

FENOMENOLOGÍA DE LA TRAGEDIA EN ARISTÓTELES

PHENOMENOLOGY OF TRAGEDY IN ARISTOTLE

Emilio Ginés MORALES CAÑAVATE

EiPS

Emilioginesmorales2@gmail.com

RESUMEN: En este artículo se investiga sobre la relación entre la fenomenología, especialmente de Merleau-Ponty, y la características de la tragedia griega en la Poética de Aristóteles. La tragedia, por la potencia virtual y operante de su lenguaje, sumerge al espectador en una atmosfera prereflexiva que se abre tanto a la percepción pasiva como a la catarsis, a unir sentir, lenguaje, conciencia y acción transformando las potencias de muerte en productividad poética. La ceremonia trágica crea una intencionalidad intersubjetiva y afectiva entre todos sus participantes que invita a la actuación.

PALABRAS CLAVE: tragedia, fenomenología, pensamiento, sensibilidad, mimesis, acción

ABSTRACT: This article investigates the relation between phenomenology, especially through the work Merleau-Ponty, and the characteristics of Greek tragedy in the Poetic of Aristotle. Tragedy, through its virtual and operant power, submerges the audience in a prereflexive atmosphere opening then so to a passive perception like catharsis, linking sense, language, conscience and action, transforming the potency of death in poetic productivity. Tragic ceremony creates an intersubjective and affective intentionality between all participants that encourages action.

KEYWORDS: Tragedy, Phenomenology, Thought, Sensitivity, Mimesis, Action

1. Introducción

La tragedia es como el rayo que todo lo gobierna, al que Heráclito se refiere en su famoso aforismo; muestra el peligro de la tempestad, pero también la luminosidad que une los opuestos celestes y terrenales, el interior con el exterior, el cuerpo y el alma, en definitiva. El fenómeno de la tragedia es como un espejo en donde las imágenes sufren distintas distorsiones que estimulan los sentidos y las sensaciones visuales. Junto con las imágenes auditivas o las sonoras, estimulan al alma y al pensamiento con el fin de poner un orden conceptual en las sensaciones.

El arte poético es, por lo tanto, para Aristóteles, no solo un proceso físico, sino también un proceso mental que compromete los sentidos; no es, por tanto, escribir o declamar una narración, sino poner en acto una acción intensiva, cuyo contenido y lenguaje conmueve y transforma. Como también nos diría Merleau-Ponty, es «una modulación de la existencia y conlleva la manera de ser fundamental del que habla»¹. La poesía conserva en su interior la intensidad vivificadora, el alma, que sirve de intermediaria sensible entre el ser y el pensar.

Estos lazos dinámicos surgen de la inspiración, de cuya fuente emana la unión entre el poeta y el filósofo al sumergirse en el devenir² que da vida a los pensamientos y conceptos con que los seres humanos delimitan sus experiencias hasta comprometerse con ellas intuitivamente en una trama que conmueve su interior y que compromete a una intencionalidad ética³.

Para Platón, en cambio⁴, en cada puesta de escena los actores se parecerían a los sofistas que imitan un interés y convicción por las ideas del bien y de la

¹ Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. p.168.

² Aquí no nos referimos a un devenir acumulativo de carácter episódico y fragmentado en períodos, sino a un devenir que se abre a la continuidad y a la diferenciación cualitativa que alberga dentro de ella la duración vital; es un devenir bordado sobre el cañamazo del ser, tal y como a Bergson le gustaba definir su filosofía. Devenir que necesita del poeta-filósofo una larga intimidad con las manifestaciones internas y externas del ser humano, hasta conseguir trascenderlo y trascenderse.

³ «La vida práctica y la vida estética poseen también un carácter intencional, y los objetos constituidos por ellas pertenecen igualmente a la esfera del ser». Levinas, E. (2004). *La teoría fenomenológica de la intuición*. Madrid. Sígueme. p. 192.

⁴ Para una explicación acerca del pensamiento de Platón sobre los poetas, la tragedia o la poesía, se recomienda leer el capítulo X de *La República*. En este se considera la poética como

belleza, pero con una entonación impostada y carente de vida que pretende convencer, persuadir mediante la mentira, o la mentira a medias... Sin embargo, Platón también es consciente del valor educativo de la poesía y lo implementa en su filosofía, utilizando mitos y cuentos poéticos para asentar sus ideas que se asemejan en mucho a lo que su discípulo estagirita considera aderezos.

Aristóteles, por el contrario, nos lleva a pensar la poesía como lenguaje vivo que busca reflexionar sobre los distintos modos con que la tragedia se abre a las pasiones en las que la muerte y la vida van configurando distintos modos de desvelar el ser.

El *logos* poético se impregna de conflictos dramáticos que se asemejan a la vida y donde saber, pensar y sentir coexisten con los fenómenos universales que todos percibimos, tanto interior como exteriormente, a través del lenguaje poético que, como afirma Merleau-Ponty, «conlleva un pensamiento dentro de la palabra»⁵. «*Logos* poético» es, entonces, palabra, argumento, acción, pasión y mimesis, cualidades del fenómeno trágico que nos hablan, en esencia, de la sabiduría ancestral de la razón poética.

