

ARTICULOS/ARTICLES

DOSSIER: *Discusiones en torno a las nociones de phýsis y téchne en Aristóteles*

**SOBRE EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA: UNA GENEALOGÍA A
PARTIR DE LA POÉTICA**

**ABOUT THE ORIGIN OF TRAGEDY: A GENEALOGY FROM
POETICS**

Mariana Castillo Merlo
Instituto Patagónico de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional del Comahue
CONICET

Resumen:

En *Poética* 1449a, Aristóteles ofrece un breve relato sobre las causas que le dieron origen a la poesía. Pese a las limitaciones de su descripción, ésta ofrece, a mi juicio, elementos para determinar algunas de las condiciones que hicieron posible la emergencia de la tragedia y permitieron que llegue a su estado actual. En este trabajo propongo, por un lado, enfatizar las conexiones entre una visión naturalista y una visión histórica que dan cuenta del proceso genealógico y, por otro, recuperar las consideraciones que permiten discernir la forma y la materia que contribuyeron a que la tragedia se convierta en *lo que es*.

Palabras clave: Tragedia; Genealogía; Materia; Forma

Abstract:

In *Poetics* 1449a, Aristotle offers a brief account of the causes that gave birth to poetry. Despite the limitations of his description, it offers, in my mind, elements to determine some of the conditions that made possible the emergence of the tragedy and allowed it to reach its current state. In this paper I propose, on the one hand, to emphasize the connections between a naturalistic and a historical view that account for the genealogical process;

and, on the other hand, to recover the considerations that allow to discern the form and matter that contributed to tragedy to become what it is.

Key Words: Tragedy; Genealogy; Matter; Form

Bajo el influjo de la democracia, las fiestas a Dioniso¹ van tornándose cada vez más populares y comienzan a ser comprendidas como una forma de justicia, una nueva manera de alcanzar la igualdad entre los ciudadanos de la *pólis*. En tal sentido, la incorporación de la tragedia en dichas fiestas vino a cumplir con una doble función: por un lado, fortalecer la identidad social y, por otro, ser la vía de expresión de la nueva vida democrática que adviene en la *pólis*. De esta manera, la tragedia aparece como la manifestación de una experiencia social y cultural particular, la expresión de un espíritu ciudadano y de los problemas cotidianos a los que se enfrentaban los griegos de aquel entonces. En ella se encuentra un retrato de las cuestiones políticas, judiciales, religiosas y sociales que se discuten en el *ágora*, una presentación ficcional a través de héroes, personajes y coro, e incluso una forma de consolidar la propia democracia ateniense.² Su popularidad se debe, en gran medida, a que logra conservar elementos provenientes del pensamiento y las formas poéticas previas, resabios del pasado reciente aristocrático pero, al mismo tiempo, incorpora elementos que colaboran

¹ Cabe recordar que se celebraban varias fiestas en honor a este Dios: Las *Grandes Dionisiacas* (o Dionisias de la ciudad) se realizaban a comienzos de la primavera (finales de marzo), duraban seis días y había representaciones de tragedias, comedias y ditirambos. La fiesta culminaba con el concurso de representaciones dramáticas en las tres últimas jornadas. En este contexto, estrenaron la mayoría de sus obras Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las *Leneas* (o Dionisiacas del *Lenaion*) tenían lugar en el mes de enero, eran más breves, no implicaban tanto despliegue como las anteriores y generalmente sólo se representaban comedias. Finalmente, las *Dionisiacas campestres o rurales* tenían lugar durante el mes de diciembre en los distintos *dêmos* del ática. Se honraba al dios con un cortejo que celebraba la vida y la fecundidad de la tierra y sólo los más pudientes organizaban concursos de tragedia y comedia. Cf. Pickard-Cambridge, A.W., 1968; Rodríguez Adrados, F., 1972; Barthes, R., 1986.

² La tragedia puso en la escena debates contemporáneos sobre cuestiones éticas y políticas. Sólo a modo de ejemplo, pueden citarse las restricciones al Areópago en las *Eumenides* de Esquilo, los peligros que genera el poder en *Los Persas*, *Orestíada* y *Antígona*, las consecuencias de la discordia en la *pólis* en *Los siete contra Tebas* y *Las Fenicias*, el conflicto entre autoritarismo y el orden democrático en *Las suplicantes*, *Ayante y Edipo en Colono*, la necesidad de prudencia y el respecto a los cultos religiosos en *Bacantes*, entre tantos otros.

con la constitución de una nueva forma de vida democrática y logra instituirse en un lugar de consenso entre pasado y presente.³

El interés que Aristóteles muestra en *Poética* por la elaboración de buenas tragedias, por composiciones que pongan en un primer plano la *mímesis* de una acción, que reparen en las implicancias de las decisiones para la felicidad del hombre, puede ser leído desde una perspectiva que subraya la importancia del aprendizaje mimético como práctica propedéutica para la vida democrática. En tal sentido, señala S. Salkever,

la preferencia que Aristóteles muestra hacia la tragedia no representa un juicio estético universal deslindado de su contexto social, sino que indica su consideración del arte trágico como la exitosa actualización de una buena democracia (1986, 302-303).

