

**¿ES POSIBLE LEER *OTELLO* DE SHAKESPEARE A PARTIR DE LA TEORÍA  
ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA?**

**Oscar Eduardo Valderrama Caballero  
Código: 2051060**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE FILOSOFÍA  
BUCARAMANGA  
2010**

**¿ES POSIBLE LEER *OTELLO* DE SHAKESPEARE A PARTIR DE LA  
TEORÍA ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA?**

**ÓSCAR EDUARDO VALDERRAMA CABALLERO**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar el Título de Filósofo**

**Dirigido por:  
Pedro Antonio García Obando  
Magíster en lingüística**

**Codirigido por:  
Jorge Enrique Pulido Blanco  
Filósofo**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE FILOSOFÍA  
BUCARAMANGA  
2010**

## DEDICATORIA

A Dios por todas las oportunidades ofrecidas para vivir la vida como hasta ahora lo he hecho.

A mis tíos: Nohemí, Marylener y Elkin Mauricio Valderrama Ordóñez por enseñarme a luchar por conseguir lo que se desea en la vida y que la meta final siempre espera por mi llegada.

A mi primo Sergio Iván Gómez por ser lo que es: mi hermano-amigo.

Al reverendo Raúl Guerrero Maldonado. Por su colaboración, compañía y apoyo incondicional.

Óscar Eduardo Valderrama.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Escuela de Filosofía por favorecer con la orientación a mi formación y crecimiento profesional.

Al filósofo Jorge Enrique Pulido Blanco, por su colaboración idónea y por su amistad incondicional durante mi formación en la universidad.

Al Profesor Mario Palencia Silva por su dedicación, paciencia durante mi carrera y su gran amistad.

Al filósofo Martín Camargo, por haberme instruido en las letras y la cultura griega.

A mis amigos de la universidad; Edgar Cabeza, Andrés Delgado, Cristian Contreras, Leidy Enid Quintero, Dora Liliana Ortiz, Edison Sarmiento y Hugo Armando Duarte, porque a pesar de las distancias permanecemos juntos hasta el final.

## CONTENIDO

	Pág.
1. LA TESIS DE KAUFMANN ACERCA DE LA TRAGEDIA SHAKESPERIANA	15
1.1 ¿POR QUÉ LA TRAGEDIA <i>OTELLO</i> Y NO OTRA TRAGEDIA DEL CORPUS SHAKESPEARIANO?	19
2. LA TEORÍA ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA	21
2.1 LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA TEORÍA ARISTOTÉLICA EN TORNO A LA TRAGEDIA	22
2.2 LA DEFINICIÓN ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA	30
2.3 <i>ÉLEOS</i> (COMPASIÓN), <i>PHÓBOS</i> (TEMOR)	40
2.4 EL PROBLEMA DEL TÉRMINO <i>CATARSIS</i> EN LA <i>POÉTICA</i>	47
2.5 LA <i>CATARSIS</i> TRÁGICA COMO EL PLACER PROPIO DE LA TRAGEDIA	51
2.6 LA <i>CATARSIS</i> COMO EL SANAMIENTO DE LAS AFECCIONES DE LOS ESPECTADORES	57
2.7 LA <i>CATARSIS</i> INTELECTUAL	64
3. CONFRONTACIÓN DE LA TEORÍA ARISTOTÉLICA DE TRAGEDIA CON LA OBRA <i>OTELLO</i>	71
3.1. LOS ELEMENTOS CUALITATIVOS DE LA TRAGEDIA	72
3.2. EL ARGUMENTO DE <i>OTELLO</i>	73
3.3 EL FIN DE LA TRAGEDIA	77
3.4 LA SITUACIÓN DEL ACTUAR DEL AGENTE TRÁGICO	79
3.5 EL CAMBIO DEL DESTINO DEL HÉROE TRÁGICO	81
3.6 EL DESCENLACE DE LA TRAGEDIA	83
3.7 LA ACCIÓN TRÁGICA CON <i>HAMARTÍA</i>	85
3.8 EL CARÁCTER DEL AGENTE TRÁGICO O DEL HÉROE	89

4. CONCLUSIONES	93
BIBLIOGRAFÍA	95

## RESUMEN

**TÍTULO: ¿ES POSIBLE LEER A OTHELLO DE SHAKESPEARE A PARTIR DE LA TEORÍA ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA?\***