2. *Logos* poético (*λογος ποιητικός*)

La narrativa propia de la tragedia nos presenta un *lóγος* compartido, cuyas actitudes corporales y verbales sirven de espejo para todos los que participan de la ceremonia trágica, pues esta nos proporciona un saber instantáneo que pasa por el sentir antes que por el pensar, como nos dice Gadamer⁶. Los fenómenos

un arte inferior, en el que los poetas se dedican a componer cosas aparentes e irreales, hablando de la excelencia de modo falso, el cual se basa únicamente en palabras armoniosamente construidas con un colorido musical inicu. El poeta es un encantador que imita lo que la multitud ignorante considera bello. En realidad, para Platón, el arte poético es como un juego de niños que embruja al pueblo ignorante a dejarse llevar por sus afecciones sin acostumar al alma a apoyarse en la razón y la ley para poner en orden los sentimientos. En el capítulo mencionado, la filosofía y la poesía son consideradas enemigas una de otra, aspecto este que perdurará a lo largo de los siglos (*cf.* Platón. (1992). «Diálogos IV». *La República*. Gredos. Madrid. 607b-c-d hasta 608a). La filosofía corresponde a un varón por su capacidad para pensar y la poesía a la mujer incapaz de guardar calma ante una aflicción (*ibidem*, 605a-e).

⁵ Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. p. 196.

⁶ El lenguaje de los gestos y del tono contiene ya siempre un momento de comprensión inmediata (Gadamer (2003), *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. p. 216).

humanos que se muestran en el escenario guardan su naturaleza primaria y orgánica. Se traducen en imágenes sensibles que, posteriormente, se trasfiguran en pensamiento, pero que antes han sido experiencia de vida comunitaria⁷.

Se precisa, por lo tanto, de un lenguaje que no sea mera descripción de los hechos, sino capaz de crear una «atmósfera» que contacte directamente con la cosa misma en un «sensorio común tocado de un lado y de otro»⁸ que comparta toda una comunidad visceralmente, como si toda ella fuera un coro colectivo sumido en un mismo *παθος*⁹. Aristóteles subraya la importancia en la técnica trágica de una conmoción psico-física que se encarna directamente, gracias a un *logos* gestual y verbal, en el alma. El reflejo que provoca el personaje entre el actor admirado y el espectador expectante concita en ambos compasión y temor a la vez, y con ellos surge la catarsis en un «diálogo» conmovedor que busca encontrar un orden práctico en el referendo comunitario al confirmar esta conmoción anímica e intelectual y elevar la obra a bien común sobre el que se ha de reflexionar con continuidad. Este *logos* transversal se logra, por lo tanto, al encontrar un equilibrio adecuado entre palabra, acción e imitación, todos ellos dirigidos a un mismo fin, que es la búsqueda de la felicidad pensando en el sufrimiento. En efecto, cada obra trágica conlleva la esperanza de un cambio en lo humano, que favorecerá la convivencia.

La profundidad del lenguaje trágico transforma las palabras en acciones, en actos que revelan la *praxis* viva de los conflictos que trascienden a sus intérpretes para encarnarse en una realidad arquetípica que a todos toca, en cualquier época en donde las obras se representen. Gracias al lenguaje vivo del poeta, el vocablo

⁷ El actor teatral no fue al principio, como es obvio, un individuo: lo que debía ser representado era, en efecto, la masa dionisiaca, el pueblo: de aquí el coro ditirámico (cf. Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza Editorial. p.245).

⁸ Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península. p. 250.

⁹ Werner Jaeger en su imprescindible libro *Paideia*, nos presenta el *pathos* griego de dos modos: por una parte, el *pathos* trágico y doloroso al que lleva «la seducción demoniaca y la ceguera humana que conducen irremediabilmente al abismo, la divinidad es sagrada y justa en su orden eterno, inviolable. Pero haya para lo trágico del hombre, que por su ceguera incurre en castigo, los acentos más conmovedores (Jaeger, W. (1993). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica. México. p. 304)». Por otro lado, se encuentra el *pathos* heroico que sufre el pueblo y el protagonista, los cuales se rebelan contra las injusticias y luchan esforzadamente por alcanzar la virtud, la justicia, el bien y la verdad. Esta heroicidad no solo se refleja, para Aristóteles, en la poesía de las tragedias, sino también en las poesías de sabios como Solón. «El *pathos* moral con que mantuvo Solón la idea de la justicia en el estado se mantiene todavía vivo en el tiempo de Pericles. Su mayor orgullo era ser el defensor del derecho sobre la tierra y el sostén de todos los injustamente oprimidos» (*idem*, p. 294).

se transforma tanto en caricias como en flechas agudas y mortales. «Dardos que, como flechero, disparo en mi enojo contra tu corazón; son certeros y no serás tú quien esquive sus caricias¹⁰».

El filósofo meteco considera la poesía como un arte en el que el poeta no es el que compone versos, sino aquel que «imita a través del lenguaje»¹¹. Dando a la palabra, al *λόγος*, sus múltiples significados, por una parte aquellos más ordinarios en la lengua como decir o hablar, pero también aquellos que retrotraen a un sentido más originario como recoger o reunir. Es en la acción de reunir de donde arranca el pensamiento, la diferenciación que afecta tanto a los reunidos (el público), como a quien reúne (la trama o el conflicto que congrega). De este modo, reunir en su sentido de enlazar y de separar permite la representación y la posibilidad poética de inventar un mundo por medio del lenguaje.¹²

3. Acción-*praxis* (πραξις)

Así pues, la tragedia no es una mera representación, sino que es lenguaje encarnado, cuya organicidad permite nacer, crecer y madurar hasta alcanzar su plenitud en el que la escenificación visible se enraíza al fondo invisible del que emana¹³. Aquí, más que en ninguna otra situación, se palpa el sentir como fundamento de la acción para lograr un aprendizaje sensible y sentido recogido por el pensamiento y apropiado a los valores éticos que hacen posible la felicidad en comunidad. Tal y como hiciera posteriormente Merleau-Ponty con el itinerario de Husserl, este es invertido, priorizando las experiencias prereflexivas en el mundo de la vida, *Lebenswelt*, antes que el *cogito*¹⁴.

