

Tragedia: La poesía de los expulsados.

(Ensayo sobre *Poética* de Aristóteles)

“Ninguno de nosotros podría recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía”

(Susan Sontag, *Contra la interpretación*)

En el libro X de *República*, Sócrates expulsa a los poetas trágicos de la polis. El argumento es que éstos al no poseer conocimiento ni tener una opinión correcta del objeto de su *mímesis*¹, realizan una “falsa” representación de él y dado el hecho de que además, sus discursos provocan placer éstos terminan embelesando a los hombres y haciendo pasar por verdad aquello que es una mera ilusión, induciéndolos al error y al vicio en sus acciones. Según la definición de *mímesis* en ese capítulo, tiene sentido preguntarse por qué no expulsó, acaso también a los pintores. Ya que ambos son productores de imágenes de la apariencia de los objetos, es decir ambos realizan *mimetás eidola*.

A la luz de *Sofista*, podemos llegar a encontrar una explicación. Existen dos tipos de *mímesis*: la que reproduce imágenes verdaderas (*eikastiké mímesis*) y la que reproduce imágenes falsas (*phantastiké mímesis*). Este último tipo de *mimetike téchne* es la que sería en todo caso condenada por producir fantasmas e ilusiones en el alma, ya que en éste caso el artista confunde la apariencia con la cosa (esto es, en el realismo de Platón: la idea), y eso es lo que lo lleva a realizar una “falsa” representación. Por ejemplo, en el plano del lenguaje, esto es claro mediante la caracterización que Platón hace del sofista y del dialéctico. Sólo el segundo funda su *mímesis* en la *episteme*, es decir, en conocimiento y no en la mera opinión, ya que extrae sus afirmaciones a partir de la *méthexis* entre unas ideas con otras².

El poeta trágico se asemejaría, en cambio, al sofista que mediante recursos oratorios y sofismas persuade a los hombres de cosas que no son ciertas.

¿Pero es la mentira, propiamente dicha, lo que tanto le preocupa a Platón?

¹ Aquí nos referimos al concepto de *mímesis* en tanto “representación”.

² Vease la dialéctica de las formas en *Párménides* de Platón.

Si seguimos su “censura” a los poetas desde el Libro III podemos ver que no de manera absoluta. De hecho, el uso de la mentira en la retórica –arte que Platón venera-, es fundamental³. Podría advertirse, más bien, un uso instrumental de la mentira en la moral platónica; es decir, en ciertos casos, por determinadas personas y conforme a fines específicos que conducen, por lo general, al “bien común” de la polis, como bien puede verse en la alegoría del gobernante y el médico: “*la mentira es inútil para los dioses, pero útil para los hombres bajo la forma de remedio, es claro que algo así se debe confiar a los médicos y no a los ciudadanos comunes (...) Entonces, les corresponde a los gobernantes de la ciudad, si es que corresponde a alguien, mentir por causa de los enemigos o de los ciudadanos en beneficio de la ciudad, pero ninguno de los demás debe adoptar esa práctica. Por el contrario si un ciudadano miente a un gobernante, diremos que es un error igual o mayor que el de un enfermo que no dice la verdad al médico*”⁴.