Al inicio de *Poética*, Aristóteles señala que “la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (*miméseis*)” (1447a 13-15). Esta enumeración de las diversas *poíesis* permite reconocer algunas de las prácticas culturales que eran habituales en la época en que Aristóteles escribe. Luego de analizar particularidades y acentuar las diferencias entre las distintas expresiones artísticas (según los medios, los objetos y los modos de imitar), Aristóteles centra su mirada en las causas que dieron origen a la poesía. En dicho contexto, el propio estagirita se ocupa de trazar lo que, a mi juicio, constituye una *genealogía* de la tragedia. Allí afirma que:

Habiendo, pues, nacido al principio (*arkhês*) como improvisación (*aùtoschediastikês*) -tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo (*tôn exarkhónton tòn dithýrambon*), y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos (*tòn tá phaliká*), que todavía permanecen vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores (*proagónton*) todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios (*pollás*

³ Las razones de por qué la tragedia viene a cumplir con esta especie de necesidad social de integrar el pasado en las nuevas prácticas culturales continúan siendo tema de debate entre los estudiosos de la cultura griega. Véase, en particular, los ya clásicos artículos de O. Longo (1992, 12-19) y S. Goldhill (1992, 97-129) compilados en Winkler, J; Zeitler, F., 1992.

metabolás), la tragedia se detuvo (*epaúsato*), una vez que alcanzó su propia naturaleza (*tén autês phýsin*) (*Poét.* 1449a 9-15).⁴

Sin dudas, el testimonio de Aristóteles y la presentación del origen de la tragedia que expone en el pasaje precedente tienen un valor en sí mismos. Y aunque pueda objetarse que su reconstrucción es parcial, en la medida en que sigue sus propias suposiciones e inferencias sobre el tema (y no por ello deja de presentar problemas, lagunas y omisiones), considero que no resulta posible pasar por alto la propia historia que allí se expone, aún cuando el mismo se inscriba en una época en la que “la vena trágica se ha agotado” (Vernant 1987, 23).

El estagirita desarrolla en este contexto el mismo proceder metodológico que sigue cuando se trata de temas susceptibles de una investigación empírica (lo que redundaría en beneficios, teniendo en cuenta su afán documentalista).⁵ Sin embargo no hay, ni en este pasaje ni en otros de la *Poética*, datos certeros que permitan determinar el momento histórico preciso en el que surgió la tragedia, pues claramente no es el objetivo de Aristóteles ofrecer una historia del teatro, ni de la tragedia.

⁴ En 1448b 22-24, Aristóteles menciona que “desde el principio los mejor dotados (*proágontes*) para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de la improvisaciones (*autoschediasmáton*)”. Dejo de lado la discusión concerniente a la sintaxis y autenticidad de la frase que aparece entre guiones (1449a 10-13), y si corresponde predicar un desarrollo histórico común a la comedia y a la tragedia, o si, como parece sugerir el pasaje, Aristóteles está trazando, en este contexto, una historia sólo de la tragedia, para abordar la de la comedia más adelante (1449a 32 y ss). Para un análisis en detalle de esta cuestión, véase de Montmollin 1951, 39-42.

⁵ El período de madurez de la obra aristotélica, en el que la mayoría de los estudiosos de la *Poética* coincide en ubicar su redacción, parece estar signado por las investigaciones empíricas. Así, del mismo modo que escribir su *Política* supuso la recopilación de muchas de las constituciones disponibles en aquel entonces, el estudio que emprende sobre la tragedia no parece una tarea improvisada. Según registra W. Jaeger, hacia el 335-4, Aristóteles escribió, en colaboración con su sobrino Calístenes, una *Lista de los Vencedores Píticos* y por la misma época parece haber investigado (y escrito, según apunta Diógenes Laercio, en su *Vidas* (V.1)) sobre las competencias que se llevaban a cabo en Las Grandes Dionisiacas y las Leneas. Junto con estos estudios, también escribió su *Didascalias*, que constituían archivos que sirvieron para datar los estrenos de las piezas teatrales en Atenas y fueron la fuente histórica que los alejandrinos utilizaron para formular una historia del teatro clásico. Cf. Jaeger 1947, 372-377; Hardy 1952, 13-14; Lucas 1968, xiii; Barnes 1999, 20-21; Düring 2005, 207 y Halliwell 1998, 324-328. Para este último autor, nada en la *Poética* hace presuponer indubitablemente las *Didascalias*, aunque algunos pasajes puedan insinuar lo contrario.

Así las cosas, el valor testimonial de Aristóteles parece verse disminuido y la posibilidad de encontrar, a través de sus consideraciones, la puerta de acceso al ambiente de la tragedia se reducen significativamente.

Puesto que, como afirma Aristóteles, el ser se dice de muchas formas (*tò òn légetai pollakhôs*) (*Met.* VII 1, 1028a 10), diversos parecen los modos de acceso a la tragedia. No obstante las limitaciones de la *Poética*, ésta ofrece, a mi juicio, elementos que permiten determinar sino la situación en la que la tragedia emerge, sí algunas de las condiciones que la hicieron posible y permitieron que la tragedia llegue a su estado actual. En tal sentido, en este trabajo propongo, por un lado, enfatizar las conexiones entre una visión naturalista y una visión histórica que dan cuenta del proceso genealógico de la tragedia y, por otro, recuperar las consideraciones de Aristóteles que permiten discernir la forma y la materia que permitieron que la tragedia se convierta en *lo que es*.