**AUTOR: OSCAR EDUARDO VALDERRAMA CABALLERO\***

**PALABRAS CLAVE: Tragedia, Aristóteles, Kaufmann, Oteló, Shakespeare, *Catarsis*, Pasiones trágicas, *Hamartía*.**

### Resumen

El objetivo general del presente trabajo se centra en la discusión de la tesis del filósofo alemán Walter Kaufmann, que se halla en su obra llamada *Tragedia y filosofía*, en el capítulo nueve (9) titulado “Shakespeare y los filósofos”. Allí el autor afirma categóricamente que la teoría aristotélica de la tragedia es más compatible con las tragedias shakesperianas que con las tragedias griegas. Tal afirmación nos sirvió de base para la presente investigación, en la que se pretende establecer si es posible leer a *Oteló* de Shakespeare a partir de la teoría aristotélica de la tragedia con el fin de constatar y confrontar hasta qué punto es verídico que dicha teoría es compatible con la mencionada tragedia moderna.

El desarrollo de este trabajo de grado se lleva a cabo en tres momentos: En primer lugar, realizamos una breve exposición de la tesis del filósofo alemán Walter Kaufmann con el objetivo de señalar en qué consiste tal afirmación.

En segundo lugar, llevamos a cabo una descripción de los elementos constitutivos de la teoría aristotélica de la tragedia descrita por el estagirita en *Poética*. Y por último, en el tercer capítulo, nos centramos en confrontar la pieza trágica *Oteló* con la teoría aristotélica en torno a la tragedia, llegando así a la siguiente conclusión: Que sí es posible leer la obra shakesperiana a partir de dicha teoría. Sin embargo, es preciso matizar la tesis de Kaufmann, porque a la hora de su contrastación con la pieza trágica de Shakespeare resultan tres inconsistencias que impiden aplicar al pie de la letra la tesis del autor, según la cual el planteamiento de Aristóteles se aplica “mejor” a las tragedias shakesperianas que a las griegas.

---

\* Trabajo de Grado.

\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Filosofía. Director. Pedro Antonio García Obando. Codirector. Jorge Enrique Pulido Blanco

## ABSTRACT

**TITLE: IS IT POSSIBLE TO READ OTHELLO BY SHAKESPEARE FROM ARISTOTELIAN THEORY OF TRAGEDY?\***

**AUTHOR: OSCAR EDUARDO VALDERRAMA CABALLERO\***

**KEYWORDS: Tragedy, Aristotle, Kaufmann, Otelo, Shakespeare, *Catharsis*, Tragic Passion, *Hamartía*.**

### ABSTRACT:

The overall objective of this work was focused on the discussion of the thesis made by the German philosopher Walter Kaufmann, which is found in his work called *Tragedy and Philosophy* in the ninth chapter entitled "Shakespeare and philosophers". There, the author categorically states that the Aristotelian theory of tragedy is more compatible with Shakespearean tragedies than with Greek tragedies.

That assertion served as basis for this research, which seeks to establish whether it is possible to read the play *Otelo* Shakespeare's tragic piece from the Aristotelian theory of tragedy. This, in order to find and compare to what extent it is true that this theory is compatible with the modern tragedy.

The thesis development takes places in three stages: first, a brief statement of the German philosopher Walter Kaufman's thesis, in order to point out three mistakes that arise from it. Second, a short description of the constituent elements of the Aristotelian theory of tragedy described by Aristotle in *Poetics*. Finally, in the third chapter, the *Otelo*'s tragic piece was confronted with Aristotle's theory around tragedy, reaching the following conclusion: what yes is it possible to read *Otelo* by Shakespeare from Aristotelian theory of tragedy, it is necessary to qualify Kaufmann's thesis, because when contrasting with Shakespeare's work, some elements of this thesis result incompatible with *Otelo*, which belies the German philosopher's thesis.

---

\* Work of Degree.