Si bien aquí no se está hablando estrictamente de arte, creo que es lícito situar la condena de Platón a los poetas dentro de esta misma perspectiva. Ósea, de que lo condenable de la tarea de éstos poetas no versaría en el hecho de que “digan mentiras” (de que realicen *mimematá phantastiké*), sino de que no mientan conforme a los fines deseados – por ejemplo el de educar a los jóvenes - y como sabemos, según la teleología platónica, eso equivaldría a no decir algo virtuoso; a decir la verdad. Es, creemos, por esto que en ésta parte se discute sobre si habría que suprimir o no ciertos pasajes de la obra de Homero, -que es considerado, como ya veremos en *Poética*, uno de los primeros poetas trágicos y precursor de la comedia-. En primer lugar, se eliminarán aquellas en las que se prefiguran imágenes terribles del Hades. Veamos el argumento: “*¿Y qué deben escuchar <los niños> si deben ser valientes? ¿Acaso no hay que relatarles historias que los hagan temer a la muerte lo menos posible?...¿Piensas que quien cree que existe el Hades y que es terrible no temerá a la muerte y en las luchas preferirá la muerte antes que la derrota y la esclavitud?*”⁵ De ningún modo parece que sea así. Esto es: un hombre valiente debe temer más a la derrota y a la esclavitud que a la muerte para seguir luchando, de lo contrario se rendiría más fácilmente. Entonces, Sócrates propone que los poetas en vez de desacreditar al Hades deberían elogiarlo ya que de lo contrario “*las cosas que cuentan no son verdaderas ni provechosas para los que en el futuro serán combatientes*”⁶. Clausura diciendo: “*Suplicaremos a Homero y a los demás poetas que no se molesten si borramos éstos y todos los versos por el estilo, no porque no sean poéticos y placenteros de escuchar para la multitud, sino porque, cuánto más poéticos tanto más deben ser escuchados por los niños y los hombres que deben ser libres temiendo más a la esclavitud que a la muerte*”⁷. A la luz de estos procedimientos podemos ver que la condena a la tragedia no consiste,

³ Véase *Fedro*

⁴ Platón, *República*, Libro III, 389b-c, ed. Losada, 2005, Buenos Aires.

⁵ Íbidem, 386b.

⁶ Íbidem, 386c.

⁷ Íbidem, 387b.

entonces, en el modo de representación sino en el contenido representacional de la mimesis, cuya norma está determinada conforme a su utilidad ético-política.

En palabras de Platón: “*Nosotros nos valdríamos con la utilidad como meta de un poeta y relator de mitos más austero y menos agradable, que imitara para nosotros el estilo del hombre razonable y que contara sus relatos de acuerdo con las pautas que establecimos desde el principio, cuando intentábamos educar a los soldados*”⁸.

A partir de este pasaje, podemos identificar, ya, las principales condiciones estéticas -de representación- que la tragedia opone respecto de este tipo de concepción:

La primera es que la tragedia no representa un modelo de hombre o un modelo de vida, sino la vida misma, mediante acciones.

La segunda, que la única pauta que impera es la de la tragedia misma. Que algo sea o no sea trágico será el criterio para establecer si es digno o no de ser representado.

Podría agregarse una tercera característica diferenciadora que es que en Platón el criterio “del placer” se encuentra, aparentemente, subordinado al criterio de la “adecuación al fin”, ya que esos versos de Homero *por más que sean poéticos y placenteros* deben ser borrados *porque corrompen*. A lo mismo se hace alusión cuando se habla de “necesitar un poeta menos agradable”. En la tragedia, estos dos criterios se hayan congregados, ya que “la adecuación al fin” de la tragedia es la de producir placer, si es que puede hablarse de sus efectos como de un tipo determinado de placer, un *placer trágico*, como veremos más adelante.

Estas son, a su vez, quizás las razones por las cuales la poesía trágica no es la que conviene a la polis de *República*. Una *mimetiké téchne* que fije sus propio modelo y criterio de representación e impulse su propio saber a los hombres, es sin duda difícil de absorber por el proyecto integralista de Platón.

De esta forma, la única poesía que puede sobrevivir en la polis ideal es la epopeya, ya que celebra las hazañas de los dioses y héroes, propugnando los valores morales de éstos a los hombres que han de venerarlos por su grandeza y temerles por su omnipotencia, desde una actitud contemplativa y de redención. La poesía trágica, a pesar de que surge como un arte de culto a los dioses, no encuentra su lugar en adecuación a este modelo ético-político porque, cómo hemos señalado, los efectos de sus representaciones no son los deseados para la vida feliz de la polis. Pero, ¿puede serlo acaso para la felicidad del hombre, en general? Si bien ésta cuestión requeriría un análisis más extenso, es del interés de este ensayo señalar, también, la profunda reivindicación de la tragedia que implica *Poética* de Aristóteles, perspectiva desde la cual sí se vuelve posible pensar en ésto: Esto es, en la

⁸ Íbidem, 398b.

tragedia como representación de la vida humana y medio para la liberación y trascendencia del espíritu, y no como un arte bajo que tergiversa la esencia del hombre. Y no solo esto, sino plantear la posibilidad de que, además, Aristóteles se encargaría de restituir el lugar decisivo que la poesía trágica debe ocupar dentro de la polis. Profundizaremos en estas cuestiones al final de la exposición.