1. Acerca de la determinación formal de la tragedia

En el pasaje de 1449a 9-15, Aristóteles expone, bajo una perspectiva teleológica, los distintos estadios por los que transitó la tragedia. En primer lugar, se señala un origen común para la comedia y la tragedia, esto es, ambas se deben a las improvisaciones, ya sean en forma de ditirambos, para el caso de la tragedia, o de cantos fálicos, en el de la comedia. Un segundo momento está signado por una multiplicidad de cambios de los que Aristóteles dará cuenta unas líneas después del pasaje en cuestión y que se relacionan con el número de actores, la posición y función del coro, la escenografía, la métrica utilizada en los versos, etc. (cf. *Poét.* 1449a 16-30). Finalmente, la tragedia parece haber alcanzado la forma que le es propia y allí el proceso se detuvo, aunque Aristóteles mismo había eludido previamente la cuestión de “si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo (*tois éidesin hikanôs*), tanto si esto se juzga en sí mismo como en relación con el teatro” (*Poét.* 1449a 7-9).

Algunos datos llaman la atención de esta reconstrucción. En primer lugar, parece haber un tácito reconocimiento de la dificultad que conlleva dicha tarea, cuestión que puede derivarse de la vaguedad y la ausencia de detalles para describir los cambios que sufrió la tragedia desde su nacimiento. Al respecto, parece estar operando una hipótesis expuesta en *Sobre las refutaciones sofísticas* (183b 22-25), según la cual “el principio (*arkhé*) es lo más importante de todo. Por ello es también lo más difícil; pues cuanto más rica es su capacidad, tanto menos en extensión es una cosa y tanto más difícil de ser observada”. Aunque dicha hipótesis enuncie un principio ontológico acerca de la importancia

de la *arkhé*,⁶ sobresalen para este contexto sus alcances metodológicos. En tal sentido, poder determinar el principio de la tragedia, no sólo en términos ontológicos, sino también en términos históricos, supone desde el inicio un problema difícil de soslayar.

Aristóteles afirma que la tragedia surge a partir de los que entonaban los ditirambos (*tôn exarkhónton tôn dithýrambon*).⁷ Sin embargo, unas líneas después el estagirita señala que la poesía que dio origen a la tragedia “era satírica (*satyrikèn*) y más acomodada a la danza (*orkestikotéran*)” (1449a 22-23). Ante estos datos surge la pregunta acerca de cómo debe leerse esta reconstrucción del estagirita y si lo que allí expone debe entenderse como el señalamiento de dos orígenes distintos o si, en cambio, se tratan de distintos momentos en la historia de la tragedia. Suficiente caudal de literatura se ha escrito sobre esta cuestión, y no es mi objetivo detenerme en los pormenores de lo que implica esta supuesta ambivalencia. Por un lado, se encuentran quienes enfatizan la contradicción que se deriva al postular dos orígenes distintos (basado cada uno de ellos en un tipo de composición poética divergente) y concluyen de dicha contradicción cierta imposibilidad de confiar en el testimonio de Aristóteles, admitiendo que de la *Poética* sólo puede extraerse que “el único origen de la tragedia es la propia tragedia” (Vidal Naquet 2002, 146; Else 1957, 156 y 1986, 98; Scullion 2005, 35). Por otro, se ubican los que, a pesar de reparar en la incongruencia, procuran salvar las distancias y buscan elementos que permitan determinar la validez de ambas fuentes para la configuración de la tragedia, pues “los datos de la *Poética* de Aristóteles no deben despreciarse a la ligera” (Winnington-Ingram 1990, 291; Prunes 1987, 19; Lesky 1989, 251).

Más allá de las discusiones eruditas sobre las pocas líneas que el estagirita le dedica a la cuestión (y sin teorizar sobre lo que *no* escribió), considero que del pasaje de *Poética* pueden extraerse algunos elementos que determinen el carácter formal que fue adquiriendo el género trágico.

⁶ En *Met.* V 1, 1013b 17-19, Aristóteles ofrece una caracterización de los principios, reconociendo que, aún cuando se digan de distintas formas, a todos “es común (*koinòn*) ser lo primero (*tò pròton éinai*) desde lo cual algo es (*hóthen hè éstin*) o se hace (*hè gígnetai*) o se conoce (*hè gínósketai*)”.

⁷ G. Else llama la atención sobre la importancia de esta afirmación y las discusiones que ha suscitado su interpretación entre los historiadores de la tragedia griega. En particular, menciona las discusiones que se refieren al papel del *exarkhóntes*, y sobre si éste hace referencia a la persona a partir de la cual se desarrolló el actor trágico o si, por el contrario, debe asumirse que su rol devino en el del poeta mismo. Esta última opción es la que G. Else está más dispuesto a asumir. Cf. 1957, 155-163.

En tal sentido, tanto si se acepta que la tragedia surgió bajo el influjo de “los que entonaban los ditirambos”, como si se admite que evolucionó “desde lo satírico”, lo que resulta claro es un anclaje en formas de composición poética con un significado relevante en el marco de la Grecia del siglo VI a.C.

Al respecto, cabe recordar que tanto los ditirambos como las sátiras eran tipos de composición poética que, como consecuencia de circunstancias históricas, fueron absorbidas por la tradición y resultaron las expresiones privilegiadas con las cuales el pueblo griego ofrecía un tributo al dios de las viñas, el vino y el éxtasis místico, Dioniso. Esta conexión permite trazar una filiación socio-religiosa que resulta relevante para la constitución de la tragedia, en la medida en que “la tragedia siguió siendo una forma de actividad religiosa, aun para los días en que sus creadores habían dejado de creer en aquella religión” (Bowra 1983, 63).