Tanto el espectador como el actor son conmovidos a través de los sentidos para ser impulsados a una verdad que es dicha como experiencia antes que como concepto. El acontecer dramático, por ejemplo en *Antígona*, presenta un conflicto contextualizado en la experiencia de la guerra, que simboliza la lucha

¹⁰ Sófocles. (1991). *Antígona*. CSIC. Madrid. 1084-1085. p. 82.

¹¹ Aristóteles. (2018). *Poética*. Madrid. Gredos. 1. 1447b.

¹² Cfr. Oñate y Zubía, T. (2004). *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Dickinson. Madrid. p. 193.

¹³ López Sáenz, M. C. (2002). «La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau-Ponty». En *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. UNED. Madrid. p. 200.

¹⁴ *Ibidem*. p. 181.

por la justicia universal frente a la particular. En esta contienda hay una verdad dictada por el tirano y en la que muchos estarían de acuerdo, que se explicita como «el enemigo no puede recibir ninguna acción honrosa». La oposición que ejerce Antígona para enterrar a su hermano contra las proclamas de Creonte va contra estos dictados singulares cuando lo universal, que es el amor en sus distintos modos, como la hermandad o la familia, se encuentra en juego para propiciar el conocimiento verdadero¹⁵. El amor trágico se convierte, como afirma Husserl, en unidad de un acto colectivo y plurirradial a la representación y a los diversos juicios eventuales y plurales que de ellos surjan¹⁶. «Creonte: ciertamente que el enemigo no ha de ser amigo ni aun después de muerto. Antígona: mi carácter no es compartir odios, sino para compartir amor»¹⁷.

El fin último de toda narración trágica es educar a la comunidad para poner en evidencia lo lejanas o cercanas que las acciones de sus personajes están del bien común, que es el fin más universal. Por ello se ha de estar atento a los diversos factores que pueden contribuir a alcanzar este fin supremo:

-La exposición de un conflicto. En el caso de Antígona, enterrar a Polinices, el hermano muerto en la batalla, para no ser devorado por las fieras y perder así su lugar de pertenencia a la tierra y a la especie humana.

-Los argumentos en contra o a favor de los distintos personajes. Antígona debate con su hermana Ismene, con la autoridad de Creonte y con el mismo coro la defensa de sus actuaciones.

-Los objetivos secundarios que persiguen cada uno de ellos y que les alejan del primero, que es la prevalencia del amor frente al odio, como el gusto por el poder o la inflexibilidad ante las propias ideas.

-El contexto que los rodea, en el caso de Antígona, por ejemplo, la ciudad y los guardianes del rey, y los seres queridos (la hermana de Antígona, Ismene, Hemón su novio e hijo de Creonte, Eurídice, la madre de Hemón y esposa de

¹⁵ «No es sentir el amar del saber, porque amar algo y querer conocerlo, pensarlo y saber de ello hasta el límite, es uno y lo mismo, para el deseo racional propio de Grecia». Oñate y Zubía, T. (2004). *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Dickinson. Madrid. p. 96.

¹⁶ Husserl, E. (1993). *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. p. 290.

¹⁷ Sófocles. (1991). *Tragedias*. CSIC. Madrid. p. 55.

Creonte). Tampoco se puede olvidar al adivino Tiresias y al coro, que anticipan cómo las acciones de los distintos personajes pueden afectar a las leyes y la tradición establecida por los dioses¹⁸.

No obstante, el gran objetivo de la tragedia es que en cada personaje aparezcan sus acciones como un fenómeno en el que la intención universal y la particular se retroalimenten. Por lo tanto, las acciones que transcurren en ellas se transforman en expresión orgánica, que se diversifica en un encadenamiento de sucesos que son la transición hacia un final pedagógico, que permitirá a la colectividad aprender sintiendo y pensando sobre la resolución del conflicto¹⁹.

La acción es para Aristóteles el sujeto luchando con la vida misma²⁰ y se nos presenta en nudos conflictivos cuya naturaleza es eterna, como la memoria, el reconocimiento o la ignorancia, la hospitalidad, la traición o la relación con lo divino. En esta dirección cobran su sentido las palabras de Husserl de «la ficción constituye el elemento vital de la fenomenología, como toda ciencia eidética; la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las verdades eternas²¹».

Ahora bien, todo conocimiento para Aristóteles, ha de incluir, para ser completo, la actividad más placentera de todas, la intelectual en su dimensión más universal, cuya naturaleza es divina y, por lo tanto, también trasciende la vida de un solo hombre.²² *Νοεiv*, como afirma Husserl, en su sentido más plenario, que recoge distintas intencionalidades.²³

¹⁸ Todavía hoy en las escuelas de teatro se estudian estos aspectos para clarificar la trama, las acciones y las actuaciones de los actores. Muchos son los elementos que se conservan en las escuelas de interpretación resaltados por Aristóteles: por ejemplo, evitar las sobreactuaciones por creer que al multiplicar los movimientos todo se hace más comprensible; relacionar la calidad de las obras con su capacidad para deleitar tanto al ser leídas como interpretadas; y también la importancia de la intensidad antes que de la extensión. (Cfr. Aristóteles. (2018). *Poética*, Madrid. Gredos. pp. 235-239).

¹⁹ Cfr. *ibidem*. 1461a, 5-8 p. 229.

²⁰ Cfr. *ibidem*. Aristóteles, 1450 a 17.

²¹ Husserl, E. (1993) *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura económica. Madrid. p. 158.

²² Cfr. (1985). *Ética nicomáquea. Ética eudemia*. Gredos. Madrid. 1177b – 1178. p. 397.