\* Faculty of Human Sciences, School of Philosophy. The director. Pedro Antonio García Obando. Joint manager. Jorge Enrique Pulido Blanco

## INTRODUCCIÓN

El objetivo general de la presente tesis es analizar la pieza trágica *Otelo*, del dramaturgo inglés William Shakespeare, a partir de la teoría aristotélica referente a la tragedia antigua, elaborada por el estagirita en su obra *Poética*, con el fin de constatar qué elementos de dicha teoría y cuáles no son compatibles con la mencionada tragedia moderna. Una de las razones que justifica esta forma de abordar dicha pieza trágica, consiste en que, por lo general, se han estudiado las obras shakesperianas desde otros puntos de vista, por ejemplo, a partir del psicoanálisis, tal y como lo hizo Freud<sup>1</sup>, con el fin de señalar e ilustrar algunas patologías mentales que padecían ciertos personajes shakesperianos, al igual que los pacientes clínicos de la realidad. Asimismo, se ha considerado desde la crítica literaria como lo hace Harold Bloom<sup>2</sup>, con el propósito de señalar a grandes rasgos la comparación entre el personaje Yago y el personaje Satán del *Paraíso Perdido* del poeta Inglés, Jhon Milton; dando una interpretación del primer personaje mencionado como la prefiguración humana de la maldad. De igual manera, encontramos la interpretación filosófica realizada por Walter Kaufmann<sup>3</sup>, en su obra *Tragedia y Filosofía*, en el capítulo nueve (9) titulado “Shakespeare y los filósofos”, este autor tiene por finalidad aplicar a la tragedia moderna, en concreto la de Shakespeare siete teorías sobre tragedia de siete autores, a saber: las de Platón, Aristóteles, Hegel, Hume, Schopenhauer, Nietzsche y Scheler. El filósofo alemán asume una postura favorable, respecto de la teoría aristotélica antes de abordar y analizar las demás, porque, según nos dice, a la luz de su análisis e investigación, la teoría de la tragedia expuesta por el estagirita en *Poética*<sup>4</sup> resulta

---

<sup>1</sup> Cfr. FREUD, S. *Obras Completas*. Volumen 14. (1914-1916) Trad. de José L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1978.

<sup>2</sup> Cfr. BLOOM, H. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducción de Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama. 2002.

<sup>3</sup> Cfr. KAUFMANN, W. *Tragedia y filosofía*. Traducción de Salvador Oliva. Barcelona: Seix Barral. 1978.

<sup>4</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de Ángel J Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores. 1991.

ser más aplicable a la tragedia isabelina, que incluso, a las tragedias antiguas<sup>5</sup>. Lo anterior requiere un detallado análisis (de la tesis en cuestión, de la teoría aristotélica y de la pieza trágica *Otelo*) con el fin de revisar hasta qué punto es cierta la afirmación hecha por Kaufmann en su obra, porque a través de la lectura que hemos hecho de la obra *Otelo*, a la luz de la teoría aristotélica de tragedia, nos hemos encontrado con ciertas inconsistencias, tales como: el tiempo, el espacio, el concepto de nobleza, el agente trágico ideal y las circunstancias que le llevan a obrar, aspectos estos que se derivan de la misma obra y que no corresponde con lo sugerido en la teoría del estagirita en torno a la tragedia desarrollada en *Poética*. Así, resulta que dicha teoría no se aplica mejor a las tragedias isabelinas, sino se aplican del mismo modo que a las tragedias griegas, que hoy en día nos han llegado de los tres poetas clásicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. En esta línea, pretendemos realizar, en contraposición a Freud y a Bloom, una interpretación trágica de la tragedia, esto es, una mirada a la tragedia desde su estructura inherente y con la intención de dilucidar su sentido, y no tan sólo tomarla como campo de ilustraciones a teoría externas (psicoanálisis), ni como objeto de la literatura comparada (Bloom).

Ahora bien, para el desarrollo de este trabajo, vamos a precisar de los siguientes marcos teóricos: el filosófico y el poético. El primero consta de tres obras de suma importancia, a saber, la *Poética* de Aristóteles, ya que en ella se encuentra elaborada la teoría sobre la tragedia antigua y las sugerencias dadas por el estagirita para obtener la construcción de una buena pieza trágica. Además, la obra llamada *Tragedia y filosofía* del autor Walter Kaufmann, pues en tal obra se encuentra la afirmación a discutir. Igualmente, vamos a tener en cuenta la obra *Ética y tragedia en Aristóteles* de la autora Carmen Trueba, con el fin de explicar lo concerniente al tema de la *mímesis* trágica, las pasiones trágicas *éleos* y *phóbos* y la *catarsis* trágica. El segundo consta del drama trágico, *Otelo*, ya que se trata de

---

<sup>5</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 406.

la obra a analizar con el fin de contrastarla con la teoría aristotélica de la tragedia y así saber qué elementos de dicha teoría son aplicables y cuáles no.