Esta vinculación da cuenta de las características particulares que tanto ditirambo como sátira heredan a la tragedia. Por un lado, el ditirambo se caracterizaba, en sus orígenes, por ser una representación coral improvisada, un grito producto de la excitación ritual. Luego se convirtió, paulatinamente, en un canto coral más lírico y tranquilo que, con música y acción mímica, narraba historias sobre los dioses y los héroes. Según relata Heródoto en su *Historia* (I. 23), fue Arión el primer poeta ditirámbico y, en el mismo sentido, un artículo de la enciclopedia bizantina *Suda* confirma que éste fue el primer poeta trágico que estableció un coro y le dio forma artística a los cantos dionisiacos (*Suda*, α 3886).

Por su parte, cuando Aristóteles menciona al *satýrikós* en el pasaje citado, parece estar refiriéndose a una especie de composición poética de tono burlesco, que tenía por objetivo censurar o poner en ridículo a alguien o algo y que solía ser representada luego de las trilogías trágicas, dando lugar a una tetralogía. Al igual que la historia del ditirambo, la historia del drama satírico permanece en la oscuridad. Sin embargo, la mayoría acuerda en reconocer, en su forma más incipiente, a un género literario (cuyo inventor habría sido el poeta Pratinas de Fliunte (*Suda*, π 2230)), en cuya representación ocupa el papel principal un coro de hombres disfrazados que recuerdan, generalmente, a seres míticos con o sin rasgos animalescos y bajo la conducción de Sileno, dios menor que tuvo a su cargo la crianza del propio Dioniso (Rodríguez Adrados 1972, 26-33; Barthes 1986, 72; Lesky 1989, 251-253).

Retomando el pasaje de *Poética* y teniendo en cuenta las características de ambos géneros, es posible releer las afirmaciones del estagirita, esta vez tratando de establecer cuáles son los elementos que perduraron en la tragedia como legado de sus antecesores. En primer lugar, y como dato principal, destaca la relación que tanto ditirambo como drama satírico guardan con el culto dionisiaco, desde su mismo surgimiento, ligado a los encomios que se rendían al dios de la fecundidad agraria y animal. En tal sentido, afirma A. Lesky, que los rasgos primitivos que dichos géneros imprimieron en la tragedia “a despecho de todas las transformaciones de contenido, determinó su estructura hasta el día de hoy” (1989, 251).

En segundo lugar, cabe señalar la presencia de un espíritu agonal en la representación y en la función que desempeña el coro tanto en el ditirambo como en el drama satírico y que repercute claramente en el papel que éste desempeña en la tragedia y en la función que le heredará al diálogo. En tal sentido, el coro cumple un rol importante en la trama trágica, pues permitirá dar lugar a la “voz del pueblo”, en tanto se convierte en un órgano de expresión de colectiva, y por esta misma razón, es capaz de expresar una “marginalidad social” que presta voz a “lo otro” en la escena (Gould 2003, 217-224).

Pese a dicha importancia, y en el marco del desarrollo histórico que Aristóteles reconstruye para la tragedia, se señala cómo el coro fue progresivamente disminuyendo su importancia en una relación directamente proporcional al aumento en el número de actores, dando así una supremacía del diálogo por sobre el canto. En tal sentido, el estagirita afirma que fue Esquilo quien introdujo dichas modificaciones, cuando “disminuyó la intervención del coro (*tà tou chorou eláttose*) y dio el primer puesto al diálogo (*tòn lógon protagonisteîn pareskeúasen*)” (1449a 17-18). Dichas modificaciones explicarían por qué el coro no aparece como uno de los elementos centrales de la tragedia (*Poét.*, 1450a 7-10) aunque, paradójicamente, se afirme que “debe ser considerado como uno de los actores (*hypokrités*), formar parte del conjunto y contribuir a la acción (*mórion ênai tou hólou kai synagonízesthai*)” (1456a 25-27).⁸

⁸ Diversas lecturas han surgido en torno a esta afirmación y a una previa, en la cual Aristóteles afirma que fue Esquilo quien “disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo” (1449a 17). Para una aproximación a esta discusión, puede verse la amplia presentación del papel que el coro desempeña en la tragedia y la clara reconstrucción de las posiciones encontradas sobre la función que el estagirita parece otorgarle, en Halliwell, S., “The Chorus of tragedy”, 1998, 238-252.

En segundo lugar, se destacan el tono naturalista y finalista que adquiere la presentación del estagirita. Así, en contrapartida a la dificultad que supone determinar el principio de la tragedia, Aristóteles impone una perspectiva que se centra en el estadio final, esto es, impone que la tragedia sea vista desde su *télos*. Así, lo importante (y de lo que efectivamente se ocupará el estagirita a lo largo de su *Poética*) es del análisis de la naturaleza de la tragedia, de su *phýsis*, y ésta es abordada desde una perspectiva teleológica. Si se tiene en cuenta el principio según el cual “la naturaleza es fin”,⁹ en el caso de la tragedia, Aristóteles parece estar suponiendo que, aun cuando no pueda afirmarse con certeza que se trata de la forma más acabada de tragedia, el estado en el que se encuentra cuando él escribe permitiría suponer que su potencialidad se ha realizado, al menos en términos teóricos (Else 1957, 153; Lucas 1968, 82; Halliwell 1998, 94).

La perspectiva teleológica que Aristóteles le imprime a su descripción del desarrollo de la tragedia permite conectar, de manera articulada, naturaleza y arte, *phýsis* y *téchne*. En un sentido semejante a lo expuesto en *Física* 199a 15-17 y en los fragmentos 13 y 14 del *Protréptico*, arte y naturaleza parecen llevar a cabo un trabajo cooperativo en la historia de la tragedia. Por un lado, la tragedia es una *téchne* particular que fue variando su configuración, gracias a los cambios y modificaciones que introdujeron los distintos artistas a lo largo de su desarrollo. Por otro lado, la tragedia parece tener un fin determinado naturalmente, que dotó a dichos cambios y modificaciones de un ordenamiento particular, y logró que la tragedia alcanzara su estadio actual.