²³ Husserl, E. (1993). *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. p. 205. También para Aristóteles *νοεiv* es «como un radar en el que el conocimiento poético creativo, pasional receptivo y el deseante se encuentran sincrónicamente». (Cfr. Oñate Zubia. T. (2022) *Lecciones actuales de ontología griega, arcaica y clásica*. Dykinson. Madrid. pp. 202-203).

La diversidad de sucesos se presentará de modo contrario a la voluntad del héroe o, a veces, totalmente distintos a lo que debería darse en la comunidad. En efecto, a veces los personajes son ignorantes de aquello que se desenvuelve a su alrededor y no desean el fin a donde sus acciones los han llevado, y estas caen necesariamente de un modo destructor sobre ellos²⁴. Los sujetos, entonces, han de sobreponerse heroicamente a los acontecimientos o bien padecerlos hasta el final; en cualquier caso, todo fin, una vez alcanzado en su totalidad, descubre modos de conocer y de pensar que se rehacen de nuevo cada vez que vuelven a ponerse en obra.

Antígona, por ejemplo, abre un nuevo espacio-tiempo al pensamiento al ser mujer que sacrifica sus facetas núbiles y maternales, a la vez que denuncia públicamente la *hybris* del tirano al querer constituir sus opiniones en ley y oponerse a rendir honor a las leyes eternas y universales. Esto convierte a la ley en fenómeno que ha de ser sentido y pensado de nuevo, a no ser que se pretenda vivir trágicamente.

El actuar del personaje trágico se encuentra unido, indefectiblemente, al público que observa las peripecias de los personajes, primero para llegar a la agnición o reconocimiento de sí mismo en el conflicto presentado en escena, ya sea por su parentesco, *φιλία*, o también por sus obras. Una segunda manera de presentar la acción es a través de la mentira y del engaño hacia aquellos que nos acogen y confían en nosotros, por lo cual se recibe un castigo, tal y como ilustra el mito de Ixión²⁵.

Una tercera forma desarrolla la trama basándose en el carácter y la costumbre de los personajes, tal y como podemos observar en las obras satíricas de

²⁴ En *Edipo rey* de Sófocles, aquel se muestra temeroso de cometer incesto con Mérope, viuda de Políbo rey de Corinto, a quien considera su madre. El mensajero le comunica que estos no son sus padres verdaderos, y esto le revela la verdadera realidad de que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre.

²⁵ Ixión engañó a Deyoneo, prometiéndole un regalo por casarse con su hija, promesa que no solo no cumplió, sino que además rompió las leyes de la hospitalidad al matar a su suegro. Igualmente, engañó a Zeus al intentar seducir a su mujer, Hera. Su castigo fue doble: por su primera acción, fue condenado a vivir escondido y vagando eternamente; por la segunda, fue castigado a dar vueltas sin cesar en una rueda de fuego.

Aristófanes²⁶. Una última forma de desarrollar la acción es a través de situaciones espectaculares como las desarrolladas por Prometeo²⁷ durante su viaje al Hades.²⁸

Esta multiplicidad de tipos de acciones plantea en las distintas obras la simultaneidad de tiempos y los diversos modos en que el ser humano puede ser presentado en ellos, y así lograr una mejor relación entre la experiencia del espectador y la trama. Aristóteles insiste en que las acciones trágicas pueden incrementar la intensidad de las percepciones por su riqueza de cualidades sensoriales gracias a los siguientes elementos²⁹:

1. El espectáculo creado por las máscaras, el vestuario y, a partir de Sófocles, por los decorados. Para Aristóteles, este punto es el menos importante, pues incluso sin nada de parafernalia espectacular se puede establecer un vínculo entre el personaje y el espectador a través de la estructura de la obra y de las acciones.

2. El carácter de los personajes ha de estar bien delimitado en cuanto a sus intereses; por lo tanto, han de ser claros en sus objetivos y acciones, pues pensemos que la unidad de la tragedia no la da el héroe o protagonista, sino la acción que estos realizan en relación con la red social y comunitaria que les sustenta. Del mismo modo, el actor ha de adentrarse a través de su discurso en las actitudes mentales y emocionales que corresponden a sus personajes, pues aquellos que se adentran en las pasiones provocadas por las relaciones con su entorno son más persuasivos³⁰. La obra poética no se queda en la mera palabra conceptual, sino

²⁶ Bajo toda comedia podemos encontrar una crítica seria a la sociedad; por ejemplo, en *Las nubes* de Aristófanes existe una condena explícita a los sofistas, a su excesivo apego a lo económico y al comportamiento inmoral ligado a la educación de la juventud en comportamientos inmorales. La comedia imita las acciones de los hombres de calidad inferior. Aristófanes desarrolla el personaje del «engañador», que procede ya de las culturas primitivas, alguien cuya conducta parece obedecer siempre a una lógica distinta de la de la comunidad de la que forma parte (cfr. Miralles, C. (1982). *Prólogo a la Odisea*. p. 24).

²⁷ Prometeo tuvo la osadía de engañar continuamente a los dioses, dándoles lo más preciado de sus sacrificios a la humanidad. Del mismo modo, les entregó el fuego y, por ello, fue condenado a permanecer atado a una roca.

²⁸ Cfr. Aristóteles. (2018). *Poética*. Madrid. Gredos. 1455b 32-34/1456a 1-3.

²⁹ *Ibidem*. 6. 1449.20-1451. pp. 144-151.

³⁰ «Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza de verosimilitud» (Aristóteles. (2018). 1456 a 35-39/1456b1-5. p. 196).

que conlleva una carga emocional, lo que Merleau-Ponty denomina «una manera de cantar el mundo gracias al sentido gestual del vocablo³¹».

3. La fábula, compuesta por las peripecias que han de vivir los personajes, ha de darse con una estructura unificada. Toda narración comienza con un principio, el cual no es realmente un inicio, sino la continuidad de una acción que deviene en historia³².