El desarrollo de la tesis propuesta, en este trabajo de grado, se va a llevar a cabo en tres capítulos, con sus correspondientes divisiones. En el primer capítulo, presentaremos la tesis de Walter Kaufmann, con el fin de señalar la postura del filósofo, a favor de la compatibilidad de la teoría de la tragedia del estagirita, con la tragedia shakesperiana y por qué es problemática dicha tesis. Posteriormente, en el mismo capítulo, en un apartado, señalaremos la razón por la cual hemos escogido la obra *Otelo* de las demás tragedias de Shakespeare. En el segundo capítulo, nos centraremos, en primer lugar, en esbozar y señalar brevemente en qué consiste los elementos constitutivos de la teoría aristotélica sobre la tragedia y, en segundo lugar, señalaremos la definición de tragedia en el libro 6 con el fin de mostrar qué términos de dicha definición (*Tragoidia*, *mímesis*, *spoudaias*, *éleos*, *phóbos* y *cátarsis*) han sido dificultosos a la hora de darle una posible interpretación para comprensión de los mismos y de la definición de tragedia. Y para ello vamos a precisar de algunas traducciones recomendadas sobre los términos aristotélicos, dados por Carmen Trueba en la obra ya mencionada y la interpretación que le ha dado el filósofo alemán W. Kaufmann.

De tal manera, en el segundo apartado de este capítulo, se va a tratar todo lo referente a la problemática que gira en torno al término griego *Catarsis* (*purgación*, *purificación*, *curación*). Asimismo, la postulación de la hipótesis de *catarsis* como una *catarsis* de sanamiento de las pasiones *éleos* (compasión) y *phóbos* (temor) y la otra, como *catarsis* intelectual. Y para alcanzar lo propuesto en este capítulo vamos a precisar de las tres obras aristotélicas, a saber: de la *Política*, la *Retórica* y la *Poética*. Además, los siguientes opúsculos: *Ética y tragedia en Aristóteles* de la filósofa Carmen Trueba y *Tragedia y filosofía* del filósofo Walter Kaufmann.

En el tercer capítulo, se va a presentar en qué consiste el argumento y la acción de la obra a trabajar, *Otelo*. Luego se dividirá este capítulo en los siguientes apartados con sus correspondiente nombres: *El fin de la tragedia*, *La situación del actuar del agente trágico*, *El carácter del héroe trágico*, *La acción trágica con hamartía*, *El desenlace de la tragedia*, donde presentaremos algunos de los pasajes más relevantes de la mencionada pieza, con el objetivo de probar que los elementos como: la *hamartía* trágica, (error, fallo, falta) el “carácter” del agente trágico, el “argumento” doble, la “peripecia” y el “reconocimiento”, los “hechos terribles y lamentables”, la clase de “tragedia compleja” y el “desenlace trágico” corresponden con la teoría dada por Aristóteles acerca de la tragedia en *Poética*.

Finalmente, en las conclusiones, se señalarán algunas diferencias entre la poesía trágica griega y la moderna con el fin de mostrar la transformación que tuvo la poesía griega hasta la moderna. Sin embargo, tal evolución es con el sentido de señalar los presupuestos o elementos aristotélicos derogados por el poeta William Shakespeare y los que han permanecido en su poesía, por ejemplo, lo concerniente al tiempo, pues la obra no presenta una unidad temporal fija, es decir, hay saltos en el tiempo cronológico interno de la trama de *Otelo* los saltos. El aspecto noble del personaje trágico y la inclusión de los personajes secundarios meramente malvados y la anulación del coro, entre otros. Sobre esto volveremos a hablar detalladamente al final de este trabajo.

## 1. LA TESIS DE KAUFMANN ACERCA DE LA TRAGEDIA SHAKESPERIANA

El filósofo alemán Walter Kaufmann, en el capítulo 9 llamado “Shakespeare y los filósofos” de su obra titulada *Tragedia y Filosofía*, nos presenta y esboza en general siete perspectivas distintas correspondientes al tema de la tragedia de diferentes filósofos, a saber: Platón, Aristóteles, Hegel, Hume, Schopenhauer, Nietzsche y Max Scheler. Con el fin de saber cuál de las teorías postuladas por cada uno de sus representantes es la más compatible con la tragedia moderna, en este caso, la tragedia shakesperiana<sup>6</sup>.