Lo importante que podemos extraer de la posición platónica sobre esta cuestión es que por primera vez se tiene en cuenta el valor y el uso del arte como actividad performativa de la conducta. Veamos entonces, hecho este recorrido, como Aristóteles redimensiona éste potencial en la forma de la tragedia:

*”La tragedia es, pues, imitación de una acción elevada y completa, que posee una medida: con un lenguaje sazonado con cada una de las especies, por separado en las distintas partes, actuando, y no por medio de la narración; y que, a través de la conmiseración y el temor, produce la purificación de esos afectos”*⁹

Lo primero que aparece aquí es un tipo distinto de *mímesis*, ya no de apariencias, ni de ideas sino de acciones, hechos realizados por los hombres (*mímesis praxéos* - μιμησις πραξεος-). Aristóteles es enfático en señalar ésta diferencia: *“la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es, de la existencia”*. Entonces, el elemento fundamental de la tragedia será la trama, definida como la combinación de actos, y no los caracteres; porque éstos se definen a partir de las acciones que realizan (los hombres/los personajes¹⁰): *”Por tanto, no actúan a fin de imitar los caracteres, sino que adquieren los caracteres por añadidura, a causa de las acciones”*¹¹ y además porque, según el filósofo, podría haber tragedia sin caracteres pero nunca sin acción. En cambio, como vimos en Platón, que el contenido de la obra sea bello –en el sentido de *tó kalón* como *tó prépon*- dependía de representar caracteres virtuosos de hombres ilustres que también realizan acciones elevadas, pero acá el sistema es el inverso: son los caracteres los que determinan las acciones. La épica se muestra así como una galería de hombres ilustres realizando buenas acciones fijándolos como modelo tanto del arte como de la vida moral. Ninguna acción ni circunstancia será capaz de poner en jaque sus cualidades, ya que son éstas las que han de ser, sobre todo, elogiadas en la representación. No recae sobre ellos el decisivo peso de la trama. El hecho de colocar a la acción como núcleo representativo, es lo que le otorga a la tragedia, en cambio, una importante autonomía: Es lo trágico - y no la representación de “lo bueno” - la finalidad de la tragedia. Por “lo trágico” se entiende aquí, a partir de la definición de la esencia de la tragedia, que deba provocar conmiseración y temor al espectador. Ésa será la norma que prescribirá la elección de un poeta de

⁹ Aristóteles, *Poética*, cap. VI, pág. 43, 1449d-25, ed. Colihue, 2011, Buenos Aires.

¹⁰ En la nota 159, Sinott señala que como el sujeto es tácito perfectamente podría estar infiriéndose tanto los hombres como los personajes.

¹¹ *Ibidem* nota 9, pág. 48, 1450 a-20.

representar tal o cual situación. Pero, ¿cómo elegían los poetas qué situaciones representar en una tragedia? En algunos casos se trataba de antiguos mitos, en otros de historias tradicionales u hechos verdaderos que le han ocurrido a determinadas familias. Asimismo también pueden “inventar” historias nuevas¹². Esto ya determina una posición también diferente, ya que las tragedias se producen a partir de lo que ya ha acontecido; no son meras alegorías. Pero, veamos como Aristóteles recomienda que tipo de situaciones “deben buscarse” para suscitar los efectos propios de la tragedia: No aquellos en que el enemigo obra en contra del enemigo, tampoco en el caso de que los personajes no sean ni amigos ni enemigos, *“pero cuando los acontecimientos patéticos se producen entre los amigos, por ejemplo si el hermano mata a el hermano, o el hijo al padre (...) éstos son los hechos que deben buscarse”*¹³.