La tragedia encuentra, pues, en su estructura, un orden, un nudo y un desenlace. Es en este último donde la trama llevará a los diferentes personajes hacia la comprensión de cómo alcanzar una vida verdaderamente dichosa o la desdicha de extraviar definitivamente su existencia. Antígona, por ejemplo, puede considerarse una tragedia compleja por las distintas peripecias que acontecen y los procesos de falta de reconocimiento sucesivos a los que se enfrenta; por una parte, por su hermana, que no la acompaña en la puesta en práctica de sus decisiones; por otra parte, por sus padres y hermanos, que, una vez muertos, ya no pueden defenderla; también por el pueblo, que se esconde y calla cobardemente, y finalmente por el tirano Creonte con sus resistencias a reconocer la verdad de lo que su hijo y el adivino Tiresias, enviado por los dioses, aconsejan.

Además, pueden desvelarse nuevos nudos como la oposición entre la juventud y la vejez, la familia o la ciudad, la sumisión y el poder, la vida y la muerte. El final en la obra, si está bien estructurada y tiene una dimensión óptima, ayudará al espectador de distintos tiempos y lugares a recordar lo acontecido y a guardar en su memoria un desarrollo lógico que permita integrar diferentes lecturas. El filósofo griego aconseja que las obras tengan la extensión adecuada para que no se olvide el conjunto de la obra y las acciones que han llevado a unas intenciones determinadas.

4. Como señalamos en referencia a la acción, el lenguaje es fundamental en su orden lógico y en la enfatización apasionada de sus ideas, pero también es

³¹ Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península. p. 204.
Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos*. Seix Barral. Barcelona. p. 68.

³² La historia y el contexto son fundamentales en una representación, ya sea filosófica o teatral, pues, de lo contrario, parecería que todo fenómeno y comportamiento flotan en el aire, sobrevolando la trama, sin una base en la que sustentarse. Es, pues, importante en los trabajos actorales comprender de dónde vienen los personajes, quiénes son y qué les ha acontecido; solo así los actores pueden situarse en el momento en que la obra comienza a escenificarse.

preciso que todo ello vaya acompañado de una expresión suave y matizada del verso. La dicción, el modo de hablar, no solo consiste en pronunciar la palabra proferida, sino que se ha de recordar que, para la comunidad griega, el lenguaje era sagrado, no podía separarse de las acciones; por ello, el lenguaje verbal ha de ser coherente con el corporal, pues la unión de *logos* y *physis* dará lugar a una representación matizada y coherente con el sentir y pensar de los personajes.

5. El coro es un actor más que, a menudo, se encoleriza o se compadece de los personajes y de las peripecias que les acontecen, se pone en lugar de los espectadores y es su memoria. También tiene la misión de presentar a los personajes y hacer patente su estado de ánimo ante las desgracias y los sucesos que les han acontecido.³³

El coro incita a pensar razonadamente sobre las ideas resaltadas por Aristóteles, como la prudencia, la amistad, el término medio y toda evitación de exceso. El coro intensifica la compasión ante los acontecimientos. Anticipa lo temible cuando los contrarios se polarizan; avisan, como hace, por ejemplo, Antígona a Creonte, de que ha de acercarse a lo educativo propio de la reflexión y rectificar³⁴.

7. Canto o capacidad para entonar el texto, con suavidad o dramatismo, pero siempre de modo envolvente en sus matices sinuosos. La armonía y el ritmo forman parte del orden que se requiere para la representación de toda obra. La capacidad para articular el lenguaje de un modo armónico a través de una voz sonora es un aprendizaje que los actores deben hacer para unir el convencionalismo del lenguaje con la dotación natural de la voz. La respiración y el aire han de acompañar, por lo tanto, a la entonación para que se proyecten libremente hacia el espacio con ayuda de los diferentes modos de expresarse a través de la palabra³⁵. El actor ha de trabajar sobre la flexión y la alteración que

³³ Aristóteles añade algo imprescindible para entender el valor del coro en la tragedia griega: «En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción». *Ibidem*. 18. 1456, a. 25. p.194.

³⁴ «Corifeo: rey, se ha ido el hombre. Misteriosos vaticinios ha pronunciado: desde que voy dejando blanco este cabello, antes negro, consta que jamás dictó profecías falsas a nuestro pueblo.

Creonte: yo también lo sé y tengo el corazón en zozobra; porque si es cosa dura el ceder, también es duro arriesgarme a estrellar mi pasión contra la fatalidad.

Corifeo: mucha prudencia es necesaria, hijo de Meneceo». (Sófocles. (1991). *Antígona*. 1091-1098. p. 30).

³⁵ Aristóteles desarrolla en *Denima* una interesante relación entre voz, respiración y alma. (II, 420b-421. pp. 198-199).

exigen cada una de las palabras de sus textos, de manera que estos cobren color gestual, ilustrador de intencionalidades que a menudo se acompañaban de danzas y movimientos rituales.

8. Finalmente, el pensamiento es la capacidad de decir el texto de forma que la acción se presente de modo verosímil, logrando que el personaje y sus acciones sean coherentes y que la manifestación de sus ideas no se produzca de un modo meramente discursivo. Ha de existir, por tanto, un equilibrio entre los planos privados de vulnerabilidad, los sociales de comunión, los políticos de ciudadanía y los retóricos de persuasión. La coherencia del personaje en sus acciones es, para Aristóteles, el modo en que el actor hace pensar al espectador acerca tanto de sus ideas como de las perturbaciones que estas pueden ocasionar en su ánimo³⁶.

