Baumgarten, como teoría de la sensibilidad (*aisthesis*) y del gusto artístico.” [Beuchot, 2004, 181] Sin embargo, algunos de los temas que se tocan en el texto del estagirita, son la belleza, el tema de la mimesis, el aspecto creativo, las emociones vinculadas a lo expuesto por el poeta en el texto trágico, entre otras cuestiones que son de índole estético.

² Entiéndase receptor a quien acude a la puesta en escena de una tragedia o al que simplemente lee la tragedia, “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 quienes oyesen la fábula de Edipo.” [Aristóteles, 1992: 1453b3-7] Así, Aristóteles no sólo se remite a quien se hallan presenciando la escenificación de la tragedia, sino aquellos que la presencian de otras maneras, ya que la tragedia existe aún sin representación. “[...] pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” [Aristóteles, 1992:1450b18-19].

Para el estagirita, el temor y la compasión se obtienen porque el poeta, con las imitaciones que logra perpetuar en la trama, induce a dichas emociones: “Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor, es claro que hay que inducirlo en los hechos.” [Aristóteles, 1992: 1453b12-13]

Hasta aquí, el par de sentencias del texto aristotélico que motivan la siguiente investigación la cual gira en relación a la creación trágica la cual busca el placer que surge de las emociones de temor y compasión; y donde estas emociones han de ser *inducidas* por los poetas en los hechos que perpetúen en la tragedia.

Para exponer con mayor claridad mi pretensión parto de lo siguiente.

Cuando Aristóteles dice que para conseguir el placer que le es propio a la tragedia, se deben de inducir las emociones de temor y compasión en los hechos que el poeta plasma; es pues la palabra traducida por García Yebra como inducir con sus cuatro acepciones, que permite especular lo siguiente.

Según la *Real Academia de la Lengua* inducir significa:

1. instigar, persuadir, motivar a alguien
2. ocasionar (ser causa)
3. extraer, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, el principio general que en ellas está implícito.
4. producir a distancia en otros cuerpos fenómenos eléctricos o magnéticos.

En el caso del tratado de la *Poética*, el significado que adquiere la palabra inducir se remite a la acepción de *ocasionar*; dado que Aristóteles se refiere a que el poeta es *causa eficiente*, en tanto que el poeta *produce* las emociones que son propias de la tragedia: temor y la compasión el placer que le es propio a la creación trágica ha de ser *producido* u *ocasionado* por los poetas.

De ahí que, mi reflexión se torne en relación a este punto: *las emociones que motivan* el placer propio de la tragedia en el receptor; surgiendo tres dudas: cómo es que se suscitan las emociones de temor y compasión en la tragedia; cómo se motiva en el receptor la compasión y el temor; y por último, cómo y por qué es que se vincula –o relaciona– el receptor con estas emociones; para explicar cómo es que se motivan las emociones propias de la tragedia desde una perspectiva

aristotélica.

Así pues, mi hipótesis respecto a la relación de la tragedia y las emociones de temor y compasión que motivan al receptor, –a suscitar el placer propio de la tragedia– se remite a que el poeta tiene que inducir, causar o producir, –desde la construcción trágica– emociones en él.

Lo anterior se da debido a un conocimiento, por parte del poeta, tanto del manejo y empleo de una técnica, como de las situaciones planteadas en la construcción del texto trágico. Es decir, si al interior de la construcción técnica, que el poeta realiza de una tragedia, a su vez, se halla implícito el conocimiento de cómo funcionan algunas situaciones humanas respecto al comportamiento de los individuos;³ los poetas pueden echar mano de este conocimiento para la motivar las emociones de temor y compasión, tanto en la tragedia como en los receptores, generando de esta manera un vínculo entre los receptores y lo planteado en la tragedia; y de ahí, el placer propio que dichas emociones causan en los receptores.

Ahora bien, se puede decir que el vínculo radica en que en los receptores *expresen* las emociones propias de la tragedia que surgen de las acciones que se plantean en la misma trama por lo representado –o escrito–, en el caso de ser lectores.

Así, el primero de los argumentos para sostener lo anterior lo expongo a partir del tratado de la *Poética*. De éste, refiero un panorama general de lo que Aristóteles aborda, para luego exponer la definición de poesía, que el estagirita señala, como un género mimético, de ahí que todas las especies poéticas sean consideradas imitaciones. Es decir, la poesía es producción de imitaciones.

Aristóteles se refiere en gran medida al género de la tragedia y cuando él habla de producción, resalto la importancia que para el estagirita tiene la técnica (*techné*) en la construcción del texto trágico. En este sentido considero cuál será la finalidad de llevar a buen término dicha producción que implica una técnica; asimismo, en esta parte me aboco a prescribir las partes que constituyen el texto trágico, tal como lo hace el estagirita retomando la importancia que él le da a la

³ Que remiten a la concepción de realización de los individuos en la tesis aristotélica.

fábula. Expongo las partes constitutivas de la fábula, señalando el significado que tienen en la tragedia, así como su importancia y componentes, los cuales deben ser tomados en cuenta por el poeta.

Ahora bien, de lo anterior resulta que no sólo el conocimiento de la técnica en la producción trágica es suficiente para el poeta, sino que, la construcción trágica implica que el poeta tenga un conocimiento del actuar de los individuos.

Al tomar en cuenta el conocimiento de ciertas acciones que parecen estar conectadas al significado que tiene para Aristóteles, dentro de su filosofía, las acciones con su concepción de realización del individuo. Tomo lo anterior como punto de partida para explicar que si el poeta es conciente de la manera en que debe inducir las acciones en la construcción trágica, se puede argüir que él realiza un manejo en la exposición de las emociones perpetuadas por la concatenación de los sucesos. De tal modo que aquello que el autor de la tragedia exponga dentro de su construcción suscite acciones, que provoquen a su vez, situaciones, que ubiquen el temor y la compasión en la tragedia y en los espectadores.

El argumento anterior comprende la respuesta para mi primera inquietud: ¿cómo es que se suscitan las emociones de temor y compasión en la tragedia? Y la cual respondo dentro del primer capítulo denominado *La Poética*.

El segundo cuestionamiento que me planteo y pretendo resolver es cómo se motiva en el receptor el efecto de inquietar el temor y compasión. Por una lado, y como observé implicaría el conocimiento, por parte del poeta, de lo que Aristóteles plantea como un actuar humano, el cual, explica en algunos de sus tratados.⁴

En esta parte señalo, para explicar que el poeta debe ubicar dentro de la fábula, una serie de determinadas acciones, las cuales impliquen ciertas circunstancias que fomenten determinadas acciones en el personaje principal. Así, cuando el poeta pone al personaje trágico en determinadas circunstancias, éstas remiten a un tipo de familiaridad con la cual el receptor puede vincularse o verse reflejado; de ahí que el receptor genere las emociones de temor y compasión y consecuentemente el placer propio de la tragedia el cual deriva de dichas

⁴ Aristóteles parece estar pensando todo el tiempo en aquel bosquejo de hombre virtuoso que se halla en sus diferentes tratados éticos, en especial en su *Ética Nicomaquea*.

emociones.

Ahora bien, Lo anterior puede mostrar la respuesta a mi segunda inquietud arguyendo que en el receptor surge un proceso que lo liga con alguna emoción particular parecida a la que se observa en durante la trama de la tragedia.

En este punto se puede preguntar qué es lo que motiva en el receptor las emociones que se están generando en él, cuestión que alude a la tercera pregunta que guía esta investigación. Si se sitúa la respuesta en que lo producido en la tragedia es idéntico a una vivencia del receptor, al parecer no podría ser la respuesta más lógica, debido a que los planteamientos trágicos no son siempre idénticos a las vivencias de aquellos que leen o acuden al teatro. Sin embargo puede plantearse que por ser una vivencia que suscitó una emoción que ya conocía, quien concurre al teatro, o lee una tragedia, se vuelca a dicha emoción por lo implicado en el texto o puesta trágica, suscitando en él, como receptor, el placer propio de la tragedia, es decir una emoción que causa el temor y la compasión.

La cuestión es que dicha reflexión que extraigo del texto del estagirita, considero, no es sólo una cuestión de su tiempo, sino que hoy en día al situarme como lectora o receptora de una tragedia se suscitan emociones en los receptores de una tragedia.

De las fuentes y las temáticas

Cuando se accede al caudal de temas que el texto de la *Poética* ofrece, y naciendo de éste mi inquietud ante el tema de la pretensión de la producción trágica y su vínculo con el receptor, decidí indagar desde Aristóteles y sus textos la posible explicación respecto a mi cuestionamiento.

Por qué desde los textos de Aristóteles, porque pienso que el estagirita concibió un sistema filosófico el cual clasificó y limitó en cuanto a campos de estudio en donde algunos tratados parecen tener relación; de ello que algunos temas expuestos en el tratado de la *Poética* encuentren conexión con algunos otros

textos del estagirita.

Ahora bien, dado que son tres las cuestiones a resolver: ¿cómo es que se suscita el temor y la compasión en la tragedia?, ¿cómo es que se motiva en el receptor el temor y la compasión? Y por último, ¿qué es lo que motiva en el receptor el temor y la compasión? Y puesto que para resolverlas se tocan temas como: la producción poética, la creación poética trágica y la importancia de la técnica en ella, parto desde la *Poética* misma para responder.

Dado que, la producción poética en cualquiera de sus especies, resulta ser para Aristóteles imitación, y la producción trágica es producción de imitaciones de acciones de hombres, retomo algunas ideas que Aristóteles desarrolla en la *Ética Nicomaquea*.

Puesto que las acciones que cometan los personajes dentro de la tragedia tienen que llevar al temor y la compasión, retomo los conceptos de *temor* y *compasión* del tratado de la *Retórica*.

Ahora bien, en la *Ética Nicomáquea*, es donde Aristóteles trata “[...] desde las experiencias comunitarias del hombre, hasta los principios que las explican.” [Beuchot, 2004: 161] las acciones de los individuos, poniendo de manifiesto que la condición del ser humano, en la concepción de Aristóteles, parte de un aspecto subjetivo fundamental que es la búsqueda de la felicidad o *eudemonía*.

Para Aristóteles dicho aspecto subjetivo verá su realización en un plano objetivo, es decir, en las acciones que el individuo realice en pro de esa felicidad, y que se vean expuestas en el nivel de la convivencia con los otros, es decir, en la *polis* de la cual es parte el individuo. Así que, la visión que Aristóteles tiene respecto a la realización del individuo expone un aspecto que pudieran explicar algunas cuestiones tratadas en la obra de la *Poética*. En primer lugar, porque Aristóteles apunta que la poesía es imitación, y la imitación se da en tanto que la poesía trágica imita acciones de individuos; el resultado que se pretende con la imitación de acciones, en especial en el texto trágico como Aristóteles lo indica, es que se ocasione en dicha imitación, las emociones propias de la tragedia y de ellas, suscitar el placer propio de estas emociones.

Así pues, las emociones de temor y compasión surgirían de las diferentes

maneras que el poeta tenga de llevar a la acción a los personajes, tomando en cuenta que los individuos se realizan por sus acciones y por ellas se dice que son *buenos o malos, felices o infelices*.

Seguido de esto, se puede esclarecer qué es lo que Aristóteles entiende como temor y como compasión partiendo del texto de la *Retórica*. En este tratado, el estagirita examina la *techné* que el orador debe poseer del discurso retórico: “El arte oratorio puede definirse como dominio de los medios, con cuya ayuda puede uno ganarse a los oyentes.” [Düring, 2005:208] Para Aristóteles este arte reconoce los diferentes medios que se tienen de persuadir los juicios de los demás; los tipos de razonamientos al desplegar una argumentación; así como los diferentes tipos de discursos argumentativos tales como, el discurso asesorativo, el discurso ceremonial y el discurso forense. En cuanto a estos tres tipos de discursos, todos se hallan al servicio de convencer, demostrar o plantear algo como posible o lo contrario: “[...] el método propio de la disciplina se refiere a los argumentos y el argumento es una especie de demostración (pues nos convencemos más cuando suponemos que algo está demostrado) [...]” [Aristóteles, 2004: 48] De manera tal que lo que sigue del tratado de la *Retórica* se centra en temas como la exposición de los temas a tratar por el orador y de las reglas que éste debe seguir; de las refutaciones, cómo debe objetar; etcétera.

