

Síntesis: La *Poética de Aristóteles* (siglo IV aC), texto fundante que inaugura la crítica literaria y teatral y el análisis estético es el primer tratado sobre estética conocido en la tradición occidental.

Anticipa temas que la teoría y la crítica todavía discuten: la tensión entre belleza y mercado, la centralidad de la estructura del relato, la cuestión del "efecto" y la recepción de la obra de arte, la relación del autor con "la debilidad del público", o, si se quiere, su tendencia a regirse por criterios de mercado y no de belleza, etc.

Es el primer escrito en el que se argumentan razonadamente, en función de ciertos criterios formales, objeciones o virtudes de las tragedias que en su tiempo se representaban en los teatros o de las epopeyas que se recitaban como práctica escolar o de cultura comunitaria.

En la *Poética* se exponen algunas herramientas de la técnica para construir relatos y por esta razón es también el primer esbozo teórico acerca de la estructura de todo relato y anticipa claramente algunos desarrollos que Roland Barthes, Tzvetan Todorov y otros estructuralistas realizarán a partir de los años 60 del siglo XX. Asimismo se adelanta la *Poética* a la noción de "acto de habla" que conoció el siglo XX a través de Kark Bühler y sobre todo de Roman Jakobson. Finalmente, se trata del primer texto que subraya la eficacia artística del "extrañamiento" producido en poesía a través del uso de cierto "nombre extraño" (*xenikòn ónoma*), como muchos siglos más tarde aparecerá formulado en *El arte como artificio*, del formalista ruso Víctor Shklovski.

Tal como la conocemos, la *Poética* está compuesta por veintiséis capítulos escritos a la manera de apuntes de clase, para provocar o estimular las discusiones entre discípulos del Liceo o entre entendidos en la materia. La *Poética*, desconocida ya entre los filósofos antiguos y medievales, llegó a atravesar toda la historia de las ideas y, rescatada a partir del Renacimiento, marcó desde entonces decisivamente la estética, la dramaturgia y la teoría literaria.

Desde el siglo III de la era cristiana circula la versión de que estos veintiséis capítulos constituyen sólo un primer libro de un texto mayor cuya segunda parte se perdió en el raro espacio de la antigüedad.

### La parodia

La parodia es un género que existe desde la Antigüedad. Aristóteles, en la *Poética*, opone dos tipos de acción, la alta y la baja, y dos modelos de representación, narrativa y dramática. El cruce de esos puntos determina cuatro géneros poéticos: la tragedia, la epopeya, la comedia y la parodia. Esta última es el resultado del cruce de la acción baja en la narrativa. La parodia puede ser descrita como un exagero cómico en la imitación. Según el *Diccionario de Literatura Española* (1949, 462) es la imitación burlesca de una cosa seria. Ese proceso reduce el contenido del hecho cuando lo reproduce de una manera exagerada e irónica. Algunos de los historiadores de la parodia dicen que es necesario que haya una cierta sofisticación cultural para que la parodia prospere, pues precisa confiar en la competencia del lector, que es o gran responsable por el resultado. Es el lector que lleva y trae informaciones que ya posee en su conocimiento de mundo, por eso la parodia es un género sofisticado y necesita ser decodificado por el lector. (ver Glosario)

### La mimesis

*No es poeta el que compone versos sino el que imita por medio del lenguaje*

Aristóteles fue el primer en escribir que la poesía —o sea: **el arte que imita con palabras**— debe su belleza no al tipo de valores éticos o políticos que ensalza sino al orden que resulta de observar algunos criterios formales. Para la tragedia, éstos se reducen, básicamente, a la unidad narrativa y "orgánica" del relato o de la trama (en griego, *mythos*) que es "como un ser vivo".

Aristóteles en la *Poética* hace referencia a la imitación narrativa (autorial o dramática) diferenciándola de la mimesis efectuada por los personajes en acción y en escena. Los géneros líricos, originalmente se relacionaban con la música, con la lira. Aristóteles distingue entre epopeya, tragedia, poesía ditirámica y música; *imitaciones* que para ser artísticas se realizan combinando ritmo, lenguaje y armonía. Señala que también las imitaciones en prosa son llamadas poesías (*poiesis*: creación, composición). El error de considerar que Aristóteles ignoró la poesía lírica viene de las interpretaciones de Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979, 1991; *Ficción y Dicción*, 1993).