Por lo tanto, con la representación de la obra, el público puede ver, como en un espejo, su propia ceguera, así como las perturbaciones que esta trae en su vida cotidiana; las sensaciones abren un campo perceptivo donde la sinrazón y la desmesura son instrumentos para pararse a pensar sobre la sensatez en una catarsis donde el asombro, el miedo y la distancia permiten la reflexión sobre los distintos fenómenos emocionales que afectan al ser humano³⁷.

4. Mímesis (μίμησις)³⁸

La concepción de catarsis³⁹ remite a Demócrito y a su visión de que lo igual contacta con lo igual. Siguiendo este esquema, la tragedia actúa como modelo

³⁶ «Creonte: ¡Ay de mí! A nadie, a nadie sino a mí se culpe jamás de este crimen yo te he dado muerte, hijo; yo desdichado, lo confieso abiertamente. Sacadme de aquí, oh siervos, cuanto antes; sacadme fuera; sacada al que es menos que nada». (Sófocles. (1991). *Antígona*. 1317-1320. p. 93).

³⁷ «La catarsis es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz, desde la turbación al orden y al equilibrio». (Valmigli Manara, cit. en Aristóteles. (2018). *Poética*, Madrid. Gredos. p.374).

³⁸ En este apartado, imitación no es reproducción, sino que desde una perspectiva hermenéutica la *mimesis* se entiende como modo de transformación cognitiva a partir del juego entre el actor y el espectador, un proceso que no tiene un carácter meramente estético, sino esencialmente reflexivo, (ver Gadamer. (2003). *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. pp. 154-166).

³⁹ «Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia [...] puesto que el poeta debe de proporcionar por la

ejemplificante que el espectador ha de seguir; es imagen paradigmática que provoca la reflexión al sentirse reflejado el espectador en el espectáculo. Así que no es de extrañar que se pueda afirmar que «en el paradigma y en la mimesis descansa la *paideia* griega⁴⁰».

Este aprendizaje por imitación tiene su origen en la obra de Homero y Hesíodo, cuya inspiración poética permitía al oyente escuchar a través de la voz de los *aedos* su propia historia, la cual se hacía presente en cada nuevo canto⁴¹.

Aristóteles admira a Homero como poeta paradigmático para el resto de los poetas; el creador de la *Iliada* y la *Odisea* representa el más antiguo testimonio de la antigua cultura aristocrática, a la vez que es la expresión trágica y poética permanente de sus ideales⁴².

El recuerdo, la tradición, la historia familiar y cultural forman parte intrínseca de sus producciones. En ella combina el arte, es decir, la técnica, y la naturaleza como elementos educativos imprescindibles dignos de imitar y reproducir.

La imitación no es, por tanto, una copia caprichosa de hechos; no es tampoco una imagen que se mira indiferente, sino que se halla en el placer connatural que conlleva identificarse, mirarse en el espejo de los otros para aprender sobre los parecidos y las diferencias. Imitar no es reproducir, sino jugar con el lenguaje verbal y corporal de modo que puedan ser representados todos los personajes y todas las acciones diversas que comprometen al ser en su existencia.

La tragedia es un juego teatral semejante al de los niños, más cerca de Dionisos que de Apolo, una puesta en juego de cada trama que refleja una vivencia colectiva que se integra en la existencia personal. La tragedia se convierte en símbolo de integración de lo real con lo imaginario, de lo externo con lo interno.

imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos». (Aristóteles. (2018). *Poética*. Madrid. Gredos. pp. 14, 9-15).

⁴⁰ Jaeger, W. (1993). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica. México. p. 657.

⁴¹ «Háblame, musa, de aquel varón de multiforme ingenio qué, después de destruir la sacra ciudad de Troya anduvo peregrinando larguísimo tiempo [...] ¡oh, diosa, hija de Zeus!, cuéntanos aunque no sea más que una parte de tales cosas» (Homero. (1982). *Odisea*. Bruguera libro clásico. Barcelona. p. 3).

⁴² La creación de estas obras por Homero es una cuestión ampliamente debatida y cuestionada. Más parecen obras en las que se reúnen por escrito distintas narraciones populares y de distintos autores. Para más profundización sobre el tema. (Cfr. Jaeger, W. (1993). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica. México. pp. 30-32).

Todos los personajes se dan la mano y dependen los unos de los otros, como en la vida real, sin limitaciones⁴³.

Se puede decir que al reunirse de nuevo alrededor de una escena trágica, toda la audiencia padece las mismas pasiones. No es un *πάθος* pasivo, sino que se abre a un valor potencial prospectivo, un horizonte de posibilidades que une pasado, presente y futuro en un mismo escenario. Así entiende Aristóteles la poesía⁴⁴.

El valor poético de la palabra trágica toca el cogito tácito argumentado por Merleau-Ponty, el cual exige una reflexión sobre lo prereflexivo; nos transporta a un pensar unido al vocablo que nos precede en el tiempo y nos une al espíritu salvaje que toda percepción conlleva y que sirve de pasaje al lenguaje y a su tematización⁴⁵. De este modo, siguiendo de nuevo a Merleau-Ponty, la obra trágica, a modo del psicoanálisis, ayuda a transformar las potencias de muerte que conllevan las fantasías de los personajes trágicos en productividad poética. Gracias a esta percepción adherida a la imitación productiva, la trama trágica se pone en contacto con nuestra experiencia y se objetiviza⁴⁶.

Mimesis y *poiesis* llevan en el sufijo «-is» la actividad operante de la imitación. Imitar es actuar, proyectarse en las acciones de los que merecen ser imitados, sintiéndose personas que obran, seducen y sobrecogen por la universalidad de sus acciones, ya que la mediocridad no es digna de ser imitada al limitarse a la costumbre, es decir, a lo meramente repetitivo. Aristóteles menciona al pintor Polignoto, famoso por las expresiones con que dotó los rostros de sus pinturas, su capacidad para expresar el carácter y las pasiones de sus personajes⁴⁷. Pintura y poesía se unen en un mismo universo al imitar, a través de las imágenes, no directamente a los hombres, sino a sus acciones⁴⁸.