Ahora bien, Kaufmann, en el momento de señalarnos los puntos de vista de los autores mencionados atrás, empieza por descartar la perspectiva de Platón, porque, en primer lugar, el filósofo de la Academia, en su obra: la *República* excluye a la poesía y a los poetas, en especial a los trágicos, ya que éstos, por un lado, no pueden argumentar el origen de su arte, y por argumentar también, que su *poiesis* (creación) es el resultado, por decirlo de algún modo, de una mera copia o *mímesis* de la realidad<sup>7</sup>. En segundo lugar, el autor ya había presentado la postura de Platón en el capítulo llamado “Platón: el rival como crítico”. Allí señaló los argumentos del filósofo de la Academia, en contra de los poetas trágicos. Posteriormente, el filósofo alemán se centra en contrastar la compatibilidad de la teoría aristotélica de la tragedia con la tragedia shakesperiana, en general, con el fin de señalar que todos los elementos que hacen parte de tal teoría se encuentran en las piezas trágicas de Shakespeare. No obstante, la confrontación que pretende establecer hasta qué punto es verídica la

---

<sup>6</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 405 ss.

<sup>7</sup> Cfr. PLATÓN. *La República*. Libros VI, VIII, IX y X. Traducción, de Conrado Edgers Lan. Barcelona: Editorial planeta Agostini. Pág. 409-425

tesis de Kaufmann la dejaremos por ahora a un lado, puesto que la abordaremos en el capítulo 3 de este trabajo para entrar en discusión con el autor.

Ahora bien, se va a dar paso a las cinco restantes teorías a propósito de la tragedia, entre las que están las de Hegel, Hume, Schopenhauer, Nietzsche y Scheler. Kaufmann las descarta por las siguientes razones: con respecto a la de Hegel, arguye el filósofo que el concepto hegeliano de “colisión trágica” se adapta más bien a las tragedias griegas que las de Shakespeare<sup>8</sup>. En lo concerniente a la teoría de Hume, afirma que como se basa en dar una respuesta a la pregunta ¿por qué nos gustan las tragedias?, no es de gran utilidad el ensayo del filósofo inglés porque sólo trata de un solo problema<sup>9</sup>. Por otro lado, argumenta sobre lo escrito por Schopenhauer en la primera y la segunda edición de su obra: *El mundo como voluntad y representación*, que en lo poco que escribió el filósofo alemán, acerca del tema del género trágico, se centra en señalar cómo puede sobrevenir la catástrofe en la tragedia<sup>10</sup>. Además, argumenta acerca de la teoría de Nietzsche, que lo que se propone el filósofo en la obra *El Origen de la tragedia* es, sin duda, una refutación sobre lo escrito por Schopenhauer, en torno a la tragedia<sup>11</sup>. Finalmente, aborda el tema de la tragedia del autor Max Scheler, donde esboza, en general, la teoría del filósofo que trata el asunto del fenómeno de lo trágico<sup>12</sup>. Sin embargo, se observa que en el desarrollo de lo expuesto por Kaufmann, en el capítulo 9 de su obra, las teorías de los autores mencionados no se adaptan del todo a la tragedia moderna como sí lo hace la teoría de tragedia del estagirita.

A continuación, se presentará la tesis del filósofo alemán, quien afirma lo siguiente: “Puede que sea justo excluir también a Aristóteles; pero por ironías del destino parece ser que las teorías aristotélicas se aplican mejor a Shakespeare

---

<sup>8</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 417.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 431.

<sup>10</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 434.

<sup>11</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 440.