Aristóteles no menciona a los poetas líricos, pero, se refirió a la poesía cantada, diferente a la poesía épica, que no se cantaba. La lírica, de ser una mimesis cantada, pasó a ser una mimesis no cantada.

La capacidad mimética está estrechamente unida a la razón (implica aprendizaje o conocimiento) y a la sensación (porque proporciona placer)

"la imitación artística puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son; también puede presentarlas como podrían o deberían ser: puede (y debe) limitarse a las características de las cosas que son generales, típicas y esenciales" (Tatarkiewicz, 1975: 303).

El poeta emplea un criterio análogo: sus construcciones son análogas a lo que se cree es el funcionamiento de la realidad. Los hechos y las acciones deben estructurarse mediante una lógica semejante a la que gobierna la propia realidad en la medida en que re-produce un dinamismo, un movimiento, una *energeia*, dentro de las coordenadas de la causalidad. Si la fábula o estructuración de los hechos cumple estos requisitos, podrá separarse de la realidad histórica, podrá incluso admitir lo irracional o absurdo como nos dice en el capítulo XXIV de la *Poética*.

Los "medios" se refieren a la configuración del objeto estético: colores y figuras, en el caso de la pintura, ritmo, lenguaje o armonía en las diferentes formas de creación estética acústica, verbal o no verbal. Los medios y el objeto vinculan a Sófocles con Homero y Aristófanes:

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

### Mímesis y caracteres

El poeta no debe imitar directamente a los hombres, sino sus acciones. Sin embargo, Platón en *La República* dice que "la mímesis poética imita a los hombres que actúan".

"puesto que los que imitan, imitan a los hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores" (Poética, 1448a1-5).

### Mímesis y diégesis

"En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien representando a todos los imitados como operantes y actuantes" (Poética, 1448a20-23).

La **diégesis** en Aristóteles es el relato puro, transmitido por el narrador, mientras que la mímesis es el relato recitado por los personajes. En la acepción actual la diégesis es la historia, el conjunto de acontecimientos narrados en un relato: el contenido de relato frente al significante de la narración.

### La poiética

El poeta no imita lo posible, sino el ser como posible, lo que es sustancialmente distinto. La filosofía primera capta, a través del concepto, el ser como tal (primer paso de la universalidad); la poesía asimila el ser a través de lo que podría ser (segundo grado de universalidad); la historia habla del ser tal y como es en su individualidad

## La Metáfora

En la *Poética*, Aristóteles afirma: "...pero lo más importante es dominar la metáfora, esto es, en efecto lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza".

Para Aristóteles la metáfora es "la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, desde una especie a otra especie, o según la analogía". A partir de la noción de Aristóteles se elabora una teoría general de las «desviaciones», teoría que se convierte en autores contemporáneos en fundamento de la Estilística. De donde se concluye que todos los demás usos (palabras raras, neologismos, etc.) parecidos a la metáfora son también desviaciones en relación al uso ordinario. Todo lo construido en relación a la teoría de las figuras está apoyando en la idea de que existen dos lenguajes: uno propio y uno figurado. La metáfora vendría a ser la transposición de un nombre al que Aristóteles llama "extraño" (alotrios), es decir que "...designa a otra cosa, que pertenece a otra cosa". A "extraño" se opone "ordinario", así la metáfora se define en términos de desviación, el uso metafórico entonces, está relacionado con el uso de términos raros y rebuscados. (A partir de la noción de Aristóteles se elabora una teoría general de las "desviaciones", teoría que se convierte en autores contemporáneos en fundamento de la Estilística.)

Ricoeur sostiene que en Aristóteles se sugiere que la metáfora afecta al discurso y no solo al nombre. La metáfora supone una relación de sustitución. Según Quintiliano el tropo es el tipo de cambio relativo a la significación, es un cambio de la palabra y del discurso. Para que haya metáfora es necesario que haya semejanza.

La metáfora puede llenar un vacío semántico, un ejemplo es la metáfora muerta "brazo de sillón", este ejemplo funciona en bloque, es un compuesto sintagmático. Al llenar un vacío semántico entra en el sistema de la lengua. La metáfora en retórica se vincula a la persuasión y en poética se vincula a la léxis y al mythos.

perfección formal que debe subyugar.