Finalmente, en toda esta demostración que el estagirita hace del arte retórico, y lo que cabe señalar como importante para mi investigación, es la exposición de las emociones en el uso de la exhibición retórica. A las emociones involucradas en el discurso retórico, Aristóteles les dedica un apartado en el libro dos, en los apartados 2-12, de la misma manera que en los apartados siguientes, 20-26, el estagirita expone cómo es que el orador tiene que poseer el manejo de las actitudes, y emociones y estereotipos de las diferentes edades de los individuos, así como su condición social la cual determina al individuo para actuar de tal o cual manera. De ello que el filósofo defina y plantee los términos de *temor* y *compasión*, diciendo cómo y por qué nacen el terror y la compasión en los individuos; qué es la compasión y cómo es que estas emociones son posibles en los individuos.

En consecuencia, después de situar las emociones de *temor* y *compasión* y qué es lo que generan en el receptor, resta explicar de qué manera y cómo el receptor se vincula con estas emociones. Para lo anterior, partiré del tratado *De la memoria y el recuerdo*.

El recuerdo, tal como es explicado por Aristóteles⁵ es el proceso de atraer o buscar todos los movimientos que se quedaron en nuestra memoria. De lo anterior que el individuo pueda situarse con *temor* y *compasión* ante lo que se desencadena en la tragedia; es decir, con las emociones que se provocan por las acciones que el personaje trágico cometa y, que el mismo receptor reconoce porque el *temor* y la *compasión* se generan desde el dolor que es lo que el receptor conoce.

Pues bien, el reconocimiento, es debido a que lo expuesto en la tragedia genera un recuerdo en el receptor, en este caso será por el conocimiento del dolor y por este es que puede temer y compadecerse; a ello es a lo que se vincula el receptor, porque al final es una emoción que apela a su propio conocimiento y en cierto sentido a su naturaleza, tal y como lo plantea el estagirita.

Así pues, tanto la *Poética*, la *Ética Nicomáquea* y la *Retórica*, de diferente modo, se remiten a tratar en ciertos aspectos que me permiten la exposición de algunas tesis aristotélicas, donde expongo lo que se puede pretender que el poeta maneje dentro de la construcción del texto trágico. Así, en cada una de las obras aquí mencionadas, me permiten situarme para responder *cómo se motivan las emociones propias de la tragedia en los espectadores*.

⁵ Véase Aristóteles, 1962 y Aristóteles, 1987.

I. LA POÉTICA

Aristóteles en la *Poética*, plantea diversos temas que hasta el día de hoy siguen siendo objeto de análisis e interpretación. Esto se debe a que el estagirita, despliega del arte poético una serie de consideraciones que en la actualidad cobran importancia respecto a la creación poética.

La *Poética*, tal y como se conoce en las traducciones al español, se halla conformada por veintiséis apartados.⁶ En los cinco primeros, el estagirita limita y expone su campo de estudio, al tema de la poética: “Hablemos 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 [...]” [Aristóteles, 1992: 1447a8-10]

Aristóteles examina sus especies y lo que son, a lo que plantea que la poesía tanto como sus especies son imitaciones.

El estagirita va más allá de este planteamiento y analiza “[...] de todo en cuanto concierne al origen de la poesía. Y advierte, [...] una trabazón constitutiva de elementos en la epopeya y la tragedia griegas.” [Miguez, 1971:19] En este sentido es como Aristóteles, va orientando su examen a estos dos géneros poéticos: la epopeya, y sobretodo, a la tragedia.

De los apartados seis al veintidós, como se marcan en las diferentes traducciones, el estagirita despliega todo un análisis respecto a la tragedia el cual va desde una definición de éste género, el tipo de imitación a la que obedece, define lo que es imitación, y no, dentro de la tragedia y lo que da el sentido en el texto trágico.

También, proporciona una serie de apreciaciones en relación a la estructuración trágica, y cuáles son los elementos que se debe tener en cuenta el poeta para la construcción trágica; así, Aristóteles señalará cuál es la finalidad que se persigue con la estructuración en la construcción del texto trágico.

En estos apartados, el macedonio, toma en cuenta la labor del poeta como

⁶ Traducciones como las de García Yebra, Eilhard Schlesinger, Salvador Mas, se hallan estructuradas de esta manera.

creador o constructor de la tragedia, así que le advierte respecto a la estructuración de la *fábula*, en tanto que por dicha estructuración se logran las emociones propias de la tragedia: temor y compasión. De ahí que se dedique a la descripción de la *fábula*, en cuanto a: unidad, extensión, orden, belleza, verosimilitud, posibilidad de lo expuesto, etcétera.

Aristóteles expone también las partes constitutivas de la *fábula* y su importancia, aquí aparecen elementos como *agnición*, *peripecia*, *lance patético* y *nudo*.

El apartado veintitrés lo dedica a la epopeya, y en el siguiente aclara cuáles son las partes del género épico.

Los últimos dos apartados Aristóteles los asigna a considerar las problemáticas a las que se pueden enfrentar los poetas en la construcción trágica, para al final exponer el porqué es superior la tragedia ante el género épico.

Lo que conocemos como el tratado de la *Poética* es una serie de notas y apuntes de clase que Aristóteles concibió;⁷ lo expuesto aquí no es más que un panorama general respecto a la exposición que el estagirita resuelve de la poesía, en particular del género trágico.

A pesar de que es un texto un tanto espeso respecto a diferentes planteamientos, aún así, se pueden seguir analizando cuestiones como la finalidad de la tragedia, cómo es que el poeta logra las emociones de temor y compasión dentro la construcción trágica y si éstas sólo se logran respecto a la técnica, cómo es que el receptor de la puesta trágica se liga a ellas, preguntas que son el fin de estas líneas.

La Poética como producción mimética

En términos generales el tratado de la *Poética* aborda, en inicio y como cuestionamiento general, qué es el género⁸ poético,⁹ cuestión que Aristóteles

⁷ Véase Costa, 2001 y Faticola.

⁸ Género “[...] como el componente primero de las definiciones que aparece formulado en el qué-es: ese es el género del cual se denominan <<diferencias>> las determinaciones cualitativas.” [Aristóteles, 2000: 1024b-7]

define de la siguiente manera: “Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas viene a ser, en conjunto imitaciones.” [Aristóteles, 1992:1447a14-16]

Para el estagirita, tanto la poesía como la música pertenecen al género de la mimesis o imitación.¹⁰

El termino griego de mimesis, tal y como es definido en el *Diccionario de Filosofía Herder* dice que mimesis es “[...] imitación, reproducción o representación [...]” [Martínez y Cortés] El significado que dan los autores del diccionario filosófico, lo remite, a que con este término en la antigua Grecia se designaba la representación teatral hecha por los mimos y la cual, aludía a la realidad.

En el contexto de la teoría aristotélica, la palabra mimesis cobra el sentido de producción de imitaciones de acciones de hombres, tal y como señalan los autores del diccionario virtual.

Pues bien, Aristóteles plantea la poesía como producto de imitaciones, de ello que cada una de las especies de la poética siendo productos miméticos son diferentes: “[...] o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.” [Aristóteles ,1992:16-18]

Así que, en el tratado de la *Poética* “La clasificación aristotélica de los géneros poéticos se basa en tres criterios: los *objetos* (los caracteres, las pasiones y las acciones), los *medios* (el lenguaje, el ritmo, el canto) y *los modos de la imitación* (narrativo, descriptivo, dramático, trágico, cómico, lírico).” [Trueba, 2004:19] en los que el poeta pueda imitar.

Ahora bien, puesto que el análisis que Aristóteles concibe en este tratado se acota a la epopeya y –en gran medida– al tema de la tragedia, ya que “Cuando

⁹ Hay que señalar que el género poético corresponde a cada una de las especies que tiene el género mimético. En el tratado de la *Poética*, Aristóteles distingue dos especies del género mimético: la música y la poética, de las que se desprenden, a su vez, especies.

¹⁰ Lo anterior se puede interpretar de la siguiente manera. Si se contempla el género de las imitaciones, se puede ver que los subgéneros serían la poesía y la música. Del subgénero de la poesía se desprenden las diferentes especies como la epopeya, la poesía trágica y la comedia. De la misma manera, del subgénero de la música son parte la aulética y la citarística. Así que se puede decir que, el género de la poesía y cualquiera de sus especies, son meras imitaciones.

Aristóteles dice poético o poesía, tiene siempre en mente las grandes realizaciones del arte poético: la epopeya y la tragedia.” [Düring, 2005:263] su reflexión gira en torno a estas dos producciones, y en consecuencia, en la *Poética* aborda una introducción general y un estudio en relación a la tragedia y a la epopeya, así como a la comparación de estos dos tipos o especies de poesía; concluyendo que la epopeya, al igual que la tragedia imitan los mismos objetos. La diferencia que el estagirita señala entre estas dos especies, es que la epopeya es la producción de un relato de gran extensión en la exposición de los sucesos y acciones a imitar, mientras que la tragedia, es más corta en cuanto a la exposición de la trama a diferencia de la epopeya: “[...] la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras la epopeya es ilimitada en el tiempo [...]” [Aristóteles, 1992: 1449b12-15] De ello, que la tragedia se suscite más corta respecto al género épico.

Ahora bien, la poesía es imitación, ¿cuál es el objeto a imitar, en su especie trágica?

Puesto que para Aristóteles la poesía “[...] imita cosas y acciones con palabras, de modo que no es poesía por la métrica, sino por la imitación.” [Beuchot, 2004: 182] y dado que en la *Poética* Aristóteles se aboca en gran medida a la tragedia, la imitación – para él– se dará en tanto que los poetas “[...] imitan a hombres que actúan, [...]” [Aristóteles, 1992: 1448a30] De ello que el núcleo de la actividad artística trágica sea la producción de imitaciones, por parte del poeta.

Con esto Aristóteles propone como base para la producción poética trágica la imitación de acciones, el poeta produce en tanto que él acciones. Así que, “El autor de la *Poética* restringe la noción de *mímesis* a la de *praxis*: la imitación que produce y ocasiona el arte no se refiere a cualquier cosa sino a las acciones de los hombres.”[Mauro, 2005:2]

Con lo anterior se dice que la actividad poética trágica, para Aristóteles, es *producción mimética* de acciones que conforman un relato.

Ya que la poética es producción hay que poner de manifiesto cuál es el sentido productivo –y/o *techné*–, para Aristóteles, en la creación poética. Si se contempla

la poesía como producción humana, debe llevar ésta un proceso que tiende a una finalidad.

Carlos Thiebaut afirma que, en Aristóteles, el sentido teleológico de la acción humana puede ser entendido de dos maneras:

[...] el fin de la acción puede entenderse, como aquello que se alcanza como resultado (y será como un fin de la esfera de lo producido, una obra) o como aquello que se ejercita en la acción, como su fuerza, su tensión, su actividad (y será como finalidad interna a la acción, su energía). En el primer caso, el rasero del presente estará en el resultado obtenido y la medida estará en la calidad de la obra alcanzada [...] [Thiebaut, 1988: 108-109]

En este sentido, la acción del poeta es la producción de imitaciones que él realice en la construcción trágica, la cual tiende a un fin, de ello que no se debe tornar deliberada la producción de acciones imitadas, sino que dicha producción al parecer, tiene que poseer una forma para alcanzar las emociones de temor y compasión.

Ahora bien, ¿en qué sentido cobra relevancia, o importancia, la técnica en la producción o construcción del texto trágico?

Finalidad e importancia de la técnica en la construcción trágica

¿Qué es lo que busca alcanzar el poeta en la producción mimética trágica? ¿En qué sentido cobra importancia la técnica en la producción o construcción del texto trágico?