La analogía entre los pasajes de *Física*, el *Protréptico* y *Poética* radica, a mi entender, en la afirmación de un modo de obrar teleológico en el desarrollo histórico de la tragedia. Esto implica que el arte (*téchne*) copia o completa (*epiteleîn*) una estructura inherente a los procesos naturales (*phýsis*), que ubica a la producción artística como un momento más en el desarrollo teleológico de los entes contingentes y sometidos al devenir. La tragedia actúa siguiendo una estructura que resulta anterior y que excede la producción de los artistas. Al tomar como modelo a lo natural, el arte imita su modo de actuar, pero también lo mejora y lo

⁹ Cf. *Pol.* I 2, 1252b 32-33, donde Aristóteles afirma que “... la naturaleza es fin (*he de phýsis télos estín*). En efecto, llamamos naturaleza de cada cosa a lo que cada una es (*taúten phamèn tèn phúsin eînai hekástou*), una vez acabada su generación (*tes genéseos telestheíses*)”.

completa. En este sentido, se revela una tensión en el seno de historia de la tragedia entre un determinismo, que proviene de la estructura teleológica que se le impone, y las modificaciones contingentes introducidas por una serie de artistas a lo largo de dicha historia.

Asimismo, esa misma tensión entre *phýsis* y *téchne* es lo que evita que la historia de la tragedia pueda ser interpretada como una reconstrucción anacrónica, que dota de sentido a lo que no es más que una mera sucesión de cambios contingentes e innovaciones casuales introducidas al azar. Como advierte S. Halliwell, no existe riesgo de anacronismo, en la medida que la relación entre una visión naturalista/teleológica y el entendimiento histórico contingente del desarrollo cultural de la tragedia se asiente en la distinción, central del siglo V a.C., entre naturaleza (*phýsis*) y tradición, continuidad cultural y convención humana (*nómos*) (cf. 1998, 95). A mi entender, este anclaje le permite a Aristóteles construir no 'la' historia de la tragedia, sino la genealogía de una práctica cultural, cuyo propósito es comprender las relaciones, las continuidades y las rupturas con otras prácticas y formas poéticas.

2. Acerca de la determinación material de la tragedia

El segundo criterio bajo el cual considero que debe leerse la historia que traza Aristóteles en el pasaje de *Poética* 1449a, objeto de análisis, se vincula con la materia, con el contenido y las relaciones que la tragedia entabla con las antiguas formas poéticas griegas. La tragedia mantiene una deuda temática con la poesía épica, en la medida en que retoma y actualiza los mitos tradicionales sobre los que ésta versaba. Así, paradójicamente, aunque la tragedia suponga un estadio superior en la evolución literaria, la épica seguirá funcionando como una especie de fuente a la cual regresar para extraer de allí los contenidos para las representaciones dramáticas.

Siguiendo la perspectiva teleológica (que mencioné anteriormente), Aristóteles asume una ordenación cronológica y ontológica de ambas especies de poesía, en la que una (la tragedia) resulta la culminación y el perfeccionamiento de la otra (la épica). Así, se expone en 1449b 9-20, donde se comparan los elementos constituyentes de ambas formas, pero se sugiere que la tragedia es superior y contiene a la épica, ya que "los elementos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya" (18-20). En un sentido semejante, hacia el final de la *Poética* (1462b 12-15), Aristóteles traza una explícita comparación entre la epopeya y la tragedia, para concluir

que “si la tragedia sobresale por todas estas cosas y también por el efecto del arte (...), está claro que será superior (*kreítton*), puesto que alcanza su fin (*toû télous*) mejor que la epopeya”.

Pero Aristóteles avanza en la argumentación y muestra que la aparición de la tragedia supuso una evolución respecto de la poesía épica, no sólo en términos literarios sino, principalmente, en términos morales. Así, en *Poética* 1448b, luego de afirmar que el origen de la poesía se encuentra en las improvisaciones (*autoschediasmáton*), Aristóteles señala que “los más graves (*hoi semnóteroí*) imitaban las acciones nobles y las de los hombres de alta calidad (*emimoûnto práxeis kai tàs tôn toioúton*), y los más vulgares (*hoi eutelésteroi*), las de los hombres inferiores (*tàs tôn phaúlon*)” (1448b 25-26).

Este pasaje remite directamente a lo expresado anteriormente en *Poética* 1448a 1-19, donde Aristóteles clasifica las artes, tomando como criterio el tipo de objeto imitado. Sin embargo, en dicho contexto, se restringe el espectro de objetos de la *mimesis*, ya que “los que imitan (*hoi mimoúmenoi*) imitan (*mimoúntai*) a hombres que actúan (*práttontas*)”. Este pasaje resulta central para comprender la valoración que subyace a la presentación de Aristóteles y para justificar la supremacía moral de la tragedia.

El razonamiento que sigue el estagirita se fundamenta en premisas de tipo general,¹⁰ según las cuales: a) todos los que imitan toman por objeto a sujetos en acción y, b) (todos) los sujetos no son moralmente indiferentes, sino son o bien esforzados/elevados (*spoudaíous*) o bien de baja calidad/inferiores (*phaúlous*).¹¹ De dichas premisas se concluye que c) cada una de las especies miméticas tendrá estas diferencias (*éxei taútas tás diaphoràs*) a raíz de sus objetos (y por ello serán o bien elevadas o bien inferiores).