Para GOETHE, la catarsis contribuye a la reconciliación de pasiones contrarias. En su *Relectura de la Poética de Aristóteles*, concluye transformándola en un criterio formal de final y de desenlace cerrado sobre sí mismo (que reconcilia las pasiones y es "exigido por todo drama e incluso por toda obra poética").

NIETZSCHE da una interpretación puramente estética a esta definición:

"Desde Aristóteles, nunca más se ha dado de la emoción trágica una explicación que pueda esclarecer los estados de sensibilidad estética y la actividad estética de los espectadores. A veces se habla del terror y de la piedad que deben ser aliviados o purgados apoyándose en acontecimientos graves, otras se nos dice que la victoria de los buenos principios, del sacrificio del héroe, debe exaltarnos, entusiasmarnos, conforme con una filosofía moral del universo. Y aunque yo piense que allí reside justamente el único efecto de la tragedia para un gran número de hombres, no es menos cierto que todos ellos, y todos sus estetas, no han comprendido nada de la tragedia en cuanto forma de *arte superior*" (*El nacimiento de la tragedia*, cap. XXII).

BRECHT rechaza la noción de "catarsis" porque la asimila a la alienación ideológica del espectador y a la exaltación de los valores ahistóricos de los personajes. En la actualidad parece que los teóricos y los psicólogos tienen una visión mucho más matizada y dialéctica de la catarsis, la cual no se opone a la distancia crítica y estética, sino que la presupone.

(el historiador se ocupa, pues, de lo particular).

La *poiética* o actividad productora está pre-inscripta como posibilidades humanas. Fabricar poesía trágica, componer o pintar, son hechos que están bajo el dominio de la mimesis que "es algo connatural a los seres humanos desde su niñez" (1448b) hasta el punto que es una habilidad que nos distingue de los animales. "Siendo propio de nuestra naturaleza la mimesis, la armonía y el ritmo (...) desde el principio los por naturaleza dotados especialmente para estas cosas, avanzando poco a poco, hicieron nacer la poesía partiendo de las improvisaciones (...) Y la poesía se fragmentó de acuerdo con la manera de ser de cada uno". (*Poética*, 1448b). La poética o *poiesis* (ποίησις, producción), asociada a la poesía lírica, es mencionada por Platón en la *República* (595c) como una clase particular de *mimesis* (μίμησις) o imitación de las cosas, enfática del dolor humano:

La parte del alma que en nuestras desgracias particulares nos esforzamos por frenar, que tiene sed de lágrimas y quisiera suspirar y lamentarse a su gusto, es precisamente a la cual los poetas dan satisfacción y complacencia [...] La imitación poética produce en nosotros los mismos efectos que los sentimientos que, si bien se deberían de secar, ella los riega y nutre y, de tal manera convierte en dueño nuestro aquellas facultades que deberían, en cambio, obedecernos a fin de llegar nosotros a ser más felices y mejores" (Platón, *op. cit.*, X, 606 a-d).

En el *Timeo* (39e, 44a-50c) Platón agregó que una *mimesis icástica* (imitación fiel, opuesta a la fantástica o "artística") es la que permite concebir al mundo como un orden total, imitando el modelo o paradigma de las ideas. Luego Plotino reconoció que el arte también puede captar la "esencia de las cosas" y Aristóteles concedió que el arte es más bien representación que imitación del mundo, distinguiendo a las artes poéticas (poesía, tragedia, comedia y música), de las artes (ἄρτεσ) en general. Más todavía, Aristóteles reconoció en la poética una validez cognoscitiva mayor que la de la imitación historiográfica, pues la poética no presenta las cosas ocurridas "realmente", sino los hechos factibles, por lo cual "es más filosófica y elevada que la historia porque expresa lo universal, en tanto que la historia expresa lo particular" (Cf. Bywater (ed.), *De arte poética*, Oxford, 1953; 1541 a 38 y 1541b 1, 10).