Antes que nada, deseo situar el tratado de la *Poética* como un texto que cae en lo descriptivo¹¹ y otras veces en la prescripción. Su sentido prescriptivo se puede anotar que es “[...] poética, en el sentido que tiene esta palabra, de arte factiva (*poiesis*), que ayuda a hacer algo, esto es, a fabricarlo, a construirlo o producirlo,

¹¹ Es descriptivo en tanto que exhibe parte de las obras más representativas de poetas tales como Homero, Sófocles y Aristófanes, en donde la técnica se llevó con tal maestría que ejemplifica la manera en que ellos lograron, en base a la técnica, lo que Aristóteles acota en la parte prescriptiva. De manera que Aristóteles muestra, como en algunos de los poetas no se logró concretar un buen manejo de la técnica dando ejemplos específicos de cómo es que el poeta fracasó en partes fundamentales de la creación poética.

como *techne* (a diferencia de la operación como acción, esto es, la *praxis*, que corresponde a la ética).” [Beuchot, 2004: 182]

Así que, Aristóteles en su tratado prescribe, en gran medida, cómo es que se debe de construir una tragedia el poeta, así como el sentido o lo que se busca alcanzar con dicha producción.

A diferencia de lo que hoy se puede entender como técnica, es decir, el conocimiento que nos permite construir o hacer algo de cierta manera o modo, los griegos en su concepción de técnica designaban

[...] el *momento cognoscitivo* que implica esta actividad, subrayando de manera especial la contraposición existente entre arte y experiencia; ésta implica una repetición preferentemente mecánica, sin rebasar el conocimiento del *que*, es decir, *del dato hecho*, allí donde el arte trasciende el puro dato hasta llegar al conocimiento del *porque* o a aproximarse a él y, en cuanto tal, constituye una forma de conocimiento. [Reale 1985: 125]

Por ende, para los griegos y en cierto sentido para Aristóteles, quien posee el conocimiento del porqué, –en este caso los poetas– se puede decir que supera la manera mecánica del realizar las cosas y que a su vez, sabe el porqué realiza de tal o cual manera lo que ejecuta.

Para Aristóteles, “Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido.” [Aristóteles, 1985: 1140a9-12]

Así que,

El saber técnico sería, [...] un conocimiento de algo que se tiene previamente –por un aprendizaje específico, por un proyecto, por un objetivo determinado con anterioridad a la acción– [...] y al que se le acude cuando se desea realizar algo y que es aplicado en el momento en que se necesita [Thiebaut, 1988:110]

Los poetas son pues quienes poseen el conocimiento, es decir, las causas que llevan en si la producción de imitaciones y que conducen a la finalidad que tiene la tragedia. Se puede decir de quien posee dicho conocimiento y lo lleva a su realización que tiene la técnica, ya que considera *cómo* llevar a su finalidad lo que puede ser producido en este caso sería el poeta.

En este sentido, y a los ojos de Aristóteles, quien posee estos conocimientos es más digno de estima y sabio. Los poetas son considerados sabios en tanto que conocen las causas y con ello, el modo de su producción.

[...] en cada caso consideramos que los que dirigen la obra son más dignos de estima, y saben más, son más sabios que los obreros manuales: porque saben las causas de lo que se está haciendo [...] Con que no se considera que aquellos son más sabios por su capacidad práctica, sino porque poseen la teoría y conocen sus causas.” [Aristóteles, 2000: 980a24-981b7]

De ahí que el aspecto prescriptivo de la *Poética*, se da en el hecho de que Aristóteles elucida la *techné* (arte o técnica) de la creación poética, es decir, el *cómo* y *porqué* discurren en la obra trágica lo que acontece siguiendo una finalidad.

Ahora bien, como mencioné, la *Poética* también se dirige a la descripción de algunas cuestiones, en este sentido comenzaré por exponer una de las definiciones más importantes a las cuales alude Aristóteles y de la cual partirá para prescribir, cómo es que esto que definirá conducirá a una finalidad.

El estagirita define poesía trágica como la

[...] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. [Aristóteles, 1992:1449b24-27]¹²

Aristóteles precisa como tragedia la imitación de una acción esforzada y completa que posee cierta magnitud; donde dicha primera acción imitada debe ocasionar las emociones de temor y compasión, las cuales conducen a la placer propio de la tragedia. En este sentido, el placer del que parece estar hablando, y reiterando Aristóteles durante toda la *Poética*, es la *katharsis*.

Pues bien, catarsis se define como purgación. La finalidad que el poeta debe perseguir con las emociones de temor y compasión es que estas emociones deriven en una purgación en el receptor. Éste sería el placer propio de la tragedia, y la finalidad última que el poeta debe perseguir en la construcción trágica.

¹² Aristóteles entiende por lenguaje sazonado y aderezos: “[...] el que tiene ritmo, armonía y canto, y por <<con las especies [de aderezos] separadamente>>, el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.” [Aristóteles, 1992:1449b 29-31]

Para que el fin planteado suceda, Aristóteles dice que: “[...] en todo lo que hay un fin, cuanto se hace en las etapas sucesivamente anteriores se cumple en función de tal fin.” [Aristóteles, 1995: 199a9-10]

Así que el poeta que desee llegar a la finalidad de la tragedia debe realizar seis partes, de las cuales obtiene su calidad y su finalidad: “[...] la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.” [Aristóteles, 1992:1450a8-10] En donde “El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos [...]” [Aristóteles, 1992:1450a15]

La estructuración de los hechos es la fábula, y la fábula básicamente es la producción de mimesis –o imitación– de acciones o *praxis* de los individuos, las cuales deben ser debidamente concatenadas; de ello que los poetas requieren del conocimiento del *cómo* y *porqué* imitaran y relacionarán las partes que le son constitutivas a la fábula. Cuestión que Aristóteles prescribirá en los apartados 7, 8, 10, 11, 12 y 14 y de la *Poética*.

Por esta razón es que la parte prescriptiva cobra una finalidad en el tratado del estagirita ya que al presentar el *cómo* y *porqué* la tragedia se construye de tal manera, Aristóteles muestra que el poeta es quien debe ocasionar, con su labor, las emociones propias de la tragedia.

En esto radicaría la importancia de la técnica y la maestría del poeta: en su conocimiento del *cómo* y *porqué* se hace lo que se hace dentro del texto trágico, es decir del conocimiento de una *techné* aplicada a la construcción poética; donde el poeta, emplea dicho conocimiento para la creación y concatenación de acciones humanas obteniendo como resultado las emociones de temor y compasión. Y que a su vez, según Aristóteles llevan o conducen al receptor al placer que viene de esas emociones: la catarsis.

En consecuencia se puede decir que, Aristóteles enseña que el poeta en ciernes puede lograr producciones trágicas perfectas; perfectas respecto a que el poeta domina una técnica con la que “[...] logra el máximo efecto sobre los receptores o lectores.” [Düring, 2005:263]

La perfección que el poeta pretende alcanzar sería debido al conocimiento de la finalidad a la cual pretende llegar; dicha perfección implica el manejo de la

técnica involucrada en la producción de acciones que el género trágico envuelve, y que el poeta produce, de tal o cual manera, en las acciones a imitar.

“Aristóteles tenía la idea, evidente para él, de que el artista produce algo ‘como alguien que sabe’” [Düring, 2005:267]

La tragedia de un poeta que tiene el conocimiento es, por ende, aquella que lleva una *techné* que permite la exposición de individuos actuantes y que a su vez, como poeta posee el conocimiento del *porqué* construyó la tragedia de tal manera.

Ahora bien, para que se susciten las emociones de temor y compasión, el poeta debe de ocasionarlas en la construcción del texto trágico.

II. EL POETA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA FÁBULA

Cuando Aristóteles presenta los elementos a realizar para llevar acabo una tragedia, pone de manifiesto al poeta que son seis partes que conforman una tragedia: “Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.” [Aristóteles, 1992:1450a8-10] Donde la más importante es el componente de imitar una acción completa.¹³

Dicha “[...] imitación de la acción es la fábula, [...]” [Aristóteles, 1992:146] Ahora bien, la fábula¹⁴ es para el estagirita es “[...] la composición de los hechos [...]” [Aristóteles, 1992:1450a5]

El poeta debe tener, por un lado, el conocimiento de la composición de los hechos y por el otro, un conocimiento de aquello por lo cual se dirá que el individuo actúa. Es decir, en un sentido el poeta debe presentar la técnica con la cuál va a estructurar las acciones a imitar, y por el otro, el conocimiento del actuar en los individuos de la trama.

Al parecer, el hecho de que la poesía trágica sea un entramado de imitaciones – la fábula–¹⁵ por parte del poeta, requiere una estructura técnica, y por el otro, el conocimiento del ser humano respecto al actuar por ser imitaciones de hombres que actúan;¹⁶ si se toma en cuenta esta ambigüedad, de la técnica con la cual, el poeta, debe llevar acabo la mimesis en la fábula y por el otro el conocimiento en relación a las acciones humanas, primeramente he de exponer la manera en la que Aristóteles prescribe que el poeta debe estar producir la fábula.

¹³ [Aristóteles, 1992:1449b24-27]

¹⁴ Algunas traducciones como las de Salvador Mas manejan el concepto de trama como fabula y otras lo traducen como mito; para este texto me remito a la traducción de fábula García Yebra en donde mito es traducido como fábula.

¹⁵ La profesora Cecilia Sabido contempla –para Aristóteles– la fábula, *mithos* como lo traduce ella en su artículo es “fin en tres sentidos: causa del *ser* o la puesta en ejercicio de la actividad, lo que se *hace* como esencia de la obra realizada y lo que se *conoce* en el proceso y queda inscrito en la obra.” [Sabido, 2005:67] Si se otorga como real las tres finalidades que el *mithos* cumple, mi texto se abocaría en recalcar la última finalidad expuesta por la Profesora.

¹⁶ Cuestión que parece estar pensada desde la perspectiva que maneja en la *Ética Nicomáquea*.

La fábula se construye a partir de una acción que el poeta imita y de donde se desencadenan las demás acciones; se puede decir que la fábula es la concatenación de las acciones que originan la trama trágica y por las que el receptor puede imbuirse en la historia.

La importancia que da Aristóteles a la construcción de la trama es que metafóricamente es el alma de la tragedia: “La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia [...]” [Aristóteles, 1992:1450a38-39] Donde “[...] los medios principales con que la tragedia se deduce al alma son partes de la fábula; me refiere a las peripecias y las agniciones.” [Aristóteles, 1992:1450a32-34]

Si se lleva a cabo la construcción de la fábula, la tragedia dará vida a que aquellas acciones que el poeta plantee, originando con ello el temor y la compasión que le son propios a la tragedia. ¿Cuáles son los elementos que, según Aristóteles, debe considerar el poeta para que dicho entramado alcance su finalidad?