El valor de lo inesperado juega aquí un rol fundamental, ya que como se señala en Retórica *“entre las cosas destructivas que suscitan conmiseración, está justamente el que sobrevenga un mal de donde corresponde esperar un bien”*¹⁴. Podría pensarse, también, en que el hecho de elegir representar acciones elevadas y de que se elijan caracteres de hombres por lo general nobles y poderosos que las realicen también se halle asociado a los efectos de la composición de la trama. Esto es: que un héroe caiga de la dicha en la desdicha –lo que Aristóteles definirá como peripecia- es mucho más inesperado que que le suceda a un hombre inferior¹⁵. Así la admiración podría pensarse como un efecto preparatorio para los efectos finales de la tragedia, a saber la conmiseración y el temor, tal como señala Komerell: *“Así como en la épica la admiración es lo principal y todos los otros afectos, especialmente la compasión, le están subordinados, así en la tragedia la compasión es lo principal y todo otro afecto, especialmente la admiración, le está subordinado, esto es, no sirve más que para ayudar a provocar compasión”*¹⁶.

Así, pareciera que todos los elementos de la tragedia están congregados a su finalidad: la de producir conmiseración y temor en el espectador. Éstos deben producirse por medio de la trama y no por el espectáculo: *“El espectáculo aunque ejerce un efecto emotivo (psykhagogikón), es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aun sin certamen y sin actores”*¹⁷.

Hagamos el ejercicio de imaginar lo que propone Aristóteles, por un momento: una obra, digamos teatral, pero sin actores, ni certamen, ni escenografía. Cerremos además los ojos, ya que en 1453 b-5 también nos señala que: *“la trama debe estar compuesta de forma*

¹² Veáse nota 340 de Sinott, pág. 97.

¹³ 1453b-20

¹⁴ Retórica II, vii, 1386 a11-12

¹⁵ En capítulos posteriores se explicitará que el hombre adecuado para la tragedia es un hombre homoiós para permitir la conmiseración del espectador y que lo inesperado consiste no en esto, sino en que aquello que le sucede al héroe “no lo merezca”. Pero puede advertirse operando en las tragedias el componente de admiración y creemos que se corresponde a éstos fines.

¹⁶ Komerell, *Lessing y Aristóteles*, pág. 113.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, 1450 b-15

tal de que quien escucha el desarrollo de las acciones, aun sin verlas sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos". ¿Qué es lo que queda? La parte hablada. Esto es pues, *mythos*, si lo entendemos en una de las maneras por las que traduce al término en este contexto, por ejemplo la sugerida por Vico en *Scienza nuova*, de *mythos* como fábula vinculándola con el verbo *fabalare*, hablar¹⁸. También podría traducírsele por "relato" que si bien es propio de la tradición oral, podríamos entenderlo como el vestigio del mito clásico que aun impera en la tragedia; como si el poeta fijara en la trama de la tragedia (artística) esta forma para-artística –solamente cultural- que era el mito. No queremos decir que en el mito esté ya presente la "trama" trágica, sino que es el poeta el que le otorga ese valor al mito "poniéndolo en obra" en la tragedia. Como señala Komerell: "*Mito es la circunstancia de la situación en la tragedia. Como tal es, en primer lugar, la circunstancia plasmada por el poeta trágico, el segundo la circunstancia del suceso como material mítico, antes de que lo tome el poeta o tal como lo han dejado épicos o trágicos. Mito en la primera acepción sería la composición de la fábula de Oedipus rex, en el segundo, la historia de Edipo existente con anterioridad al Oedipus rex y que luego toma Sófocles*"¹⁹. Sea como sea que se elija traducir este término, la "trama" es a los efectos de Poética, la disposición en la que se estructuran los hechos que la componen "*según un orden y una medida*". Es la medida –*mékos*, como la extensión o duración de la obra- lo que vuelve inteligible el orden –la sucesión de actos y el sentido con el que se concatenan-.