### Lo verosímil (el *eikos*) y la verosimilitud

Lo verosímil no es lo verdadero sino aquello que tiene mayor probabilidad de estar de acuerdo con la verdad. Algo es verosímil cuanto está de acuerdo con las opiniones recibidas u ordinariamente aceptadas, lo que supone que algo es verosímil cuando se muestra en conformidad con otro discurso. En *Retórica* Aristóteles afirma: "Siempre lo verdadero y lo mejor son de trabazón lógica más fuerte por naturaleza, de fuerza persuasiva más convincente, absolutamente hablando". (I, 1 1354b.)

Se trata de un término de origen latino (*verus*-verdadero- y *similitudo*: semejanza) con el que se designa una categoría estética o rasgo de arte de la obra de arte verbal, que consiste en la apariencia o ilusión de realidad que provocan determinadas obras en el lector o espectador, dado el carácter mimético de las mismas.

El concepto de verosimilitud aparece en la *Poética de Aristóteles* al señalar que al poeta no le corresponde reproducir una realidad fáctica (lo cual es competencia del historiador), sino referir las cosas que podrían acaecer, las cosas posibles según lo verosímil (*to eikos*) o necesario".

Dicho concepto está en relación con la mimesis o imitación de las acciones humanas, que no ha de ser mecánica, sino acomodada a las exigencias de la credibilidad o verosimilitud, según lo entiende el público. En este sentido, opina Aristóteles que "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble", lo "imposible convincente a lo posible increíble" (*Poética*, 1451a, 1460a, 1461b).

Lo "verosímil" aristotélico, es decir, "lo que el público cree posible" está representado en la regla aristotélica: " *Más vale un verosímil imposible que un posible inverosímil*": más vale contar lo que el público cree posible, incluso si es imposible científicamente, que contar lo que es posible realmente, si este posible es rechazado por la censura colectiva de la *opinión corriente*. El concepto de verosimilitud se refiere al efecto que produce en el espectador: no importa tanto el acatamiento de la mimesis a la realidad sino más bien el tipo de recepción y la relación con el espectador. Llama verosímil a lo que el espectador prestará su asentimiento porque entró en la lógica de la obra. Este concepto de verosimilitud es recogido por Horacio, al aconsejar que "las ficciones

cadenas del cuerpo, a la vez en el mundo y en el más allá. En cambio, ARISTOTELES piensa más bien en purificar al hombre de las pasiones haciéndole experimentar el terror y la piedad. De este pasaje de la *Poética* se han hecho dos interpretaciones:

1) La catarsis debe purgar al hombre de las pasiones haciéndole sentir terror y piedad: se trata aquí de una purificación y de una depuración *por medio* del temor y de la piedad.

2) La catarsis debe hacer olvidar el terror y la piedad, endurecer al hombre con su espectáculo: purificación del temor y *de* la piedad.

La historia de las interpretaciones ha dado una nueva dirección a la ambigüedad de la función catártica. La concepción cristiana, desde el Renacimiento hasta el Siglo de las Luces, se inclina por una visión más bien negativa de la catarsis, que a menudo consistiría en un endurecimiento ante el mal y en una aceptación estoica del sufrimiento.

Alcanza su punto culminante en CORNEILLE, quien traduce de la siguiente forma el pasaje de ARISTOTELES: "A través de la piedad y del temor ella purga tales pasiones" (*Segundo discurso sobre la Tragedia*, 1660), o incluso en ROUSSEAU quien condena al teatro reprochando a la catarsis el consistir solamente en una "emoción pasajera y vana que no dura más que la ilusión que la produce, un vestigio de sentimiento natural pronto ahogado por las pasiones, una piedad estéril, que se alimenta de algunas lágrimas y jamás produce el más mínimo acto de humanidad" (*El Contrato Social*).

La segunda mitad y el drama burgués (particularmente DIDEROT y LESSING) intentarán probar que la catarsis no tiene que eliminar las pasiones del espectador, sino transformarlas en virtudes y en participación emocional ante lo patético y lo sublime. Para LESSING, la tragedia termina por ser "un poema que suscita piedad", la cual convoca al espectador a encontrar un *justo medio* (noción burguesa por excelencia) en los extremos entre terror y piedad.