⁴³ «El arte dionisiaco, en cambio, descansa en juegos estructurados, más improvisados y unidos a la embriaguez, con el éxtasis [...] todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos». (Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza. p. 232).

⁴⁴ Aristóteles. (2018). *Poética*. Madrid. Gredos. Nota del traductor en «Introducción». p. 110.

⁴⁵ Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible e invisible*. Nueva Visión. México. p. 158.

⁴⁶ *Ibidem*. p.108.

⁴⁷ *Ibidem*. 1448a 5.

⁴⁸ «Por eso, en efecto disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa». (*Ibidem*. 1448b 15-17).

La imaginación sirve de intermediaria entre la acción y el pensamiento para descubrir un amplio horizonte perceptivo preñado de perspectivas que pueden adquirir diversas formas y modelarse a lo largo del tiempo y de los diversos contextos en que la obra se escenifica.

Imágenes que no son, por tanto, cuadros inmóviles, sino percepciones que impulsan a la elaboración y al pensamiento, por lo que la trama de la tragedia no puede ser presentada en largos soliloquios o con acciones tan rápidas que no puedan ser interiorizadas. Ahora bien, tampoco deben de extralimitarse con una actuación excesivamente larga; de lo contrario, la unidad y la visión de conjunto de la obra escaparían a la percepción del espectador.⁴⁹

La percepción, por lo tanto, requiere de «excelentes retratistas», nos dirá Aristóteles⁵⁰, que se atengan a lo necesario y a lo verosímil. El autor, al presentar a sus personajes, debe, por lo tanto, exponer aquellos rasgos de carácter que lo ennoblecen, pero siempre conservando su parecido con las personas reales a las que representa.

Cada época moldeará respecto a sus valores morales y modos de pensamiento las distintas formas de actuar de los personajes. Para Aristóteles, la imitación se hace más intensa gracias a que las artes utilizan distintos medios como el ritmo, el canto y verso, tanto en la tragedia como en la comedia.

Como expansión de lenguaje, se muestran la danza o la música, que son beneficiosas por su capacidad para dar color a las imágenes y hacerlas más impresionantes. También forma parte de este lenguaje, que enriquece nuestras percepciones, saber diferenciar las acciones cómicas de las trágicas. Las primeras tratan de imitar lo ridículo del ser humano; las segundas pretenden resaltar lo mejor y lo peor de él. No obstante, siempre es necesario, tanto en la comedia como en la tragedia, resaltar la diferencia poética entre unas y otras⁵¹. Por otra parte, el

⁴⁹ *Ibidem*, 7. 1451a, 2.

⁵⁰ *Ibidem*. 15, 1454b, 10-15.

⁵¹ Bergson, en su libro sobre la risa, diferencia la comedia de la tragedia, describiendo las características de la primera como alejada del sentimiento, con un lenguaje repetitivo, y con una acción de los personajes que es llevada por la mecanización y la rigidez de los movimientos involuntarios de los actores, que se presentan distraídos, manejados como muñecos por los hilos de sus vicios, vulgares e inconscientes ante la ridiculidad de sus acciones. La tragedia, en cambio, huye de llamar la atención sobre la materialidad de los personajes; estos se presentan, en cambio, atentos a la vida. «Lo que solo nos interesa en la labor del poeta es la

lenguaje presenta diferentes modos de tratar, hablar y referirse al contexto en el que los personajes se mueven y a los objetos que lo pueblan. En efecto, las cosas, los objetos y el entorno que rodean la trama y el conflicto enfocan diferentes situaciones y estados de ánimo. Las acciones realizadas con los objetos, como lanzar, atraer hacia sí o apartarlos de sí, imitan la relación del sujeto y su estado de ánimo con el mundo que rodea al personaje⁵².

Al describir el poeta Sófocles: «pues todos nuestros altares y nuestros hornillos, todos sin excepción, están atestados con piltrafas llevadas por aves y perros del cadáver del hijo de Edipo, en mala hora muerto⁵³», Tiresias habla a Creonte sobre las consecuencias de sus acciones describiendo el estado de los objetos que pueblan una ciudad abandonada de los dioses. Las cosas, en palabras de Merleau-Ponty, cobran un relieve y adquieren distintas perspectivas que suscitan nuevas búsquedas y descubrimientos⁵⁴.

5. A modo de conclusión

Después de lo expuesto anteriormente podemos concluir las siguientes características fenomenológicas en la tragedia basándonos en lo analizado por Aristóteles:

La tragedia introduce en una atmósfera prereflexiva que permite habitar un mundo (*Lebenswelt*) que, sin ser el actual, nos pertenece. El lenguaje trágico, por su carácter metafórico y lateral, convoca un pensamiento prepersonal, tácito, cuya esencia es sumergirnos en los aspectos trágicos de la vida e impulsar a pensar nuevas perspectivas. La estructura operante del lenguaje propio de la tragedia abre el sujeto parlante al mundo, permitiendo así su refundación.

percepción de profundos estados de alma, de ciertos conflictos absolutamente íntimos. Solo percibimos al exterior unos signos de la pasión. Y no somos capaces de interpretar, aunque defectuosamente, estos signos sino por analogía con lo que ya fue experimentado por nosotros». (Bergson. H. (2001). *Oeuvres*. PUF. París. pp. 466-467).

⁵² Como afirma Gadamer, las cosas toman la palabra, son comunidades de nuestra experiencia del mundo constituidas por apropiación y significación (cf. (2003). *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. p. 347).