Los tres elementos que la componen son: la peripecia, el reconocimiento y el acontecimiento patético. La peripecia (*peripéteia*) es la transformación de la intencionalidad de las acciones en su contrario, por ejemplo a pasar de la dicha a la desdicha. La causa de que ésta es el error trágico (*hammartía*). El reconocimiento (*anagnórisis*) es la transformación de ignorancia en conocimiento. Si bien hay varios tipos de reconocimiento, y en algunas tragedias – las que llamaré simples- no hay reconocimiento, Aristóteles señala que el caso más bello es aquel en que éste está presente y se produce al mismo tiempo que la peripecia, como en el caso de *Edipo Rey* que el héroe pasa de la dicha a la desdicha en el mismo momento de que toma conciencia de su propia identidad, es decir de descubrir el que era el asesino de su padre y que se había casado con su madre. El acontecimiento patético (*pathos*) es una acción que causa destrucción o dolor. Ésta es la única observación que Aristóteles da al respecto de éste término, pero es necesario reparar en algunos de sus matices: *pathos* aparece en varios lugares de Poética como contrapuesto a *praxis* (entendido como acción, suceso, situación); es decir algo que no proviene de la potencia de obrar del sujeto, sino algo por lo cual éste es afectado. Pero esta interpretación se presta a discusión, ya que en la tragedia pareciera ocurrir como un hecho que es consecuencia del obrar del hombre, por ejemplo, que Edipo haya asesinado a su padre o bien que se haya arrancado los ojos. No es útil la aclaración de Komerell: "*El pathos es introducido, ciertamente, por la acción humana, pero como se suele decir, sólo*

¹⁸ Extraído del Teórico 5 de "Estética" (Universidad de Buenos Aires) del 7 de Septiembre de 2005.

¹⁹ Komerell, *Lessing y Aristóteles*, pág. 158.

*puesto a rodar, luego <él> continúa rodando. ¿Quién lo hace? El hombre. ¿Quién sucede? El destino*²⁰.

En la tragedia se dan éstas dos oposiciones, que esquemáticamente podríamos dividir entre *praxis* y *pathos*. Aquel destino por el cual el hombre se haya afectado irremediabilmente y sus intentos por liberarse de él, que no hacen más que incurrir aún más en la consumación trágica de ese destino. Es claro en el caso de la *hammartía* edípica, siguiendo con el ejemplo, que en mi opinión se trata de una *hammartía* filosófica por “querer saber más de lo que se debía saber”. Cuando Edipo interpela a Tiresias, éste le contesta: “Ay, *funesto es el saber cuándo ninguna recompensa le aporta al sabio le aporta al sabio... Todos estáis ya locos, nada revelaré para o revelar tu desdicha*”. Entonces, Edipo se aferra a su propio saber- aquel con el que ha vencido a la esfinge- burlándose del adivino, a lo que éste le responde, ya vaticinando lo terrible: “ *y anuncio porque me injurias de ciego; tú ves, y viendo no ves que tan profundo has caído*”²¹. Porque lo que hay aquí es un saber que trasciende toda conciencia y todo obrar individual. Este saber se opone al saber racional, ya que deviene luego del fracaso como experiencia vívida de aquello que sobrepasa los límites del hombre. Como señala Jaspers, refiriéndose evidentemente a Edipo en Colono: “*Pero este indeterminado deseo de saber y este aceptar incondicionado constituye, en el fracaso, otra verdad. Con Edipo, el desventurado por obra del saber y el destino, vincúlase, a través de la vountad divina, un nuevo valor. Sus huesos aportan prosperidad a la tierra donde descansan. Cúmplase en el mismo una íntima reconciliación, por obra de la santificación de su tumba*”²².

Lo que nos interesa, es, pues, este tipo de saber que instituye la tragedia que; en oposición al de la epopeya que simplemente intuye y acepta, tal como lo hace el héroe “soportando” todas las vicisitudes que lo acometen; interroga, sufre y actúa.