En primer lugar, el estagirita contempla que la fábula tiene que llevar un orden, así como una cierta magnitud. “Es pues necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera [...]”¹⁷[Aristóteles, 1992:1450b32-34]

La fábula obedece a un orden lógico, en efecto, los sucesos que se hallen planteados en la fábula tienen que seguir cierta lógica ya que si no hubiese una coherencia dentro de la trama, difícilmente sería atractiva para el receptor. Dichos sucesos también implican necesidad, de ahí que los acontecimientos, si se siguen necesariamente unos de otros, consiguen que en la fábula exista verosimilitud en las acciones expuestas, y de la trama en su totalidad. Por lo tanto, la fábula tiene que ser de una acción de la cual se desprendan las demás con el orden coherente

¹⁷ En este sentido, el párrafo citado expresa las consideraciones que debe tener la fábula, así como algo bello. Más adelante, en el tratado de la *Poética*, el concepto de belleza que Aristóteles define dice lo siguiente: “Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden.” [Aristóteles, 1992:1450b34-.37]

que pudiera seguir a la acción primaria, que es desde la cual partió el poeta para la realización de ésta.¹⁸

Lo anterior apunta a lo que Aristóteles concibe como una unidad dentro de la concatenación de acciones:

Es preciso, por lo tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se orden de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte se altere y disloque todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte del todo. [Aristóteles, 1992:1451a 30-35]

Cada parte concatenada con necesidad y orden, obedece a una totalidad de momentos: principio, medio y fin:

[...] la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no se sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. . [Aristóteles, 1992:1450b 25-31]

Ahora bien, la fabula en su totalidad de momentos, contempla también una magnitud la cual le será propia a la tragedia.¹⁹ Dice el estagirita que la fábula debe ser expuesta de manera que el receptor pueda recordar fácilmente. Así cuando la tragedia se realice o se cuente sea fácil de retener²⁰ en la mente de quien contempla o de quien escucha dicha tragedia. En este sentido, la magnitud cumple

¹⁸ “[...] la condición de *necesidad* implica que los sucesos deben desprenderse de una trama coherente y lógica. El poeta debe aplicar su conocimiento para la elaboración de un mito (*mythos*), de una trama de acciones con una estructura coherente; estructura sin la cual la intriga (ensamblaje de acontecimientos) sería improbable, (informe).” [Mauro, 2005:2]

¹⁹ Hay que recordar que la magnitud es una de las principales distinciones que Aristóteles sitúa entre la tragedia y poesía épica. La magnitud de la épica supera, en mucho, a la tragedia.

²⁰ Este punto es importante para mi hipótesis ya que Aristóteles señala para la construcción de la tragedia el recuerdo siempre está presente como un vínculo entre lo que se expone en el texto trágico y el receptor. Cuando Aristóteles en la *Poética* señala “[...] así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.” [Aristóteles, 1992:1451a 5-6] En este sentido, el recuerdo funge en el receptor como guía durante el

también como un componente más y que desempeña con algunas de las categorías que reflejan lo hermoso. De ello que, Aristóteles expone: “Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto la magnitud [...]” [Aristóteles, 1992:1451a9-11]

Aristóteles menciona también que en la fábula hay dos maneras en que puede el poeta realizar la producción de acciones, es decir, el tipo o manera en las cuales las acciones se entrelazan para que el poeta cumpla su finalidad, así como para hacer atractiva la concatenación de sucesos. A la primera, la llama *simple*: “[...] llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; [...]” [Aristóteles, 1992:1452a14-16]

La segunda modalidad que propone es la *compleja*: “[...] aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición,²¹ de peripecia o de ambas.” [Aristóteles, 1992:1452a16-18] Para Aristóteles la mejor manera que tiene el poeta para llevar a cabo la concatenación de las acciones es la compleja y puesto que para el estagirita el entramado de acciones complejas implica *agnición* y *peripecia*, es importante que señalar cómo es que se definen dichos conceptos.

Para Aristóteles cuando el poeta realiza la concatenación de las acciones, puede plantear un cambio radical en éstas; a ese cambio él le llama peripecia. “Peripecia es el cambio de acción en sentido contrario, [...] Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente; [...]” [Aristóteles, 1992:1452a22-24] ya que dicho cambio se genera de aquella primera acción. La función de la peripecia es que exista un cambio radical de lo que se encuentra suscitándose en la trama, pero que dicho cambio se desprenda de la lógica de las anteriores acciones planteadas, así que dicho cambio no es deliberado.²²

desarrollo de la tragedia, ya que por este el receptor puede asociar puntos específicos en el inicio de la trama que tienen peso dentro de la fábula y que a lo largo de ella se resuelven.

²¹ La palabra agnición en versiones como la de la Salvador Mas es traducida como mero reconocimiento, véase bibliografía. Dichos términos, agnición y reconocimiento serán empleados en éste texto de la misma manera.

²² Deliberado en el sentido de que el poeta no introduce un cambio fortuito.

Puesto que el estagirita prescribe que la mejor manera en que puede el poeta realizar la fábula es de manera compleja, falta determinar uno de sus elementos: la agnición.

Para Aristóteles, “La agnición es, como ya el nombre lo indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a dicho infortunio. [Ahora bien,] la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, [...]” [Aristóteles, 1992:1452a30-33]

El estagirita señala que el poeta, en la construcción de la fábula, puede usar diferentes tipos de agnición para incorporar a la fábula, tal es el caso de la que de la agnición que se da por señales, en donde el personaje, o los personajes, se percatan de alguna situación ignorada por alguna señal. Sin embargo, Aristóteles advierte que la agnición por señales es la menos artística; de que ahí se sigue que aquellas que son fabricadas por el artista y las cuales, al no proceder de la trama,²³ también son inartísticas. El siguiente tipo de agnición que el estagirita menciona, procede de algún recuerdo, es decir, cuando el personaje se percata de alguna situación pasada y reconoce algo que se encuentra en relación con dicho recuerdo en la situación presente.²⁴ Aunque Aristóteles menciona dos tipos de agnición más, la que cobra más relevancia es aquella que el poeta entrama desde la misma secuencia de acciones que está produciendo. Ésta, tiene el poder de asombrar a los individuos, porque “La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles.” [Aristóteles, 1992: 1455a18-19]

En efecto, si el poeta desea elaborar una buena fábula tiene que tomar en cuenta la agnición y la peripecia, de tal manera que se sigan a la imitación primera de la acción, ya que por esta imitación se lleva a un cambio que el receptor puede identificar, bien causándole sorpresa. Este cambio es con el que logra compenetrarse el espectador, al grado despertar las emociones propias de la tragedia; “Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor” [Aristóteles: 1992:1452b39]

²³ Veáse Aristóteles, 1992: 1454b30-31

²⁴ Veáse Aristóteles, 1992: 1454b36-37

La peripecia y la agnición son partes que tocan el alma del receptor conmocionándole; “Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones.” [Aristóteles: 1992:1450a34-36] De la misma manera, la peripecia y agnición logran las emociones de temor y compasión.

Al parecer, la peripecia es en dónde el receptor se vincula con asombro ya que no esperaba dicho cambio en la trama. Mientras que la agnición, es lo que va a llevar a que en el receptor se de una conmoción particular de los sucesos que está presenciando. De peripecia-agnición, en la fábula, se contempla una conclusión en lo acontecido que el estagirita llama lance patético.

El lance patético es definido por Aristóteles como: “[...] una acción destructora y dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.” [Aristóteles, 1992: 1452b11-13]

Paralelamente al proceso que el poeta sigue en la construcción de las acciones, o fábula, se van erigiendo emociones en los receptores, en donde, como se sitúa en la definición, temor y compasión generan la *Kátharsis*.

La peripecia, la agnición y el lance patético, al parecen dan vida a lo que Aristóteles llama catarsis, ya que cuando peripecia, agnición y lance se ven concretados en la obra trágica, lo que se genera son las emociones de temor y compasión. En este sentido, las pasiones trágicas llevarían a una catarsis en el receptor. Esto, parece tener peso en los individuos debido que todas las acciones, desde donde se desprende el temor y la compasión cobran significado aportando al receptor, el placer que les suscita presenciar la resolución de lo entramado inicialmente.

Algunas de las interpretaciones alrededor de la catarsis versan respecto a un sentido ético que Aristóteles pudiere haber involucrado en el cómo es que el poeta debe construir una tragedia para que el resultado sea una emisión en el receptor que genere un cambio respecto a su actuar es decir, en su comportamiento.

La Doctora Carmen Trueba expone que “La *Poética* sugiere que Aristóteles no concibió las funciones ética y catártica en un sentido excluyente, pues su definición de la tragedia hace referencia expresa a una catarsis de las emociones

y la *Poética* IV se refiere a una *máthēsis* o enseñanza poética.” [Trueba, 2004, 48-49]

Sin embargo, debido a que el texto de la *Poética* es oscuro en relación a este tema, “[...] porque Aristóteles no comenta qué entiende como purificación o purgación de las emociones en su definición de la tragedia y sólo menciona la palabra *kátharsis* dos veces en la *Poética*.” [Trueba, 2004:43] no se puede avistar con mucha precisión el significado de este término, sin embargo, dado que las emociones de temor y compasión conducen a lo catártico y de ello al placer propio de la tragedia, el término lo retomaré en las conclusiones especulando un probable significado para este término.

El conocimiento del actuar humano en la construcción poética trágica

Hasta aquí, lo anterior puede ser señalado como aquella parte que el estagirita acota en relación a la estructuración de la fábula que el poeta debe realizar en la construcción trágica. Sin embargo, falta una parte importante. El orden, la magnitud, la peripecia, y los demás términos, relacionados a la construcción de la fábula no tienen caso si no se toma en cuenta lo más importante: que todos estos términos tiene como contenido, o materia prima, las acciones humanas.

La base de la construcción poética trágica, se halla en la *praxis*, “[...] dicha *praxis* como el hacer del objeto poético no se reduce a la mera conducta, sino que se trata de una acción que es el resultado de una deliberación (de una tensión constitutiva entre diferentes opciones) que persiguen un propósito elevado.” [Mauro, 2005:2] De ello que la construcción es de imitaciones que en la fábula son de los personajes que deliberan para actuar respecto a lo que se les presente en la trama.

Para Aristóteles, los personajes que crean los poetas, tienen que actuar conforme a “[...] el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales) [...]” [Aristóteles, 1992: 1449b36-1450a]

¿Qué es lo que el estagirita entiende por pensamiento y carácter que los poetas tienen que tomar en cuenta en la construcción trágica? Pensamiento es precisado de la siguiente manera: “[...] el pensamiento, [...] consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, [...]” [Aristóteles, 1992:1450b4-5]

La definición respecto a lo que Aristóteles entiende por carácter, se puede aclarar un poco más con el texto de la *Ética Nicomáquea*, donde dice que “[...] cuando hablamos de carácter de un hombre no decimos que es sabio o inteligente, sino que es manso o moderado; [...]” [Aristóteles, 1985:1102b40-42]

En las acciones que el individuo concreta se ponen de manifiesto en el carácter y el pensamiento. En relación a ello, los autores de *Aristóteles: Sabiduría y felicidad*,²⁵ apuntan que por acción en el pensamiento aristotélico hay que entender “[...] aquella actividad que pone de manifiesto el *carácter* (*éthos*) de la persona, es decir, su postura consciente y voluntaria frente a toda realidad.” [Conill y Montoya, 2001:135]

Puesto lo anterior, Aristóteles cuando define carácter y pensamiento, parece que nos habla del tipo de deliberaciones por las cuales el individuo actúa y de sus actos al entablar vínculos con otras personas, se dice que es bueno o malo. De ello que, “[...] dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia tienen éxito o fracasan todos.” [Aristóteles, 1992:1449b36-38]

Debido al carácter bueno o malo del individuo, este puede tener éxito o fracasar.

En la tragedia, Aristóteles recalca, que el carácter reviste las acciones que se presentan dentro de la fábula: “Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones.” [Aristóteles, 1992:1450a20-22] Consecuentemente, si el carácter se ve recubierto por las acciones, lo que muestra el poeta es a un individuo del que los demás pueden emitir juicios que expresarán respecto a su conducta. Así que, está bien cuando se señala que el carácter de un individuo es bueno o malo, ya que sus acciones han dado dicho mote a quien actúe de tal o cual manera.

²⁵ Véase, Conill y Montoya, 2001.

En consecuencia, puede decirse que el individuo por sus deliberaciones ante cómo es que debe de actuar, es que forja su éxito o bien fracasar; y esto es lo que el poeta debe tomar en cuenta respecto a lo que lía dentro de la fábula. Es decir, el poeta debe de percatarse al elegir de la manera de proceder de los personajes ante tales o cuales circunstancias dependiendo de su carácter.

Entonces, es preciso señalar que lo que imita el buen poeta en las tragedias no son los pensamientos o los caracteres en sí mismos, sino lo que se produce en las imitaciones es una serie de acciones en donde el individuo delibera ante tales o cuales circunstancias.