La conclusión del argumento le permite a Aristóteles marcar una clara distinción entre la comedia y la tragedia, al afirmar que la primera

¹⁰ Opera tácitamente el principio establecido en *Poética* 1447a 16, según el cual “[todas las especies poéticas] vienen a ser, en conjunto, imitaciones”.

¹¹ Entre los estudiosos de la *Poética* (de Montmollin 1951, 25-29; Else 1957, 88-89; Halliwell 1987, 75-77; Cilliers-Theron 1989, 476-478) subsiste una discusión sobre la división bipartita del carácter pues, luego de afirmarla, Aristóteles sostiene que “...[los que imitan] o bien los hacen mejores (*beltíonas*) de lo que somos nosotros, o bien peores (*kheíronas*) o incluso iguales (*toioúτους*) (1448a 4-5). Una opción para salvar la aparente incongruencia del estagirita es suponer, como hace V. Suñol, que está refiriéndose a dos cuestiones diversas: en primer lugar, a los caracteres de los actantes y, en segundo término, a los posibles modos de representación. Cf. Suñol 2012, 59.

quiere imitarlos “peores” (*kheírous*), mientras que la tragedia, “mejores” (*belíous*) que los hombres reales” (1448a 18-19). Sin embargo, la argumentación que sustenta esta diferenciación de los géneros poéticos no deja de sorprender a estudiosos y comentaristas, quienes como F. Rodríguez Adrados (1972) y C. W. Veloso (2004), se preguntan por las razones que motivan a seguir asumiendo la posición aristotélica.

Para el primero, la distinción debería fundarse en la resultante de un proceso histórico en el que se muestren a la comedia y a la tragedia como una combinación de elementos interdependientes y no, como parece suponer el texto aristotélico, como fruto de una clasificación de hombres ya que “nadie piensa hoy, imaginamos, en la existencia de dos tipos de hombres radicalmente diferentes” (1972, 24). C. W. Veloso, por su parte, procura mostrar que la propuesta de *Poética* parece contradecir la propia posición aristotélica sobre la constitución de los géneros, expuesta en otros pasajes del *corpus* (*Cat.* 14a 15-20; *Met.* X 9, 1058a 9-11), y concluye que no hay razones que permitan sostener que el par de opuestos morales *spoudaîos-phaûlos* constituyen un género en particular que permita, por analogía, extrapolarse a las especies poéticas tragedia-comedia (cf. 2004, 102).

A pesar de que estas críticas resultan atendibles y ponen en cuestión los fundamentos mismos de la argumentación aristotélica para sostener una división natural entre los géneros poéticos, considero que puede aplicarse cierto principio de caridad interpretativa sobre las fallas de la argumentación, si se tiene en cuenta cuál es la finalidad que persigue el estagirita en este contexto. En tal sentido, no debe perderse de vista el sentido que este pasaje adquiere en la propia estructura de la *Poética*, ya que permitirá trazar una genealogía de la tragedia, buscando sus raíces en formas poéticas consolidadas en la práctica cultural griega. De esta manera, resulta necesario sostener que la tragedia, al igual que la poesía épica, tiene por objeto hombres de una naturaleza moral más elevada, de carácter heroico, y que por ello “los poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquellas” (1449a 5-6).

La figura de Homero funciona, en este contexto, como pivote en la transición entre la épica y la tragedia y Aristóteles muestra su aprecio hacia él, reconociéndolo como “el poeta máximo” (*tà spoudaîa málista poiètès*), y le atribuye a la *Ilíada* y a la *Odisea* tener cierta analogía con la

tragedia (cf. 1448b 34-49a 2).¹² Esta valoración del rol de Homero es una clara herencia platónica, quien a pesar de sus críticas a la poesía mimética lo reconoce, en distintos pasajes de su *República*, como “el primer maestro (*prôtos didáskalós*) y guía (*hégemon*) de todos estos nobles poetas trágicos” (595c 1-2); “el adalid (*tòn hegemóna*) de la tragedia” (598d 8) e incluso, el “más grande poeta (*poietikótaton*) y el primero (*prôton*) de los trágicos” (607a 2-3).¹³

Así, si bien resulta exagerado afirmar que Homero fue el que le dio origen a la tragedia, sí resulta posible, siguiendo el texto aristotélico, reconocerle el papel de precursor en este género dramático o al menos otorgarle el rol de quien reveló un potencial que, al parecer, existía “naturalmente” en la épica y que permitió su devenir en la tragedia. Sin embargo, G. Else llama la atención sobre el rol que Homero adquiere en esta historia y señala una aparente incongruencia en la reconstrucción del estagirita quien, por un lado, concibe el surgimiento de la tragedia como resultado de un fenómeno social, cuya expresión se encontraba en los ditirambos y el drama satírico (como intenté mostrar), y por otro, parece afirmar que es resultado de una producción artística individual, que comienza con Homero (Cf. Else 1957, 162). S. Halliwell, en cambio, advertido de los problemas que surgen de esta historia de la tragedia, intenta salvar la posición aristotélica haciendo hincapié en una perspectiva que ubique a Homero en el marco de “un despliegue natural del patrón de posibilidades miméticas”. Desde esta posición, afirma, no se disminuye su figura ni su excelencia poética, sino que se las posiciona en el contexto más amplio de una evolución cultural, tal como la que parece estar en juego en la *Poética*.¹⁴

¹² Cf. *Poét.* 1448b 34-49a 2. La admiración hacia Homero se repite en distintos pasajes de *Poética* (1451a 23; 1459a 30; 1460a 5). Por su parte, la ubicación de la *Iliada* y la *Odisea* como precursoras de la tragedia también se señala en 1459b 2-4 (y se sobreentiende, a mi juicio, en otros pasajes al tomarlas como ejemplos de “buenas tragedias”).