Los intérpretes de fines del siglo XVIII y XIX, para superar las concepciones puramente psicológicas y morales, a veces intentarán definirla en términos de forma armoniosa. SCHILLER, en su ensayo *Sobre lo Sublime*, ve en ella no solamente una invitación a "tornar conciencia de nuestra libertad moral", sino también una visión de la

¿Qué importancia tiene la **catarsis** en la teoría aristotélica de la tragedia? *Diccionario del teatro*. Patrice Pavis. Paidós, Barcelona, 1983

(Del griego *katharsis*, purgación, "purificación" o "purga", o sea, alivio, descarga).

ARISTÓTELES describe en la *Poética* (1449b) la purgación de las pasiones (esencialmente *piiedad* y *terror*) en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se *identifica* con el héroe trágico. Igualmente hay catarsis cuando se emplea la música en el teatro (*Política*, libro octavo).

La catarsis es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia que, "mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones" (*Poética*, 1449b). Se trata de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y descarga afectiva; no es raro que de ella resulte una "limpieza" y una purificación a través de la regeneración del yo perceptor. (Para la historia del término, F. WODKE, artículo "Katharsis" en *Reallexikon*, 1955.)

Para Sinnot es claro que consiste en un cierto efecto terapéutico de orden emotivo e intelectual, pero dice que el centro de esta reflexión de Aristóteles sobre la conmiseración y el terror está, en cambio, en el "sentimiento humanitario" (*tò philánthropon*), expresión que Aristóteles nunca define pero en la que se expresa "la simpatía hacia el bueno y la antipatía hacia el malo" que se sugiere, sigue Sinnot, "como una especie de justicia poética: el triunfo del malo, lo mismo que el fracaso del bueno, choca con el sentimiento humanitario". En la *Poética*, Aristóteles "reemplaza la heroicidad en clave ética por una bondad humana". Si es así, entonces, la buena tragedia nos dará, junto al placer emocional e intelectual que van unidos a esa *piiedad* y a ese *terror*, la ocasión para hacernos, cada vez, más humanos.

La traducción de este pasaje (1449b) de Aristóteles, dio pie a dos interpretaciones muy diferentes: una concepción puramente médica en la tradición de la escuela de medicina de HIPOCRATES, una visión religiosa del alma humana "purgada" en PLATON.

El malentendido sobre la función catártica en el arte se remonta al debate contradictorio entre PLATON y su discípulo ARISTÓTELES. En *Fedón*, PLATON sugiere que el alma debe ser purificada por la filosofía de una contaminación de las cosas del mundo, y que la catarsis consiste en separar el alma del cuerpo enseñándole al alma a "separarse" de todas las partes del cuerpo, a vivir por sí misma y liberada de las

inventadas para causar placer sean próximas a la verdad, de manera que la fábula no reclame que se le crea todo lo que ella quiera..." (*Epístola ad Pisones*, 338-340).

Mimesis y verosimilitud son piezas fundamentales de la poética clasicista, vigente desde el Renacimiento al Neoclasicismo. En el Siglo de Oro, tratadistas y escritores aluden con frecuencia a esta noción de la verosimilitud. A. López Pinciano afirma que la obra literaria no es "historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia; tiene por objeto el verosímil que todo lo abraça" (1596).

Define lo verosímil como elemento que ayuda a la obra y la aparta de la lógica. Lo ilógico puede ser agradable porque opera en la lógica de la ficción. Lo verosímil excede a lo posible, desbordándolo con tal que sea creíble. (Cap. XXIV y XXV). Los mecanismos de la realidad esencial a la que se añaden modificaciones que son o pueden ser falsas, no en el sentido de engañosas, sino en el de que no se adecuan a un estado de cosas histórico o presente. A esta re-conocibilidad de la realidad esencial en una lógica de los hechos diferente como la poesía, Aristóteles la llama verosimilitud o necesidad. La verosimilitud englobaría los siguientes casos:

♦ Lógica poética que satisface expectativas, porque las cosas ocurren "como si" hubiera un designio superior, pero no rompen con lo posible dentro del mundo real. LO IMPROBABLE

♦ Ruptura de lo razonable, cuando ésta colabora en la eficacia de la narración o la representación. LO INCREÍBLE

♦ Lo falso. Al conseguir que las falsedades funcionen, la habilidad del poeta equivale a la habilidad del sofista. Hace que lo que no podría ocurrir, ocurra, siempre y cuando sea creíble para el espectador. Lo imposible en el mundo de la realidad, podría ser admisible dentro de la lógica interna de la obra de ficción. LO IMPOSIBLE