⁵³ Sófocles. (1991). *Antígona*. 1015-1020. p. 79.

⁵⁴ Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos*. Seix Barral. Barcelona. p. 91.

La tragedia compromete, por tanto, la sensibilidad del espectador, provocando una conmoción psicofísica, una catarsis, que liga la conciencia al cuerpo en una «apercepción» provocada por el objeto de la representación trágica y su relación causal con la corporalidad.

El lenguaje trágico, por un lado, nos incorpora al mundo previo y salvaje de toda percepción y sus imágenes patéticas se infiltran en nuestra pasividad perceptiva y emocional. Por otro lado, las acciones de los personajes trágicos convocan al espectador a la actividad. Introspección y acción (invisibilidad y visibilidad) se unen poniendo en suspenso nuestro «yo empírico» provocando el deseo de «crear», traducción original de la palabra *ποίησις*,

El carácter metafórico del lenguaje propio del *πάθος* trágico presenta el significado de los hechos de modo lateral e indirecto, impulsando así a pensar la trama en la confluencia de sensibilidad y concepto.

La relación operante del lenguaje abre una dimensión de unidad entre cuerpo y conciencia, aspecto que siempre ha preocupado a Husserl⁵⁵. Este enlace provoca una comprensión psicofísica inmediata que hace que se viva la tragedia no como algo ajeno y pasado, sino como un campo de búsqueda que adquiere una nueva vida, un *πάθος* comunitario que se da cita en la profundidad de un *umwelt* común.

La tragedia se constituye como un campo perceptivo que sirve de base y punto de partida sobre el que construir una visión esencial del ser humano tanto a nivel subjetivo como objetivo. A la vez, se produce un trasvase intersubjetivo desde la conducta singular del espectador a la del *alter ego* del que se es testigo en el personaje trágico y en la audiencia que coparticipa de la ceremonia trágica, una puesta en escena que hace posible un contacto idético y afectivo en el mismo campo perceptivo⁵⁶.

La obra guía la conciencia sobre ciertos aspectos que podemos denominar «objetos intencionales» y que permiten someterlos a un análisis «eidético», es decir, a un esfuerzo reflexivo capaz de dar un sentido coherente e innovador.

⁵⁵ Merleau-Ponty, M. (2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Prometeo, Argentina. p. 73.

⁵⁶ Cfr. Merleau-Ponty, M. (2004). «Perception d'autrui et le dialogue». En *La prose du monde*. pp. 182-203.

Estos objetos intencionales se abren entonces al diálogo comunitario, ya que el pensamiento se encuentra dentro de la palabra y esta es escuchada de modo transversal en distintas épocas y con distintos públicos, mostrando todo su espesor semántico y su capacidad de desdoblamiento, de este modo «la humanidad aparece como una vida única de individuos y pueblos unidos por relaciones espirituales»⁵⁷.

La fecundidad expresiva de la trama trágica consigue penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente perspectivas encapsuladas a las que se da nueva vida, convirtiéndose en lenguaje encarnado donde el acontecer diacrónico y sincrónico se encuentran en una misma unidad intensiva pedagógica.

El relato trágico, al aparecer en escena, frente a públicos intemporales, mueve a la acción y a la imitación e impulsa a identificarse con los personajes trágicos no como meras figuraciones, sino, tal y como afirma Merleau-Ponty, «como productos de la cultura que siguen teniendo valor después de su aparición y abren un campo de búsquedas en que reviven perpetuamente»⁵⁸.

La permanencia de las obras trágicas, desde su origen, nos revela que forma parte de la tradición vista tal y como la imaginaba Husserl, no como mera supervivencia, sino como sedimento donde aflora una vida nueva, que es la forma más noble de la memoria⁵⁹.

Bibliografía

ARISTÓTELES.

— (1994) *De anima*. Gredos. Madrid.

— (2018). *Poética*. Gredos. Madrid.

GADAMER. (2003). *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca.

BERGSON, H. (2001). *Oeuvres*. PUF. París.

HOMERO. (1982). *Odisea*. Bruguera libro clásico. Barcelona.

⁵⁷ Husserl. (1992). *Invitación a la Fenomenología*. Paidós. Barcelona. pp. 83-84.

⁵⁸ Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos*. Seix Barral. Barcelona. pp. 71.

⁵⁹ *Ibidem*.

HUSSERL, E.

— (1992). *Invitación a la fenomenología*. Paidós. Barcelona.

— (1993). *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

JAEGER, W. (1993). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica. México.

LÓPEZ SÁENZ, M. C. (2002). «La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau-Ponty». En *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. UNED. Madrid. p. 200.

LEVINAS, E. (2004). *La teoría fenomenológica de la intuición*. Sígueme. Madrid.

MERLEAU-PONTY, M.

(1964). *Signos*. Seix Barral. Barcelona.

(2000). *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona.

(2004). «Perception d'autrui et le dialogue». En *La prose du monde*. Gallimard, París.

(2010). *Lo visible e invisible*. Nueva Visión. México.

(2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Prometeo. Argentina.

NIETZSCHE, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid.

OÑATE Y ZUBÍA, T.

— (2004). *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Dickinson. Madrid.

— (2022). *Lecciones actuales de ontología griega, arcaica y clásica*. Madrid. Dickinson.

SÓFOCLES.

— (1991). *Tragedias*. CSIC. Madrid.

— (1991). *Antígona*. CSIC. Madrid. 1084-1085.

PLATÓN.

— (1992). «Diálogos III». *Fedón. Banquete, Fedro*. Gredos. Madrid.

— (1992). «Diálogos IV». *La República*. Gredos. Madrid.

Recibido 30-07-2024

Aceptado 23-10-2024