El énfasis que Aristóteles pone en la construcción que el poeta debe realizar en la producción mimética de las acciones, está más que claro ya que “[...] sin acción no puede haber tragedia [...]” [Aristóteles, 1992: 1450a24] Así, como también está claro que “[...] la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en acción, y el fin es una acción no una cualidad.” [Aristóteles, 1992: 1450a16-18] a diferencia de los caracteres que son meras cualidades.

Así, se puede exponer que de nada sirve que el poeta tenga el conocimiento de la composición de la fábula si no tiene presente el *porqué* de las deliberaciones de los personajes trágicos dentro de la trama que él esté liando.

Por lo anterior es que, el poeta puede suscitar en el receptor las emociones de temor y compasión, ya que por el conocimiento que se da de ciertas deliberaciones que llevan a actuar de tal o cual modo a los personajes dentro de la trama, es que puede orillar al receptor a situarse en una condición que teme o donde se compadece respecto a lo que observa.

Para concluir, la labor del poeta en la creación del texto trágico implica –además de la técnica– el conocimiento de la condición humana.

En este punto Aristóteles parece estar pensando en la realización del individuo el cual, para él, se da de acuerdo a las acciones que el sujeto realiza respecto a los demás.

Así que, lo que imita el poeta es a hombres en la *praxis*, donde dicha *praxis* se desprenden los efectos de la creación poética en los receptores, como “La

mímesis o simulación poética [la cual] tiene el poder de producir en nosotros una peculiar y vigorosa impresión de realidad y un placer propio” [Trueba, 2004:24]

III. EL ACTUAR HUMANO Y LAS DELIBERACIONES EN LA FÁBULA

La realización personal parece hallarse ligada a la convivencia; para Aristóteles es condición del ser humano ser seres sociales con la necesidad de las relaciones de convivencia para su realización, en cualquiera de sus ámbitos, ya sea material o espiritual. Bien lo acota Jonathan Barnes cuando dice que Aristóteles concibe que “Los hombres no son individuos aislados y las excelencias humanas no pueden ser practicadas por eremitas solitarios.” [Barnes, 1987: 132]

Lo anterior, el estagirita lo explica a detalle en dos de sus tratados: la *Política* y en la *Ética Nicomáquea*.

En el primer tratado justo en el libro primero Aristóteles expone qué es y qué conforma la comunidad política, la *polis*;²⁶ comprende los tipos de gobierno que se deben considerar para la ciudad/estado y sus elementos; una teoría respecto al Estado; de la virtudes políticas y el buen ciudadano; las clases sociales; el bien tanto para el individuo, como para el Estado; entre otras consideraciones que apuntan al Estado ideal.²⁷

En su primer capítulo, Aristóteles expone cuál es el origen de la *polis*. Para Aristóteles la *polis* es una comunidad conformada por otro tipo de comunidades, es decir, las ciudades/estado se conforman por aldeas, y a las aldeas las conforman familias. Esta unidad de comunidades es la que Aristóteles llama *polis* y su naturaleza radica en que todas las comunidades, y el individuo mismo que nace dentro de la primera comunidad que es la familia, se unen para la subsistencia, con la finalidad de alcanzar una autonomía como *polis*.

El individuo al formar parte de dos comunidades anteriores a la *polis* tiene que contribuir desde la primera comunidad la cual es la familia para que se pueda dar esta realización, de ello que

“[...] por un lado, los hombres tienden por naturaleza –motivados por sus necesidades– a unirse con otros seres humanos pues sólo así pueden sobrevivir. Y que, por otro lado el fin (*telos*) constitutivo de la naturaleza humana, la vida

²⁶ *Polis* era la definición que se daba en Grecia a la ciudades/ estados.

²⁷ “El rasgo característico de su construcción es que el conjunto culmina en una pintura del Estado ideal [...]” [Jaeger, 1984:302]

buena la felicidad, sólo puede realizarse dentro de la comunidad política, es decir, convirtiéndose en *ciudadanos*, y *participando* en el gobierno de la *polis*. [Salazar, 2004, 79]

Así que, Aristóteles sitúa que “[...] el hombre, por naturaleza es un animal político (*zoon politikón*), es decir, un animal que sólo puede realizar su propia naturaleza *dentro* de la comunidad política.” [Salazar, 2004, 79]

Para Aristóteles, eso es parte de la condición humana: la convivencia natural para su propia realización y de la *polis*. De ello que “La sociedad y el Estado no son ligaduras artificiales impuestas al hombre natural: son manifestaciones de la propia naturaleza humana.” [Barnes, 1987: 132]

Sin embargo, ¿cómo es que el individuo contribuye a ello? Puesto que para Aristóteles, la vida pública es donde el individuo se realiza, dicha realización se da por medio de su actuar a favor de la comunidad de la cual es parte. El individuo debe de actuar, para Aristóteles, conforme a una vida buena, la cual repercutirá como bien de la comunidad. En la participación activa del ciudadano, es decir en la toma de decisiones en las que tiene que ser partícipe, es parte de su desarrollo como individuo ya que está actuando de manera que sus acciones atañan a su propio bien y el de la comunidad.²⁸

Ahora bien, la concepción aristotélica de que el hombre realiza la vida buena con sus actos, el estagirita la pone de manifiesto en la *Ética Nicomáquea*. En éste tratado, Aristóteles alude a la concepción de que las acciones van encaminadas a que el individuo, en busca de un bien, se desarrolle dentro la comunidad política, ya que al final, resulta que para el macedonio, es lo mismo el bien del individuo como el de la *polis*:

Pues aunque sea el mismo el bien del individuo y el de la ciudad, es evidente que es mucho más grande y más perfecto alcanzar y salvaguardar el de la ciudad; porque procurar el bien de una persona es algo deseable, pero es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades. [Aristóteles, 1985:1094a20-1094b9]

¿Cuál es el fin que Aristóteles dice que persigue el individuo al poner de manifiesto en la comunidad entera, es decir, en la *polis* su buen actuar? Aristóteles

anota que el fin que se persigue y que puede realizarse es la felicidad por medio del bien y se manifiesta como realizable en tanto que es la finalidad de las acciones de los individuos, “[...] la felicidad es algo perfecto y suficiente, ya que es el fin de los actos.” [Aristóteles, 1985:1097b20-21]

Pues bien, al ser la felicidad lo que atañe a las acciones de los individuos para que ésta repercuta en los otros niveles de convivencia, [familia, aldeas, *polis*] habrá que decir para Aristóteles ¿cómo es que los actos alcanzan la felicidad, tanto del individuo, como de la ciudad/estado?

Para Aristóteles, la felicidad es el fin que el individuo persigue, la vida buena y se manifiesta en los bienes morales que las acciones del individuo desee “Sólo en las actividades peculiares de la vida humana descubriremos la capacidad peculiarmente humana de ser feliz [...]” [Lear, 1994: 187]

De ello que el bien más perfecto esta en relación a las acciones encaminadas a los bienes que causan satisfacción al alma.²⁹ De ahí que todas las acciones deban siempre tender al bien del alma.

Este bien que consigue la felicidad se logra a partir de los diferentes modos que tiene la virtud “Llamamos virtud humana no a la del cuerpo, sino a la del alma; y decimos que la felicidad es una actividad del alma.” [Aristóteles, 1985: 1102a17-18]

La virtud, como actividad del alma y siendo que para el estagirita el alma tiene una parte racional y otra que no lo es, la virtud es parte de la fracción racional que el alma contempla. Debido a esto, las virtudes son hábitos y cualidades que el individuo fomenta racionalmente para sí, en pro de su felicidad ya que “adquirimos las virtudes como resultado de actividades anteriores.” [Aristóteles, 1985: 1103a30] Dichas actividades anteriores a las que Aristóteles refiere es la manera de deliberar conforme al actuar para con los otros, y que se nos fomentan como costumbre, como hábitos que la misma razón guía. De ello que

[...] por nuestra actuación en las transacciones con los demás hombres nos hacemos justos o injustos, y nuestra actuación en los peligros acostumbándonos

²⁸ Salazar, 2004: 77-79.

²⁹ Véase [Aristóteles, 1985:1098b-1102b40] Estas paginas corresponden al primer libro de la ética nicomaquea. En éste se cierne la idea de que las acciones van encaminadas a un bien, el cual es la felicidad.

a tener miedo o coraje nos hace valientes o cobardes; [...] [Aristóteles, 1985: 1103b15]

Ahora, al ser las virtudes las que van encaminadas a que el individuo sea feliz, dichas virtudes están puestas en referencia a la vida buena, es decir, al actuar en la comunidad donde el individuo se desenvuelve. Al ser así y por tratarse de actos, es necesario poner en el discernimiento conjunto a la razón en todas las acciones que el individuo realice. De ello que, al individuo es a quien le toca distinguir, o deliberar, voluntariamente si sus actos se encaminan a la virtud o el vicio, a lo bueno o malo.

Para Aristóteles “[...] la elección del fin es un acto de la razón, dirigido por la voluntad. El conocimiento del fin, es decir, del bien y porqué algo es un bien, presupone meditación y reflexión. [Düring, 2005; 716] Por consiguiente, ejecutar un acto que es bueno depende de nosotros, y de nosotros también dependerá también no ejecutar un acto que es vergonzoso. Para Aristóteles uno mismo decide en el momento fundamental de la acción, si el acto que va a cometer es correcto –inclinado a la virtud–, o no lo es.

Así que el individuo es quien decide buscar la felicidad por medio de sus acciones; los sujetos valoran su actuar respecto a lo que les suscita, es decir las diferentes maneras o modos en los que se pueden enfrentar al mundo, de ahí que se diga que son buenas o malas personas y lo mismo de su carácter que éste es bueno o malo.

Por esa razón, para Aristóteles el hombre que se jacte de virtuoso desarrollará acciones buenas para sí, y a su vez, dichas acciones repercutirán dentro de su comunidad y para su comunidad, adquiriendo para él mismo la felicidad que le otorgan sus actos y de ahí cooperando a que la misma *polis* o comunidad alcance también el bien.

Quizá uno pueda preguntarse, qué tienen que ver la visión de Aristóteles respecto a las relaciones de convivencia, con el tema de la tragedia, en especial con la construcción de la fábula.

Debido a que

La tragedia no copia las acciones humanas, sino que presenta los significados de las acciones de una manera probable (como eslabones de una intriga), con el fin de que sean éstos reconocidos por el espectador. Se trata de la abstracción de la forma del hecho particular (el rescate de su sentido) y su restitución en la obra producida; es decir de una identificación no conceptual (que no subsume a la acción en una categoría general), sino imitativa (que busca el sentido sin alejarse de la particularidad). [Mauro, 2005:3]

Cuando Aristóteles define a la tragedia como imitación de acciones humanas, hay tener en cuenta, cuál es la manera en que el macedonio piensa que los individuos se realizan, porque para el macedonio dentro del actuar humano y las deliberaciones para concretar dichos actos es que el poeta puede suscitar, en su producción, las emociones propias de la tragedia.

Así que el poeta deba reflexionar en la producción de la fábula respecto a algunas consideraciones deliberativas de los personajes conforme a la virtud o el vicio, todo ello, con la finalidad de llevar al receptor a la identificación o empatía en relación a las acciones que el poeta produzca en las imitaciones de la tragedia.

Situaciones y personajes en la producción de la fábula

“No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder [...]” [Aristóteles, 1992:1451a36] Para Aristóteles, el poeta debe de producir la acción mimética de aquello que puede darse o suscitarse a los personajes de la tragedia, y aunque, en el tratado de la *Poética* el estagirita no contempla como tales, las temáticas que el poeta debe explotar en relación a la producción de entramados miméticos; se pueden deducir algunas cuestiones que conducen a los temas que permiten las emociones de temor y compasión para llevar a cabo finalidad de la tragedia.