Tirso de Molina se opone al principio clásico de la unidad de tiempo porque para hacer creíble, en *Los Cigarrales de Toledo*, el desarrollo de la intriga amorosa y retratar "en vivo" lo que puede suceder a los amantes, "no siendo esto verosímil en un día, tiene obligación de fingir pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta". Cervantes dice por boca del Canónigo que en las obras de ficción "tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera", y que no podrá causar admiración y entretenimiento el escritor de estas fábulas "que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe" (*El Quijote*, I, 47).

De acuerdo con la mimesis y la verosimilitud de Aristóteles, la obra literaria, ha de ser "Imitación, no copia, porque el poeta observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción, verosímil pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca".

El concepto de verosimilitud, no es algo históricamente invariable, sino que está sujeto, como la noción de realidad, a formas de cultura, a normas y códigos cambiantes. Cada movimiento cultural presenta una determinada concepción de la realidad y modos y métodos de representarla. En unos movimientos (el Naturalismo, el Realismo socialista, etc.) el concepto de verosimilitud responde a la idea de que la obra de arte debe ser un "espejo", "copia" y "reflejo" de la realidad "tal cual es" (E. Zola). Por el contrario, en el Romanticismo se rompe con esta concepción mimético-realista de la obra literaria y se exige una libertad de creación imaginativa y fantástica, admitiendo, no obstante, que la coherencia interna sea la única norma. Desde una posición inmanentista, será verosímil la ficción literaria cuando el despliegue de su mundo imaginario respete su propia coherencia y congruencia interna.

La verosimilitud de una obra literaria depende de la adecuación al código y a las reglas del género al que pertenece. En este sentido, afirma T. Todorov: "Una novela sentimental será verosímil si el desenlace consiste en el casamiento del héroe con la heroína, si la virtud es recompensada y el vicio castigado" (1968). En último término, serán los lectores y espectadores de la obra los que decidirán, de acuerdo con su propia idea de lo que es creíble en su entorno cultural, si la acción representada en aquella les parece o no verosímil. Con esto, volvemos a la noción de Aristóteles, ya que, como subraya Todorov, la verosimilitud, para este pensador griego, "no es una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y aquello que los lectores creen que es verdad".

## Anagnórisis

El primer tipo de *anagnórisis*, considerado poco artístico por Aristóteles, se produce por señales. En la *Odisea*, el reconocimiento de Odiseo por su cicatriz, que según Aristóteles es usado de un modo en el canto 19 y de otro modo ante Eumeo en el canto 22.

El segundo tipo de reconocimiento mencionado en *Poética*, es el tipo creado por el poeta, sin tener en cuenta el  $\mu\nu=\theta\omicron\phi$ . En este caso, como el  $\mu\nu=\theta\omicron\phi$  es esencial a la tragedia y el texto se está refiriendo al reconocimiento trágico, también le parece a Aristóteles poco artístico, ya que no se conecta con los demás componentes. Evidentemente, podríamos incluir en esta categoría los reconocimientos como resultado, que están ceñidos a la voz del narrador y que pueden muy bien ser comprendidos como una creación del poeta.

El tercer tipo de reconocimiento se produce mediante el recuerdo, con un ejemplo rotundamente épico, *Cipria*, por un lado y el canto 8 de *Odisea*, en que Odiseo al escuchar al aedo recuerda y llora.

La cuarta especie de reconocimiento se produce por silogismo, es decir por una modalidad de razonamiento deductivo, el ejemplo es de *Coéforas*. Por encima de esta tipología, la mejor especie de reconocimiento es la que se produce de acuerdo al criterio de conveniencia (*Poética*, 1455a 17) o verosimilitud a partir de las mismas acciones y causa una fuerte conmoción, por esta razón el modelo predilecto para Aristóteles resulta *Edipo Rey*.