Para ello se requiere algo más: la purificación del alma. Veamos como entonces, la tragedia logra provocar los sentimientos de *éleos* y *phóbos* y en qué consistiría la purificación de ellos (*khatarsis*) según algunas teorías.

El capítulo IX es de gran importancia para este asunto, ya que allí se expone lo referente a la relación que la trama mantiene con la realidad. Allí se señala que aún más importante que que los hechos sean inesperados y sean trágicos es que éstos se representen no como si hubieran ocurrido fehacientemente sino como posibles (*dynaton*). Ya que la poesía discurre acerca de lo universal y no de lo particular. En este sentido dirá que la poesía es más filosófica de la historia, lo cual tiene un peso fundamental a nivel estético: La fundación de la tragedia no es un mero engaño esgrimido por un artista sino que sus representaciones se aproximan a la fundación de una verdad, o de un saber, como hemos

²⁰ Komerell, *Lessing y Aristóteles*, pág. 161.

²¹ Sófocles, *Edipo Rey*.

²² Karl Jaspers, “*Esencia y formas de lo trágico*”, pág.61, ed. Sur, Buenos Aires.

explicitado. En palabras de Aristóteles: *“el poeta debe decir las cosas como podrían ocurrir, esto es las cosas posibles según necesidad y verosimilitud”*²³. Critica a la trama episódica porque en esas composiciones la sucesión de actos no se da ni por verosimilitud ni por necesidad, esto es: son concatenados solo temporalmente y no por un sentido o en virtud de un propósito que los unifica. Cuando habla de la unidad de la trama, se hace referencia a esto, es decir a que *“los componentes de la acción estén enlazados de manera tal que ninguno pueda suprimirse ni transponerse sin que ello afecte al todo”*²⁴. Ésta unidad es lo que le otorga a la tragedia tanto inteligibilidad como su “sensación de realidad”, basándose en la coherencia interna entre sus partes; sabemos que si bien la fábula se trata de un hecho mítico o ficticio, la situación expuesta no es ni acontecimiento particular de la historia de fosilizada experiencia para nosotros ni un relato extraordinaria o fantástico de improbable repetición en la vida cotidiana, sino que es una situación universalizable, plausible de ocurrirle a cualquier hombre particular.

A partir de estas condiciones es que pueden llegar a generarse- también mediante la trama- aquel efecto emotivo que tiene por finalidad la tragedia: la conmiseración y el temor.

Aristóteles coincide con Platón en que representar a hombres de bien que van de la dicha a la desdicha provoca repugnancia. No es ese el tipo de situación que provoca conmiseración ni temor, tampoco en el caso en que un malvado pase de la desdicha a la dicha. Sino que, para que se produzcan estos dos afectos el héroe debe ser, en primer lugar semejante a nosotros (*homoios*) –para poder representarnos su desdicha como una posibilidad propia: condición de posibilidad para la conmiseración- , y segundo, padecer la desdicha sin merecerla²⁵ -condición que suscita temor, ante aquello terrible que, irrefrenable, se avecina sin habernos conducido racionalmente por nuestras acciones a él, sino que fuimos conducidos por la violencia de nuestro propio destino- . La conmiseración se diferencia así de la compasión hipersensibilizada por la doctrina cristiana como el sentido ético que experimentamos –o deberíamos experimentar- ante el sufrimiento de otro. No. Es sufrir por uno mismo *en* el otro, por temor de poder llegar a estar uno *en* su lugar. Es la capacidad de formular en nosotros la pregunta: ¿Y si me ocurriera a mí? Esa transposición imaginaria entre personaje y espectador, -entre la ficción dramática y el aquí y ahora-, mediante una historia, es lo que provoca el sentimiento de conmiseración en la tragedia. Ésta o bien se da conjuntamente con el temor, reforzándose un afecto con el otro; o es preparatoria de que éste logre impactarnos mediante los hechos que le suceden a aquel hombre semejante a nosotros con el cual hemos logrado identificarnos. En relación a esto – al temor-, el siguiente análisis me parece esclarecedor: *“Su temor no es en absoluto el temor que nos despierta el mal que se le avecina a otro por ese otro, sino el temor por nosotros mismos que surge de nuestra propia semejanza con la persona sufriente; el el*

²³ Aristóteles, *Poética*, 1451b

²⁴ *Ibidem*, 1451 a30-35.