¹³ Para las citas de *República*, sigo la traducción de C. Eggers Lan (1988). En el pasaje de 607a, puede objetarse que la traducción del superlativo de *poietikós* como “el más grande” no refleja cabalmente el sentido dinámico del término, ya que también podría traducirse como “innovador” o “creador”. Cf. Chantraine 1977, 923 y Liddell-Scott-Jones, 1940, *ad locum*.

¹⁴ “Aristotle places Homer in the vista of a naturally unfolding pattern of mimetic possibilities” (1987, 82). En este contexto, S. Halliwell considera que el problema sobre el papel que Homero desempeña en la historia de la tragedia ática surge en los historiadores modernos de la literatura, quienes influenciados por la idea romántica de

Así, si bien Homero resulta una figura necesaria no es suficiente para explicar la conexión entre la poesía épica y la poesía dramática. La transición entre ambas fue posible por la materia de las epopeyas, por el contenido mítico que dichas historias preservaban y que pasó a formar parte de las tramas trágicas, en una especie de “encarnación literaria” (Kirk 2002, 102). Considero que la imagen de la relación “continente-contenido” expresa claramente dicha transición. Así, puede pensarse que la tragedia emergió como el espacio continente en el cual pudo darse una recreación libre de aquellas historias que, durante siglos, se habían conservado gracias a la tradición oral y transmitían, desde ese pasado lejano, una especie de sabiduría popular. El poeta trágico se sirve del contenido de dichas historias tradicionales y encuentra en ellas una materia fértil a partir de la cual construir nuevas tramas, pues como afirma Aristóteles, “las mejores tragedias (*kállistai tragodíai*) se componen en torno a pocas familias, por ejemplo, Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles” (1453a 19-21).

Pero ello no significa que las tragedias sean mitos; no son una versión renovada de algo que estaba ahí, a la mano, y por ello puede afirmarse, por ejemplo, que “el *Edipo Rey* de Sófocles no es una versión más del mito de Edipo”, sino que se constituye en un *nuevo* Edipo (Cf. Vernant y Vidal Naquet 1987, 8). Vuelvo a la imagen propuesta de una relación “continente-contenido”. Se trata de una relación dinámica entre el mito y la tragedia; y ello implica que la tragedia, en tanto continente, no resulta pasiva o mero contenedor del mito sino que, por el contrario, al rescatar los elementos de una tradición, el continente -la tragedia- resulta afectada por el contenido -el mito - y a su vez, éste se acomoda, se recrea y se reinventa cuando es retomado en un nuevo continente que le da forma y le impone nuevos parámetros y estructuras.

Esta idea queda claramente expuesta en *Poética*, cuando Aristóteles se ocupa de distinguir la tarea del poeta y la del historiador, y afirma que la diferencia estriba en que mientras el historiador cuenta “lo que ha sucedido”, limita su trabajo a lo particular que le ocurrió a Alcibíades, el poeta, en cambio, se sirve de esas historias y nombres que existieron en otro tiempo y que son reconocidos por todos, pero los reorganiza desde una nueva perspectiva y por ello “no se ha de buscar a toda costa atenerse (*àntékhesthai*) a las fábulas tradicionales (*tôn*

“genio” intentan mostrar su obra como la hazaña de una creatividad poética individual. Cf. Halliwell 1987, 81-82 y 1998, 261-266.

paradedoménon mýthon)” (1451b 23-25). De ahí resulta que el poeta es ahora definido como “un artífice de fábulas/tramas” (*tòn poiētèn tòn mýthon eínai*)¹⁵ y se aleja progresivamente de una tarea pasiva, de la imagen del poeta como el mero portavoz de los dioses o de la tradición (cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 662).¹⁶

Con esta nueva configuración del mito, la tragedia conquistó, según Lesky, “un ámbito temático que vivía en el corazón del pueblo como un trozo de su historia, pero que a la vez aseguraba, con respecto al objeto tratado, la distancia que es condición irrecusable de la grandeza de toda obra de arte” (Lesky 1989, 254). Esta especie de conquista de la tragedia por sobre la tradición no es un hecho aislado, y sólo se comprende si se pone en la perspectiva de un entramado socio-histórico que permitió a la tragedia dar un paso más allá y constituirse, durante un tiempo y como resultado de una serie de modificaciones, en una expresión de la nueva experiencia griega.

3. Consideraciones finales

En este breve recorrido, he intentado trazar una “genealogía” de la tragedia, a partir de los aportes de Aristóteles, pero teniendo en cuenta los aspectos formales y materiales que dicho género hereda de la tradición. En tal sentido, intenté mostrar, de qué manera el propio Aristóteles basa su definición de la tragedia en una especie de “historia natural” del género dramático, cuyo anclaje se ubica en formas poéticas consolidadas en la práctica cultural griega. Así, aunque los datos que ofrece en el pasaje de 1449a no permiten determinar el momento histórico particular en el que surgió la tragedia, considero que es posible, a partir de los elementos que allí se ofrecen, determinar las condiciones de posibilidad para la tragedia y los cambios que se sucedieron para que llegue a cierto estado de madurez, como el que habría alcanzado en el momento en que se escribe la *Poética*.