**Boves sostiene que el proceso de *anagnórisis* en el drama es un proceso de diálogo del héroe hasta descubrir la responsabilidad que le corresponde en los actos que ha realizado sin conocimiento pleno. (M. Bobes Naves, *El Diálogo*, Madrid 1992, p.167)**

La presentación de *anagnorismós* (resultado) y de *anagnórisis* (proceso) constituye una elección deliberada del narrador y, en ocasiones, una construcción de un personaje. Aunque Aristóteles señala las similitudes y diferencias entre una trama épica y una trama trágica, el diseño de una trama narrativa y el de una trama dramática parece coincidir, fundamentalmente, en que cada decisión en relación con la trama guarda estrecha relación con la concepción del destino. La función del reconocimiento resulta, por lo tanto, decisiva para la interpretación de conceptos básicos, desarrollados en *Odisea*.

### Partes constitutivas de la tragedia

◆ La Fábula: es "el alma de la tragedia", son los hechos y está integrada por:

√ La **peripecia**: es un giro de la acción en sentido contrario al que venía siguiendo, según la verosimilitud. Todo episodio que marca un cambio brusco, para bien o para mal, en la suerte de los personajes de una narración o una pieza dramática.

√ El **reconocimiento** o *anagnórisis* es una transición de la ignorancia al conocimiento, llevando consigo un paso de la amistad al odio o viceversa. (respecto al espectador, se reconoce en el héroe) El reconocimiento acompañado de peripecia, moverá a la compasión o al temor, tal es el objetivo de la tragedia.

√ El **suceso patético**: acción que destruye o hace sufrir.

◆ Los Caracteres: manifiestan el comportamiento del personaje

◆ La Elocución: expresa el pensamiento a través del lenguaje. Facultad de encontrar el lenguaje adecuado a la situación.

◆ La ideología

◆ El espectáculo "el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues **la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores**" (Poética, 1450b16-19).

◆ El canto

### La tragedia

La tragedia no es imitación de los hombres, sino de una acción, una vida, la felicidad, la desdicha, etc. (Capítulo VI) No se trata de imitar individuos, sino que los personajes tendrán que tener caracteres que puedan cumplir verosímilmente con la historia. Hay un predominio de la acción sobre los caracteres. Aristóteles toma como modelo a Edipo Rey de Sófocles: Edipo pasa de la dicha inicial a la desdicha (mató a su padre, se casó con su madre, se quita los ojos), pero no por una mala acción ya que él es bueno y creyó actuar bien, sino por el error (hamartía) que se revela como tal al final, cuando llega el reconocimiento de su verdadera identidad, que antes ignoraba. Si la tragedia está bien construida, esta doble transformación producirá en el lector o en el espectador "conmiseración y terror" y, a través de ellos, la "purificación (katharsis) de estas pasiones". Sentimos piedad por el sufrimiento inmerecido y terror porque el héroe es alguien "igual a nosotros", es decir: su historia revela que estamos expuestos al error trágico aunque actuemos (o creamos actuar) bien.

La tragedia representa a los personajes superiores a lo que son en la realidad, mientras que las comedia trata de representarlos peores.

"Cuando aparecieron la tragedia y la comedia, algunos poetas se convirtieron en cómicos en lugar de poetas yámbicos, y los otros en poetas trágicos en lugar de poetas épicos, porque estas últimas formas literarias eran más estimadas que las precedentes." (1448b)

La comedia es la imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior, sobre todo en aquellos vicios risibles. Lo risible es un defecto o una fealdad sin dolor ni daño. "La máscara cómica es fea y deforme, pero sin expresión de dolor", (Poética, Cap. V).

Una tragedia es completa, tiene comienzo, medio y fin. El poeta debe contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles, según una verosimilitud o necesidad. En la interpretación griega de la vida, la historia, la fábula es más que el resultado de las características de los sujetos: es el resultado de un destino, un camino predeterminado.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular, según sus diversas partes, imitación que ha sido hecho o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos." (1449b)

## Fábula

*Diccionario del teatro*. Patrice Pavis. Paidós, Barcelona, 1983

**A. Origen:** (Del latín *Fabula*, dichos, relato.)

El término *fábula*, que corresponde al griego *Mythos*, designa la "serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra" (ROBERT). La *Fabula* latina es un relato mítico o inventado y, por extensión, la obra teatral y el cuento.

Un examen de las fábulas (de ESOPO o de LA FONTAINE) mostraría sin embargo que los problemas teóricos vinculados a la noción de fábula conciernen a la vez al cuento, a la epopeya o al drama (véase, LESSING, *Sobre la fábula*).