Aristóteles cuando habla de la distinción existente por los objetos que imita cada arte, contempla que aquellas imitaciones que pudiesen sucederle a los personajes, no serán en relación a cualquier individuo, si no que la tragedia tiene que hacer mejores a los hombres que los mismos que hay en la realidad: “Y la misma diferencia separa a también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto,

tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los reales.”[Aristóteles, 1992: 1448a16-17]

Partiendo de que el poeta debe imitar las acciones de individuos mejores a los existentes en la producción trágica, habría que señalar en qué tipo de situaciones podrían suceder, o tendría que imbricar el poeta a los personajes trágicos, y señalar el porqué Aristóteles contempla a individuos mejores que los mismos que se hallan en la realidad.

Al decir que la producción mimética tiene que ser de personas mejores que las existentes, Aristóteles prescribe que el poeta no pondrá a cualquier individuo en ciertas circunstancias, sino aquellos personajes que son propios de la tragedia,³⁰ es decir, aquellos que se encuentren llenos de acciones virtuosas, tal y como el bosquejo del hombre virtuoso que apunta en la *Ética Nicomáquea*.

En este sentido, el estagirita delimita el tipo de hombres que el poeta debe imitar, no en tanto a su carácter, como ya lo expuse, sino a hombres que por deliberar correctamente proyectan en cada una de sus acciones virtudes, pudiendo decir de éstos, que poseen un carácter bueno o virtuoso.

Respecto a las situaciones que el poeta debe liar, con este personaje virtuoso, para llegar a una de las finalidades de la tragedia,³¹ hay que tomar en cuenta lo que el personaje principal ignora respecto a sus deliberaciones.³²

El diccionario de *La Real Academia de la Lengua* define ignorar (del latín *ignorāre*), como <<no saber algo, o no tener noticia de ello.>>

En virtud de dicho significado, y aunque el estagirita no contemple como tal el tema de lo ignorado, es que el poeta debe construir al personaje trágico. Es decir, que las circunstancias que el poeta cree para que el personaje trágico virtuoso delibere respecto a su actuar se hallen determinadas por algo que no sepa o no tenga noticia de ello, es decir, que desconozca en su totalidad.

³⁰ Véase, Aristóteles, 1992: 1454b8-14

³¹ Crear compasión y temor en el receptor.

³² Lo ignorado, o la ignorancia es uno de los puntos que posteriormente situaré en tres partes constitutivas de la fábula: la agnición, peripecia y el lance patético.

Aquello que ignore el personaje de la tragedia, va ligado a la agnición, la peripecia y el lance patético; tres conceptos que conducen a suscitar las emociones de temor y compasión, lo cual es la finalidad del texto trágico en los receptores, explicaré porqué.

Cuando el poeta incorpora hechos que el personaje ignora, las situaciones en las que decide su modo de actuar se ven determinadas por aquello que no tiene conocimiento, de tal manera que, siendo el personaje mejor que los mismos hombres, su actuar se manifiesta para el receptor con otro tipo de juicio que el meramente bueno o malo dado que el personaje trágico desconoce circunstancias que podrían cambiar su manera de actuar.

En la *Ética Nicomáquea* Aristóteles explica cuáles es el efecto que causa en los demás, saber que algún individuo actúe bajo la ignorancia.

Para el estagirita, hay acciones que los individuos pueden realizar voluntariamente, y otras involuntariamente: “Dado que la virtud se refiere a pasiones y acciones y que, mientras las voluntarias son el objeto de alabanzas o reproches, las involuntarias lo son de indulgencia y, a veces, de compasión [...]” [Aristóteles, 1985:1109b30]

Debido a esto, los actos voluntarios se plantean para Aristóteles como aquellos donde el individuo delibera respecto a sus acciones ante tales o cuales circunstancias, sin ser víctima de ningún tipo de presión; de ello que el acto voluntario es el que se realiza por elección y que lleva en sí una finalidad que apela al calificativo de bueno o virtuoso a los ojos de los demás.³³

En el caso de las acciones involuntarias, Aristóteles refiere que estas se dan por fuerza o por ignorancia. Las acciones que son elegidas por fuerzas son aquellas donde el individuo tiene conocimiento de su deliberación, pero dicha deliberación se le es planteada por fuerza. El estagirita pone dos ejemplos, el primero de ellos es cuando un hombre se encuentra a merced de otro: [...] si un tirano que es dueño de los padres e hijos de alguien mandara a éste a hacer algo vergonzoso, amenazándole con matarlos si no lo hacia, pero salvarlos si lo hacia [...]” [Aristóteles, 1985: 1110a9] El segundo ejemplo es que, hipotéticamente, en

³³ Véase, Libro III, de la *Ética Nicomáquea*.

un barco, el cargamento es arrojado por un sujeto al mar debido a una tempestad; quien ejecuta el acto no lo hace con agrado, sin embargo lo hace para su salvación y de los tripulantes.³⁴

En los dos casos, el acto es totalmente voluntario, se acepta para no sufrir las consecuencias, en primero se es deliberado y actuado para que no asesinen a su familia; y en el segundo, se actúa para que el barco no se hunda con toda la tripulación. A pesar de lo voluntario que se pudiere observar, para el estagirita el acto se torna involuntario “Son, pues, tales acciones voluntarias, pero quizá en sentido absoluto sean involuntarias, ya que nadie elegiría ninguna de estas cosas para sí mismo.” [Aristóteles, 1985: 1110a18-19] De ello que los actos involuntarios causan pena y dolor a quien los comete, ya que su deliberar fue forzado para cometer dicha acción.

Para el filósofo, en estas circunstancias, los juicios que emiten los demás en relación a al sujeto que comente la acción se tornan benevolentes en el sentido de que

A veces los hombres son alabados por estas acciones, cuando soportan algo vergonzoso o penoso por causas nobles; [...] En algunos casos, un hombre, si bien no es alabado, es con todo perdonado <tal sucede> cuando uno hace lo que no debe por causas que sobrepasan la naturaleza humana y que nadie podría soportar.” [Aristóteles, 1985: 1110a20-25]

Ahora bien, la imitación que el poeta cree respecto al personaje de la obra trágica, tienen que llevar el factor de la ignorancia en la deliberación del actuar para que “[...] pase de la dicha a la desdicha, no por maldad, sino por un gran yerro [...]” [Aristóteles, 1992:1453a15] y en consecuencia, las acciones que este realice se limiten a lo que pueda decidir en la ignorancia.

Para Aristóteles, todo aquel que comete un acto en la ignorancia, dice de este acto que no puede llamársele ni voluntario, ni involuntario, debido que en su actuar, aunque conciente de ello,

[...] no ha obrado voluntariamente, puesto que no sabía lo que hacía, pero tampoco involuntariamente, ya que no sentía pesar. Así de los que obran por ignorancia, el que siente pesar parece que obra involuntariamente, pero el que

³⁴ Véase, Aristóteles, 1985: 1110a9.

no lo siente, ya que es distinto, <digamos que ha realizado un acto> al que llamaremos <<no voluntario>> [...]” [Aristóteles, 1985:1110b20-21]

Por esa razón, para el estagirita, quien obra con ignorancia, se dice que su acto es *no voluntario*, para Aristóteles, la ignorancia cuando se concreta en la deliberación, el acto que comete, es un acto que es causa de maldad, ya que “[...] todo malvado desconoce lo que debe hacer y de lo que debe apartarse, y por tal falta son injustos y, en general, malos.” [Aristóteles, 1985:1110b29]

De ello que Aristóteles refiera que “[...] el término <<involuntario>> tiende a ser usado cuando alguien desconoce lo conveniente, pues la ignorancia en la elección no es causa de lo involuntario sino de la maldad, [...] la ignorancia con respecto a las circunstancias concretas y al objeto de acción.” [Aristóteles, 1985:1110b30-1111a1]

Así que, quien actúa ignorando ciertas circunstancias se considera, ante los demás, digno de compasión y perdón, ya que ignora al deliberar cuál es el objeto de su acción o las circunstancias. “Pues en ellas radica tanto la compasión como el perdón, puesto que el que desconoce alguna de ellas actúa involuntariamente.” [Aristóteles, 1985:1111a-3]

Puesto que, los actos para el estagirita pueden ser voluntarios o involuntarios, los involuntarios pueden ser por fuerza o por ignorancia. Los actos involuntarios por fuerza causan en el que obra, pena y dolor; mientras que los actos que son por ignorancia causan en el que las realiza, pesar y arrepentimiento. La compasión para Aristóteles se dará debido a que quienes son receptores de actos “no voluntarios” se ven apoderados de cierto pesar ante lo la situación que se le presenta al otro.³⁵

En consecuencia, cuando el poeta cree a un personaje trágico este debe considerar a hombres mejores que el promedio de los individuos y a los que se les debe poner en situaciones de ignorancia para que de sus actos se genere la compasión en los receptores.

³⁵ En el siguiente apartado, ahondaré más en la definición que Aristóteles hace de la compasión así cómo en porqué los individuos pueden llegar a sentir esta emoción.

Tanto el temor como la compasión debe nacer de la estructura misma de la fábula, en esto radica la maestría del poeta.³⁶ De ello que en la *Poética* Aristóteles señale “[...] qué clase de acontecimientos se consideran temibles, y cuáles dignos de compasión.” [Aristóteles, 1992: 1453b14-15] los cuales deben ser incorporados para que la fábula cobre sentido, y que, en los momentos que se incorpore la agnición, la peripecia y el lance, cobre realmente fuerza y se logre la finalidad de la tragedia.

Los acontecimientos que se consideran dignos de temor y de compasión se generan entre personas que son amigas o familiares (en donde también pueden nacer lazos de amistad). Al parece surte un mejor efecto explotar este tipo de relaciones, ya que los lazos de la amistad para Aristóteles son de personas que persiguen finalidades iguales. Las mejores amistades para el estagirita son aquellas donde la igualdad radica en el tipo de actos buenos y virtuosos que se buscan en relación al otro.³⁷ De la misma manera sucede con las relaciones entre hermanos, y entre padres, estas pueden llegar a ser de igualdad en cuanto a los mismos ideales de virtud que se persiguen para sí y para el otro.

Así pues, si el poeta explota, para la creación trágica, los lazos entre amigos y familia, la mejor manera de hacerlo es enfrentándolos. De ello que Aristóteles diga que “[...] cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el 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 buscarse.” [Aristóteles, 1992: 1453b14-18-23]

Tomando en cuenta que, el poeta debe utilizar situaciones de ignorancia y las relaciones entre familiares y amigos para crear situaciones que generan temor y compasión, estas relaciones deben ponerse en sincronía con la agnición, peripecia y el lance.

Respecto a lo que ignore el personaje trágico, dentro de la fábula, cobra sentido en diferentes maneras ya que la agnición que puede resultar del personaje trágico,

³⁶ Véase Aristóteles, 1992: 1453b-3

³⁷ “Sea pues amar querer para alguien lo que se considera bueno, en interés suyo, y no del nuestro, y estar dispuesto a llevarlo a efecto en la medida de nuestras fuerzas. Y amigo es el

en tanto que reconoce o es reconocido, su actuar procederá a manera de yerro; de ahí que pueda suscitarse o darse el vuelco al entramado trágico, es decir, la peripecia. Al tiempo que que, el lance se torne temible dadas las relaciones ignoradas de parentesco entre el personaje trágico y las acciones que el personaje trágico cometa.

Así es como se puede anotar que Aristóteles prescribe ciertos personajes y situaciones en la construcción de la fábula y que conducen a las emociones trágicas: compasión y temor.

El temor y la compasión

Cuando en la creación de una buena tragedia el receptor ve yerro en las acciones de un personaje virtuoso, el temor y la compasión son las dos emociones que se suscitan en él. El poeta habrá llevado a buen término su techné y lo que implica ésta. Sin embargo, cabe aclarar qué es el temor y la compasión para Aristóteles y en qué sentido se dice que se logra llegar a las emociones de temor y compasión tanto en la obra trágica, como en el receptor.