²⁵ Confr.1453 a

temor de que nos puedan alcanzar todas las desgracias que vemos suspendidas sobre ella, es el temor de que nosotros podamos ser el mismo objeto compadecido. En una palabra: ese temor es la compasión referida a nosotros mismos."²⁶ A partir de esta autorreferencialidad en el objeto que representa la tragedia, surge la posibilidad de pensar que éstos placeres no sean reales, pero tampoco pueda decirse que sean meramente estéticos. Ya que el goce estético que implicaba el placer por lo imitado – el entusiasmo de reconocer cual es el objeto representado o bien deleitarse con imágenes de cosas que en sí mismas son terribles²⁷ -, aquí se haya trascendido. "*Es algo muy distinto si la tragedia me emociona con placer o si me agrada*"²⁸. No se trata aquí de encontrar agrado, sea sensible o intelectual en el hecho de ejercer nuestra facultad mimética. Si bien sin ésta no sería posible experimentar ninguno de éstas afecciones, de lo que se trata aquí es de un tipo de placer, que logra romper con esta distinción –podríamos decir, "real- estética" y, a su vez, de "sujeto-objeto (de representación)"- que hace que el espectador experimente en su subjetividad aquello universal que se representa en la tragedia.

Éstos dos actos se hayan identificados con un tercer acto, que es propiamente, la *khatarisis*. Esta se ha entendido de muchas maneras: como descarga afectiva, como placer de liberación de esos afectos absolutamente, o bien de su exceso; cómo ordenación de esos afectos –influida por la teoría del justo medio aristotélico -, de transformación de esos afectos en virtudes, o la teoría de la insensibilización de Heinsius que explica que la forma de disminuir los afectos es producirlos repetidamente hasta amplificarlos²⁹; disminuirlos implica perfeccionarlos, ya que antes se hallaban perturbando al espíritu por su exceso y ahora en cambio, contribuyen a constituir un placer y podríamos decir también un saber, ya que éste acto ha performado de manera positiva la conducta, a saber: en convertir el dolor en placer, un placer útil ya que amplía nuestra capacidad de sentir tales afectos, y que actúa purificando y liberando el espíritu.

Así la tragedia se prefigura como una "escuela de la simpatía"³⁰. Sería interesante pensar las consecuencias éticas que esto trae a colación, entendiendo la eticidad a partir del elemento fundante de la tragedia que significa "verse/sentirse en el lugar del otro", entendido no como una edificación moral sino en el sentido que lo señala Karl Jaspers: "*El saber trágico no puede profundizarse sin considerar al hombre bajo una dimensión mayor (...) la tragedia exhibe al hombre en su grandeza más allá del bien y el mal*"³¹. Por todas éstas razones, Aristóteles restituye el lugar de la tragedia en la polis griega, ya que ésta implica, en modo alguno – no al estilo platónico- una *paideia*, dado que, como hemos señalado implica un saber trágico y, además tendría el estatuto de aproximarse a una

²⁶ Extraído de la cita (D.H capítulo 75, W.V.pág. 313) de Max Komerell en "Lessing y Aristóteles", pág, 98

²⁷ Véase la definición de mímesis del cáp. IV.

²⁸ Max Komerell, "Lessing y Aristóteles", pág. 93.

²⁹ Véase nota 2 en "Lessing y Aristóteles" de Max Komerell.

³⁰ Max Komerell, "Lessing y Aristóteles", pág. 95.

³¹ Karl Jaspers, "Esencia y formas de lo trágico", pág. 55.

verdad, por la tarea universal de la poesía, cuya elucidación a través de lo trágico, da lugar a un acto de trascendencia espiritual.