Destacamos dos concepciones distintas de la "fábula":

- 1- como material anterior a la composición de la obra;
- 2- como estructura narrativa de la historia.

La unidad de la trama de la tragedia está dada porque las acciones aparecen vinculadas no azarosamente sino por un encadenamiento causal; porque son necesarias o porque son verosímiles, dice Aristóteles. Para el buen desarrollo de la trama es central también el carácter (*ethos*) del protagonista, que al interior de la tragedia debe aparecer al espectador como un resultado de las acciones que éste lleva a cabo. El héroe trágico es un hombre bueno —ni perfecto, como los dioses, ni malo, sino, acaso, "mejor" que "los hombres de ahora"— quien en el transcurso de la historia que cuenta la tragedia sufre una doble transformación: pasa "de la dicha a la desdicha" y "de la ignorancia al conocimiento".

"A partir de estos hechos es evidente que el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto que es poeta por la mimesis y mimetiza las acciones" (1451b, Capítulo IX)

**B. Fábula como material: Fábula versus asunto:**

En el teatro griego, la fábula suele ser tomada de un mito conocido por los espectadores y, por lo tanto, previo a la obra dramática. La fábula o el mito son entonces el material, la fuente de donde el poeta saca los elementos de su obra. Este sentido se mantiene hasta la época clásica.

En esta acepción, la fábula es, por tanto, el conjunto de motivos que se pueden reconstituir en un sistema lógico o de acontecimientos y al cual recurre el dramaturgo. "La causa de los acontecimientos (sostiene MARMONTEL, 1787, artículo *Intriga*) es de este modo independiente de los personajes, anterior a la acción misma. Podemos, pues, a partir de todo texto dramático, reconstituir la fábula como una serie de motivos o de temas que se nos comunican en el curso de la obra bajo la forma específica del *asunto*."

Esta distinción logra su formulación más sistemática en la obra de los formalistas rusos: "La fábula se opone al asunto, el cual, en efecto, está constituido por los mismos acontecimientos, pero aquél respeta el orden de su aparición en la obra y la serie de informaciones que nos los designan (...) En suma, la fábula es lo que efectivamente ha sucedido: el asunto es la forma en que el lector ha tomado conocimiento de ello" (TOMACHEVSKI, en: TODOROV, 1965:268).

**Fábula o "conjunto de acciones realizadas" (ARISTOTELES):**

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas (*mythous*), como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio" (Poética, 1459a16-21).

Para Aristóteles la fábula puede ser simple: si se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición o puede ser compleja si el cambio de fortuna va acompañado de peripecia, agnición o de ambas.

En la *Poética* de ARISTOTELES, la fábula designa la imitación de la acción, "el conjunto de acciones realizadas" (1450a). "La fábula es, por consiguiente, el principio y el alma de la tragedia; en segundo lugar vienen los caracteres" (1450b). Aquí, la fábula está vinculada a su elemento constitutivo: la acción dramática. El punto de vista se ha desplazado levemente desde la materia dramática "en bruto" de las fuentes, hasta el nivel de la narración de acciones y de acontecimientos. Estas acciones son comunes a las fuentes y a la obra que las utilizan: nos situamos aquí en el terreno de una lógica de las acciones o narratología. De la misma forma, la fábula describe "los hechos de los personajes y no a los personajes mismos. Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia" (1450a).

**ANACRONÍA.** Toda discordancia entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el TIEMPO DE LA HISTORIA, y el orden en que son contados en el TIEMPO DEL DISCURSO. Véase ANALEPSIS y PROLEPSIS. Según su ALCANCE y AMPLITUD, las ANACRONÍAS pueden ser EXTERNAS, cuando su alcance las lleve más allá del específico del RELATO PRIMARIO, INTERNAS, cuando les haga coincidir con algún punto de éste, y MIXTAS, cuando el punto de alcance sea anterior y el punto de amplitud posterior al principio del RELATO PRIMARIO.

ANALEPSIS. ANACRONÍA consistente en un salto hacia el pasado en el TIEMPO DE LA HISTORIA, siempre en relación a la línea temporal básica del DISCURSO novelístico marcada por el RELATO PRIMARIO.