Aristóteles define el temor como aquel “[...] sufrimiento o turbación nacido de imaginar un mal venidero que puede provocar destrucción o sufrimiento.” [Aristóteles, 2004:156] En este sentido, el poeta es artífice de situaciones que por ser ignoradas por el personaje trágico lo llevan a cometer un gran yerro. Ahora bien, para Aristóteles las acciones cometidas por ignorancia son causa de males, y de ello, que devengan como dice el estagirita, “[...] grandes sufrimientos o pérdidas.” [Aristóteles, 2004:156]

De ahí que, en la construcción trágica lo que causa temor en el receptor es que él es conciente, hasta cierto sentido, de aquello que el personaje ignora. El temor generado por ser receptor de lo que ignora el personaje trágico, se acrecienta en

que ama y es correspondido en su amor. Y creen ser amigos los que creen encontrarse en esta disposición mutua.” [Aristóteles, 2004: 152]

él dado que sabe que las acciones que el personaje trágico comete son terribles e irreversibles.

Aristóteles dice respecto a lo terrible:

Todo lo que es terrible lo es más aún en los casos que no puede corregirse, sino que es totalmente imposible o no depende de nosotros [...] Hablando en términos generales, es terrible cuando da lástima cuando le ocurre a otro o está en trance de ocurrirle” [Aristóteles, 2004:158]

Así que, cuando el receptor se sitúa conciente de lo que le puede ocurrir al otro, es decir al personaje trágico, debido a lo que ignora éste, el receptor siente temor. Sin embargo, fuera de sentir temor por el personaje de la tragedia, el receptor siente temor por sí mismo, por no desear para sí una situación parecida. En este sentido este temor que es para sí, de ver ciertas situaciones, también es lo que genera la compasión en el receptor.

La compasión, según apunta Aristóteles, es “[...] un cierto pesar ante la presencia de un mal destructivo o que produce sufrimiento a quien no se lo merece y que podríamos esperar sufrirlo nosotros mismos o alguno de los nuestros” [Aristóteles, 2004:168]

En este sentido, la compasión se debe a que el poeta crea situaciones desconocidas para un ser virtuoso, las cuales el mismo personaje trágico ignora y lo llevan a cometer una serie de acciones que conducen al yerro. De ello que el personaje trágico se presenta en una situación la cual no debería estar viviendo, debido a que es mejor que los mismos hombres.

Así pues, la compasión en el receptor opera porque el poeta crea el espectáculo o situación de sufrimiento –o mal – que acontece al personaje trágico y que no se lo merecía y que el receptor teme para sí mismo.

Puede que Aristóteles cuando supone que la tragedia debe crear mejores a los hombres, esté pensando en que si a ellos por ser mejores les sucede algún tipo de desgracias, porqué no ha de suceder lo mismo a personas que se hallan en búsqueda de la virtud. El estagirita dice que “[...] es necesario que el que va a sentir compasión se considere expuesto a sufrir algo malo él mismo o alguno de los suyos [...]” [Aristóteles, 2004:168-169]

Las acciones que incrementan el sentimiento de compasión en los receptores, es ver en una situación no grata a personas de bien: “[...] lo más digno de compasión es ver a personas de bien en tales situaciones; por ser inmerecidas y porque se nos ponen ante la vista.” [Aristóteles, 2004:168-171]

¿Cómo es que el temor y la compasión logran una empatía en lo que se está dando en la obra trágica y en el receptor?

Los sucesos que crea el poeta, ponen de manifiesto la fragilidad del hombre virtuoso ante las vicisitudes de la vida. La ignorancia es un punto fundamental para que, lo que le acontezca al personaje trágico lo lleve a un gran yerro, que al final le causará arrepentimiento y dolor.

Cuando el receptor se ubica ante dichos acontecimientos, siguiendo las concepciones del estagirita, el receptor teme no por el otro, sino por él mismo que aquello que el personaje trágico ignora, sea similar a algo que él mismo se halle ignorando pudiéndole ocasionar desgracias “[...] nos compadecemos cuando le ocurre a otros lo que tememos que nos ocurra a nosotros.” [Aristóteles, 2004:171]

Cuando Aristóteles refiere que la compasión es cierto miedo por uno mismo a no vivir lo que ocasiona padecimiento, parece que Aristóteles remite a que los individuos temen a lo que les ocasionaría dolor.

El hecho del que el poeta con su maestría lleve al receptor a dichas emociones, requiere de cierta maestría en el empleo de la técnica por parte del poeta, pero sobretodo, parece que a lo que se apela con el hecho de suscitar temor y compasión es al temor de algo doloroso en el receptor. Es decir, a que se genere en el receptor un miedo ante aquello que se está observando.

En este sentido, es como se genera un vínculo entre la tragedia y el receptor, en el reconocimiento del dolor en situaciones a las cuales se teme, para sí mismo, porque el receptor ha experimentado el dolor.

Pues bien, ¿cómo o cuál sería el proceso por el que es reconocido el dolor que causa la compasión y el temor?

IV. CÓMO SE MOTIVAN LAS EMOCIONES PROPIAS DE LA TRAGEDIA, UNA INTERPRETACIÓN DESDE ARISTÓTELES

A nadie le gusta sentir dolor. El dolor es algo que todos conocemos. A nadie le gustaría encontrarse en situaciones que generen cualquier tipo de dolor. Se teme al dolor porque se conoce y en la obra trágica se reconoce. En este sentido, es a lo que yo apelo como el vínculo entre la tragedia y el receptor, en el reconocimiento del dolor en situaciones que son expuestas en el personaje trágico, las cuales causan temor y compasión (de ello que se temen para sí mismo –como receptor–) debido al dolor que causan.

Pues bien, ese es el argumento que yo extraigo como el vínculo existente entre una tragedia y el espectador, partiendo de algunos de los argumentos de Aristóteles. En relación a esto explicaré ¿cómo o cuál sería el proceso por el que es reconocido el dolor que causa la compasión y el temor? Para responder, acudo nuevamente a un par de tesis aristotélicas, incluyendo las que se hallan en el tratado *De la memoria y el recuerdo*.³⁸

El reconocimiento del dolor en la tragedia

Entre las diferentes obras que se presumen son de Aristóteles, se hallan una serie de siete opúsculos los cuales, en sus conjunto, se les denomina *Parva Natura*. En ellos, el estagirita se dedica a explorar y explicar algunos procesos psicofísicos tanto de animales como de los individuos.

En el tratado de *De la memoria y el recuerdo*, contenido en los *Parva Natura*, Aristóteles analiza qué es la memoria, cómo es que se produce y que diferencia tiene con el recuerdo.

En inicio, para el estagirita es objeto de la memoria todo aquello que tiene que ver con el tiempo pasado, ya que el tiempo presente se está percibiendo y el tiempo futuro aún no acontece. Así pues, el estagirita resuelve que “[...] la

³⁸ O, *Acerca de la Memoria y de la reminiscencia* como lo traduce Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares.

memoria, tiene por objeto el pasado; nadie podría pretender recordar el presente, mientras él es el presente.” [Aristóteles, 1962, 83]

Al ser la memoria planteada como una cuestión que alude al tiempo, y el transcurrir de éste, hay que hacer hincapié en la relación del tiempo y la memoria. La temporalidad es preeminente en dos sentidos: el primero porque únicamente los seres humanos se percatan de él y el segundo, porque la percepción se manifiesta en él. Sólo los seres humanos son los que perciben el tiempo porque son concientes de lo que los cambios que se dan en el tiempo.

Lo anterior ocurre porque en las percepciones se manifiestan los cambios, es decir, el movimiento: “[...] siempre que alguien ejerce la facultad de la memoria, se da cuenta, además, de que ha visto, oído o aprendido algo, y de que ello ocurrió antes, y el <<antes>> y el <<después>> se hallan en el tiempo.” [Aristóteles, 1987, 237-238]

Aristóteles explica que cuando se percibe un objeto queda una especie de impronta en nosotros “[...] no es posible pensar sin una imagen.” [Aristóteles, 1987, 449b32-450a] Así, las percepciones quedan grabadas en nosotros como una imagen que está, aún sin objetos y después de tiempo.

Sin embargo, “La memoria, pues, no es ni sensación, ni juicio, sino un estado de afección de una de los dos cuando ha pasado tiempo.” [Aristóteles, 1987:235]

Aristóteles mismo refiere la siguiente pregunta, “[...] cómo, cuando la afección está presente, pero el objeto ausente, puede recordarse lo que no está presente.” [Aristóteles, 1987, 238] A lo que el estagirita resuelve que “[...] es necesario considerar aquello que se produce por medio de la percepción en el alma, así como parte del cuerpo que le sirve de asiento, como una especie de dibujo, cuya posesión es la memoria. El proceso producido imprime una especie de impronta de la sensación, como la de quienes sellan con sus anillos.” [Aristóteles, 1987:238] esto, explica Aristóteles, ocurre en el alma del individuo o del animal.

En este sentido, queda resuelta a duda de cómo es que se puede recordar sin un objeto presente, de la misma manera que queda aclarado qué es lo que el estagirita entiende por memoria; de ello que se puede decir que la memoria es aquella afección que queda en el alma después de percibir algo.

Cuando Aristóteles habla de afección hay que aclarar que él entiende por afección, en un sentido, las percepciones que se quedan impresas en el alma. La definición que el estagirita da de las afecciones es la siguiente:

Se denominan <<afecciones>>, (1) en un sentido, *las cualidades en las cuales una cosa puede alterarse*, por ejemplo, lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y todas las demás de este tipo; (2) en otro sentido, *las actividades y las alteraciones de tales cualidades*, (3) y de ellas, especialmente, *las alteraciones y movimientos que producen daño*, y muy específicamente, aquellos daños que producen sufrimiento. (4) Además, se denominaran <<afecciones>> *las grandes desgracias y los grandes sufrimientos*. [Aristóteles, 2000,238]

Así pues lo que la memoria guarda son exclusivamente las imágenes de afecciones vividas o padecidas con anterioridad y que en el recuerdo se evidencian.

El recuerdo, para Aristóteles, se distingue de la memoria ya que “La memoria, en este sentido particular, es caracterizada enseguida como afección (*pathos*), lo que la distingue precisamente de la rememoración.” [Ricoeur, 2004:33]

El recuerdo para el estagirita es la recuperación de la afección, es decir de lo que hay en la memoria, debido a que “[...] la reminiscencia es como una especie de inferencia.” [Aristóteles, 1987: 252-253] que es detonada por una percepción; “[...] el que practica la reminiscencia razón lo que antes vio u oyó o experimento, y es como una especie de indagación. [Aristóteles, 1987: 253]

En este sentido es como se puede decir que en la obra trágica se da un tipo de evocación para que surjan las emociones de temor y compasión, cuando el receptor se halla conciente del gran yerro del personaje trágico –del cual teme para sí mismo – las emociones trágicas surten efecto debido a que las acciones que realiza el personaje trágico resultan ser un tipo de catalizador que motiva el recuerdo de aquella afección dolorosa que está guardada en su alma y que por ser receptor reconoce. De la misma manera la memoria ayuda a que el espectador se vincule con la emoción propia que alude la tragedia, ya que en ella se hallan las afecciones que generan dolor.

Conclusiones

En la breve introducción que realicé, presenté tres preguntas que responden cómo es que se motivan las emociones propias de la tragedia. Tal y como lo señalé, está es una interpretación que viene desde Aristóteles y se responde desde los textos del estagirita; con ello no quiero decir que todo lo que arguyo desde las tesis del alumno de Platón, son lo que él dice al pie de la letra. Más bien, yo, con algunos de los textos que Aristóteles tiene, pretendí exponer cómo es que se motivan las emociones propias de la tragedia en el receptor.