¹⁵ La misma concepción del poeta como creador de fábulas se repite en *Fedón* 61b 4, cuando Platón afirma que “el poeta debía, si es que quería ser poeta, componer mitos y no razonamientos/cosas verdaderas” (*eíper mélloi poiētès eínai, poieîn mýthous all’ ou lógous*).

¹⁶ Luego de enviar este escrito, fue publicado por S. Halliwell un sugerente texto acerca de la figura de Aristóteles como “historiador de la literatura”, que articula la historia de la tragedia, expuesta en *Poética* 4-5, con la noción de historia formulada en *Poética* 9. Halliwell pone allí en tensión, por un lado, las nociones de contingencia y teleología y las de narración e interpretación de eventos pasados. Para un detalle de dicha relación, véase S. Halliwell 2017.

El contenido del pasaje en cuestión puede ser leído, a mi entender, desde una doble perspectiva, formal y material, para lograr comprender cómo y a través de qué elementos la tragedia logra constituirse como tal. Con relación a la forma, mostré que la tragedia hereda de los ditirambos y las sátiras la filiación socio-religiosa y la importancia del culto a Dioniso, el espíritu agonal, reflejado en el conflicto como componente central de las obras y la presencia del coro, como expresión de otra voz en la escena que va a poner en tensión a los personajes de la tragedia. Respecto a la herencia material, la relación de deuda es con la épica, que es la composición poética que le hereda el contenido a la tragedia a través de los mitos que van a servir para la composición de las tramas. Allí nuevamente queda expuesta la perspectiva teleológica que Aristóteles le imprime a su genealogía. La tragedia aparece como la culminación y el perfeccionamiento de la épica, no sólo en términos literarios (pues la tragedia sería una forma “mejor” de poesía), sino que también en términos morales, porque mientras que en la épica, y en particular en los poemas de Homero, estaban presentes indistintamente los caracteres morales de los personajes y los poetas, la tragedia va a distinguir genéricamente el carácter y se va a ocupar de representar a los *spoudaîos*, a aquellos de carácter elevado.

Así, haciendo uso de las herramientas que el mismo estagirita brinda para ingresar al ámbito de lo poético, es posible comprender cuáles fueron las condiciones de posibilidad históricas para la emergencia de la tragedia y las razones que la ubicaron como un espacio especular en el cual mirarse y descubrirse como sociedad.

4. Bibliografía

- Barbero, S. (2004), *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Ediciones del Copista.
- Barnes, J. (1999), *Aristóteles*, Madrid, Cátedra.
- Barthes, R. (1986), “El teatro griego” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, pp. 69-92.
- Bowra, C. M. (1983), *Historia de la literatura griega*, México, FCE.
- Düring, I. (2005), *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México, UNAM.
- Else, G. (1957), *Aristotle’s Poetics: The argument*, Cambridge, Harvard University Press.

- Else, G. (1986), *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Else, G. (2012), *Aristotle. Poetics*, translated with an introduction, Michigan, The University of Michigan Press.
- García Yebra, V. (1985), *Aristóteles. Poética*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos.
- Gould, J. (2003), “Tragedy and collective experience” en Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond* Oxford, Clarendon Press, pp. 217-243.
- Halliwell, S. (1987), *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary, London, Duckworth.
- Halliwell, S. (1998), *Aristotle’s Poetics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Halliwell, S. (2017), “Was Aristotle a literary historian?”, en Grethlein, J. & Rengakos, A. (eds.), *Literaturgeschichte in der Antike*, Berlin, de Gruyter, pp. 189-211.
- Hardy, J. (1952), *Aristote. Poétique*, Texte établi et traduit, Paris, Les Belles Lettres.
- Heath, M. (2013), *Ancient Philosophical Poetics*, New York, Cambridge University Press.
- Jaeger, W. (1947), *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, versión de José Gaos, México, FCE.
- Kirk, G.S. (2002), *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Paidós.
- Lesky, A. (1989), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- Lucas, D. W. (1968), *Aristotle. Poetics*, introduction, commentary and appendixes, Oxford, Clarendon Press.
- Perkins, D. (1992), *Is literary history posible?*, London, The John Hopkins University Press
- Pickard-Cambridge, A.W. (1968), *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford, Clarendon Press.
- Prunes, A. J. (1987), *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*, Bs. As., Biblos.
- Rodríguez Adrados, F. (1972), *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, Barcelona, Planeta.
- Salkever, S. G. (1986), “Tragedy and The Education of the *Dêmos*: Aristotle’s Response to Plato” en Euben, J.P., *Greek*

- tragedy and political theory*, California, University of California Press, pp. 274-303.
- Scullion, S. (2005), “Tragedy and Religion: The Problem of Origins” en Gregory, J. (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 32-37
 - Veloso, C. W. (2004), *Aristóteles Mimético*, São Paulo, Discurso Editorial.
 - Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P. (1987), *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. I, Madrid, Taurus.
 - Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P. (2002), *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. II, Barcelona, Paidós.
 - Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) (1990), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton University Press.
 - Winnington-Ingram, R. P. (1990), “Esquilo” en Easterling, P. E. y Knox, M.W. (eds.), *Historia de la Literatura Clásica. Literatura Griega*, Madrid, Gredos, pp. 313-327.

Recibido el 09 de enero de 2017; aceptado el 23 de junio de 2017.