Así pues, encontré que la poesía trágica es el resultado de la producción de imitaciones que el poeta engendra dentro de la obra trágica. Dado que para Aristóteles, el buen poeta es aquel quien lleva a los receptores a la emoción que viene después de las emociones que le son propias a la tragedia, se puede decir que su labor tiene dos sentidos presentes para que logre esa finalidad: en primer lugar, porque él es quien tiene que produce, un conocimiento técnico, es decir, una serie de reglas las cuales lo conducen a su finalidad. Sin embargo las serie de reglas, que le serán muy útiles, resultan ser vacías si el poeta no conoce una serie de acciones, que serán las que logran compenetrar en el receptor y que permiten que la estructura técnica cobre sentido. Es decir, si el poeta desconoce qué acciones debe imitar en la construcción trágica, no motivara en nada al espectador, de hecho desde que el poeta piensa cómo es que las acciones cobran sentido en cada una de las cuestiones técnicas que va entramando, es que se va formulando para los receptores una serie de emociones que lo conducirán a las emociones de temor y compasión.

Respecto a las acciones y deliberaciones lo retomé desde la parte ética de Aristóteles, donde él parece que contempla que la obra trágica debe tener personajes los cuales actúen de un modo ejemplar, por ello el estagirita dice que la tragedia es de hombres mejores que los existentes. Encontré que cuando Aristóteles plantea, dentro del texto de la *Poética*, que el personaje trágico parece siempre tener acciones ejemplares es porque ese tipo de personajes y sus acciones encaminadas a la virtud conducen a que en actuar siempre esté

conforme a una vida buena; sin embargo, dicha vida buena se verá truncada por situaciones en las cuales delibera y actúa con ignorancia. De ello que el receptor de la tragedia comience a experimentar las emociones de temor y compasión.

Dentro de mi planteamiento también resalté que las emociones propias de la tragedia, es decir, el temor y la compasión, se pueden despertar gracias a que los individuos que son receptores conocen el sentimiento de dolor debido a que lo experimentaron con anterioridad en su vida cotidiana. El receptor al ver en el personaje trágico situaciones que lo conducen a actuar en la ignorancia total y que dichas acciones llevarán al personaje al dolor, el receptor se reconoce como vulnerable ante aquello que se suscita en la trama trágica y que causa el dolor, por ello es que se compadece y teme que le pueda suceder algo así.

Lo anterior se suscita, siguiendo con una interpretación desde los textos aristotélicos, porque en la memoria de los receptores existe la afección del dolor y cuando al percibir que lo que se suscita en la obra trágica, desencadena el temor y la compasión, dado que lo que se halla en el fondo por parte del receptor es el reconocimiento del dolor y el miedo a no vivir lo que el personaje trágico vive para no sentir dolor.

Con lo anterior, me parece, queda aclarado cómo es que se suscitan las emociones propias de la tragedia, así como también cómo y porque es que el receptor puede enlazarse a dichas emociones.

APARTADO RESPECTO A LA INTERPRETACIÓN DE CÓMO ES QUE SE GENERAN LAS EMOCIONES PROPIAS DE LA TRAGEDIA Y LA CATARSIS

Dentro de la investigación que realicé en el apartado el cual titulé *El poeta y la construcción de la fábula* toco el tema de la *kátharsis* y dado que en dicho apartado no aclaro mucho dicho termino, pretendo dar una interpretación desde los argumentos que di al responder *Cómo es que se generan las emociones propias de la tragedia*; así que comenzaré por exponer la definición de Aristóteles respecto a la catarsis, para posteriormente exponer el vínculo que tiene el receptor con la obra trágica, para después proponer una posible interpretación de este término.

Al parecer, posterior a las emociones de temor y compasión, las cuales surgen de la maestría con la cual el poeta lía las acciones dentro de la trama trágica, surge lo que Aristóteles llama catarsis en el espectador. La catarsis se define de la siguiente manera dentro de la obra de la poética:

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

La catarsis o purgación de las emociones de temor y compasión parece ir de la mano con lo que Aristóteles plantea como el placer que es propio de la tragedia: “[...] no hay que pretender de la tragedia cualquier placer sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor [...]” [Aristóteles, 1992: 1453b11-13]

Aquel pacer al que parece referirse el estagirita es al que le sigue a la purgación de las afecciones de temor y compasión. En este sentido, y recuperando algunas de las conclusiones que mostré en mi investigación, el receptor se vincula con el temor y la compasión; así como con el temor de que no se halle nunca en situaciones las cuales lo lleven a actuar y que de sus acciones sólo se derive dolor. El placer radicaría en el reconocimiento que el receptor hace del dolor, que asume gracias al personaje trágico, y que se purga debido a un proceso de razonamiento que pudiese dejar en el espectador como aprendizaje.

Aristóteles dice que cuando se aprende algo causa placer, aún cuando no sea algo grato:

Y como es placentero aprender, es forzosamente placentero tanto lo que imita, como ocurre con la pintura, la escultura y la poesía, como todo lo que está bien imitado, incluso si lo que se imita no es placentero, sino que hay un razonamiento de tipo <<esto es aquello>>, y en consecuencia resulta que se aprende. [Aristóteles, 2004:114]

Lo anterior Aristóteles lo recalca en la misma *Poética* cuando dice que la imitación es una cuestión connatural a todos los individuos desde pequeños y que por ella es que los individuos aprenden sus primeros conocimientos: “Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, qué éste es aquel [...]” [Aristóteles, 1992: 1448b15-18]

De ello que se pueda especular que el dolor que se halla inmerso en la tragedia y que es reconocido por el receptor se convierte en un reflejo de aquellas acciones que el personaje trágico elige, respecto a las situaciones que vive, y que el receptor podría estar viviendo.

Aristóteles al fomentar una ética que se basa en la felicidad, apela a que el receptor incorpore la vivencia del personaje trágico, respecto a que el receptor se vuelva más conciente de su actuar por el miedo a que le ocurra algo semejante a lo que le personaje trágico viva.

De esta manera, las interpretaciones que arguyen que Aristóteles le da un valor educacional a la catarsis estarían en lo correcto; el valor educativo en la tragedia constaría de ver que los individuos pueden fallar respecto a su actuar moral por causas que pueden desconocer.

Bibliografía

Bibliografía Primaria

Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. y notas Tomás Calvo Martínez, Madrid, Ed. Gredos, 1988.

Aristóteles, "Acerca de la Memoria y de la Reminiscencia", en *Acerca de la Generación y corrupción. Tratados Breves de Historia Natural.*, Introducción, traducción y notas, Ernesto la Croce y Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Ed. Gredos, 1987.

Aristóteles, *Del sentido y lo sensible/ De la memoria y el recuerdo*, trad. Francisco de P. Samaranch, B.A.S., Aguilar, 1962.

Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, trad. y notas Julio Pallí Bonet, Madrid, Ed. Gredos, 1985.

Aristóteles, *La Poética*, trad. y notas Eilhard Schesinger, nota preeliminar, José María Estrada, Buenos Aires, Editorial Losada, 2003.

Aristóteles, *La Poética*, trad. y notas Salvador Mas, Madrid, Ed. Colofón, 2001.

Aristóteles, *Poética*, trad. y notas Valentín García Yebra, Madrid, Ed. Gredos, 1992.

Aristóteles, *Política*, trad. y notas Manuel García Valdés, Madrid, Ed. Gredos, 1988.

Aristóteles, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Ed. Gredos, 2000.

Aristóteles, *Retórica*, trad. y notas Alberto Bernabé, Madrid, Alianza editorial, 2004.

Bibliografía Secundaria

Aristóteles, *Física*, trad. Guillermo R. de Echandia, Madrid, Ed. Gredos, 1995.

Alsina, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1971.

Aspe Armella, Virginia, *Concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, F.C.E. 1993.

Aspe Armella, Virginia, *Perennidad y apertura de Aristóteles. Reflexiones Poéticas y de Incidencia Mexicana*, México, Universidad Panamericana/publicaciones Cruz., S.A., 2005.

Conill Sancho Jesús y Montolla Saenz José, *Aristóteles: Sabiduría y Felicidad*, prólogo de Pierre Aubenque, Ediciones Pedagógicas, 2001.

Barnes, Jonathan, *Aristóteles*, Trd. Marta Sanigre Vidal, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.

Bayer, Raymond, "La estética de Aristóteles" en *Historia de la estética*, trad. Jasmin Reuter, México, F.C.E., 2003.

Beuchot, Mauricio, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones filológicas, 2004.

Dekonski A., Berguer A., *et.al*, *Historia de Grecia*, México, Ed. Grijalbo, 1996.

Düring, Ingemar, *Aristóteles*, Trad. Bernabé Navarro, México, Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2005.

Hegel, Georg W. F., *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Barcelona, Ediciones Península, 1986.

Herrero, Estrada David, *Estetica*, Barcelona, Editorial Herder, 1988.

Jaeger Warner, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, trad. José Gaos, México, F.C.E., 1984.

Jaeger Warner, *Semblanza de Aristóteles*, México, F.C.E., 2002.

Lear Jonathan, *Aristóteles. El deseo de comprender*, trad. Pilar Castrillo Criado, Madrid, Ed. Alianza, 1994.

Miguez, José Antonio, *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, Aguilar S.A de ediciones, 1971.

Peredo Hernández, Vicente, *La ética a Nicómaco de Aristóteles*, versión Maria Araujo y Julian Marias, Madrid, Ed. Alianza, 1999.

Reale, Giovanni, *Introducción a Aristóteles*, trad. Víctor Bazterrica, Barcelona, Editorial Herder, 1985.

Ricoeur, Paul, "Aristóteles: "La memoria es del pasado"", en *La memoria, la historia, el olvido*, trd. Agustín Neira, Argentina, F.C.E., 2004.

Salazar Carrión, Luis, "Aristóteles y la filosofía política.", en *Para pensar la Política*, México, Biblioteca Signos, 2004.

Thiebaut, Carlos, *Cabe Aristóteles*, Madrid, Visor, colección La Balsa de la Medusa, 1988.

Trapani, Daniel, "Una relectura de la psicología aristotélica de la moralidad desde la perspectiva del cristianismo medieval" en *Signos Filosóficos*, núm. 11, México, enero-junio 2004, pp. 141-157.

Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Barcelona/México, Editorial Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004.

Artículos en línea

Costa Ivana, "La Poética de todos los siglos", en *Clarín.com*, 22 de Enero 2001, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/01/22/u-907644.htm>

Cassigoli, Rossana, "La memoria y sus relatos", en *Fractal. Revista trimestral*, núm. 13, abril-junio 1999, <http://www.fractal.com.mx/F13cassi.html>

Fraticola Paola L., "La postura Aristotélica" en www.imageandart.com/tutoriales/estetica/estetica-fundamentos1.html

López, Nieto Judith, "El deber de la memoria, la imposibilidad del olvido. Alcances ético-políticos" en *Reflexión política*, en *Reflexión política*, No. 15, Bucaramanga/UNAB, Junio de 2006, <http://editorial.unab.edu.co/revistas/reflexion/rev815.htm>

Rentería, Flores Joel, "Aristóteles y la construcción de una ética ciudadana", en *Casa del Tiempo*, Junio del 2000, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/junio2000/flores.html>

Sánchez, Palencia Ángel, "Catarsis en la Poética de Aristóteles" en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 13, 1996, http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=ASHF&num=ASHF969612

Santander, Hugo, "La moralidad de la 'Poética' de Aristóteles" en *A parte Rei*, no. 29, Septiembre 2003, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html>

Mauro, Sebastián, "La obra de arte como forma de conocimiento. La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno" en *A parte Rei*, no. 41, septiembre 2005, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html>

Bibliografías y vidas, <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/aristoteles/index.htm>

Diccionarios

Abbagnano, Nicolas, *Diccionario de filosofía*, trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleta, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez, Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, México, F.C.E.,2004.

Diccionario de la *Real Academia de la Lengua*, <http://buscon.rae.es>



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa
CSH
Departamento de filosofía

Cómo se motivan las emociones propias de la tragedia en los espectadores; una interpretación aristotélica

Tesis que presenta:

Carmen Carolina Gómez Gutiérrez

Matrícula: 202323943

Para obtener el grado de Licenciada en Filosofía

Asesores:

Doctor Evodio Escalante Betancourt

Maestro Alberto Vargas Pérez