<sup>12</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 448.

que a Esquilo y Sófocles”.<sup>13</sup> De lo anterior se observa que Kaufmann, al usar la expresión “se aplican mejor a” en su proposición, nos lleva a plantear el problema y el punto de discusión de este trabajo, a saber, el de corroborar hasta qué punto es verídico que la teoría de Aristóteles “se aplica mejor a” las obras de Shakespeare, porque tal expresión implica, de alguna manera, que hay un mayor grado de compatibilidad entre dos cosas; en este caso, que la teoría de la tragedia del estagirita, tiene un mayor grado de compatibilidad con las tragedias de Shakespeare que con las tragedias antiguas. Y, en principio, es extraño pensar que dicha teoría se aplique mejor a las piezas trágicas de Shakespeare que a las obras de los tres grandes poetas trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides, ya que la obra *Poética* se erigió a partir del análisis detallado que hizo Aristóteles del género trágico de su época y de las obras de los poetas ya mencionados. Y por consiguiente, lo que se espera de tal teoría es que sea más aplicable a las tragedias griegas que a las de Shakespeare.

Por otra parte, Kaufmann, al afirmar que la teoría aristotélica se aplica en un mayor grado o “mejor” a las tragedias de Shakespeare que a las antiguas, está descartando de un modo abrupto la tragedia ideal de Aristóteles, a saber, *Edipo Rey*, porque al leerla a partir del planteamiento aristotélico se observa que en ésta se hallan todos los componentes señalados por el filósofo griego. Por lo tanto, se puede decir, también, que tal teoría se aplica mejor a la mencionada tragedia. Ahora bien, de lo mencionado anteriormente, cabría hacernos las siguientes preguntas: *¿si leemos una obra en particular de Shakespeare bajo la luz de la teoría aristotélica de tragedia podrá explicarla mejor que a las tragedias antiguas? Además, ¿en qué sentido dicha teoría explicaría mejor las obras shakesperianas?* Porque, según la tesis de Kaufmann, sí es posible que la teoría del estagirita en torno a la tragedia, de una mejor explicación de las obras de Shakespeare que de las obras griegas.

---

<sup>13</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 406.

Además, el filósofo Kaufmann, cuando expone sus argumentos a favor de la compatibilidad de la teoría aristotélica en torno a la tragedia con relación a las obras de Shakespeare incurre en un cierto atomismo, ya que él al contrastar dicha teoría no lo hace a partir de una tragedia en particular, sino que se concentra tan sólo en señalarnos cortos fragmentos de algunas tragedias shakesperianas, (*Rey Lear, Hamlet, Othello, Macbeth y Julio César*), con el fin de mostrar aquellos elementos constitutivos de la teoría aristotélica ( la unidad de acción, el argumento complejo, la acción con hamartía, el carácter del héroe, la teoría del cambio, el desenlace de la tragedia, la situación del actuar del héroe, el fin de la tragedia) que se puede aplicar a tales tragedias<sup>14</sup>. Cuando procede de este modo, el autor no tiene en cuenta que él ya había afirmado al principio de su análisis que la teoría de Aristóteles de tragedia era compatible con *todas* las tragedias de Shakespeare. Además, cabe señalar, que tal error (atomismo) es el mismo que Kaufmann le había criticado antes a Platón en el apartado 17 denominado “Hacia una nueva poética” que se encuentra en *Tragedia y filosofía*. Kaufmann no previno tal error, ni menos puso en práctica la importante sugerencia dada a los lectores de tragedia o cualquier otro género literario, a saber, el de abordar una obra en su totalidad para poder comprenderla y explicarla<sup>15</sup>.

Según lo expuesto antes, se podría formular los siguientes cuestionamientos: *¿Cómo es posible que el filósofo Kaufmann cometa el mismo error que Platón? ¿Será que se aplican mejor la teoría aristotélica de la tragedia a las obras shakesperianas, que a las mismas obras de los poetas griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides?* Las respuestas correspondientes a los presentes interrogantes hacen parte de las conclusiones de este trabajo, los cuales se hallarán en el final del mismo. Además, la confrontación de la tesis de Kaufmann con la teoría aristotélica de la tragedia se llevará a cabo en el capítulo 3 de este trabajo, pues allí abordaremos la tragedia *Otelo* para analizar detalladamente qué elementos

---

<sup>14</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 408 a la 417.

<sup>15</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 146. SS.

constitutivos de la teoría de la tragedia de Aristóteles ( la unidad de acción, el argumento complejo, la acción con hamartía, el carácter del héroe, la teoría del cambio, el desenlace de la tragedia, la situación del actuar del héroe, el fin de la tragedia) se pueden observar en dicha obra y cuáles no, con el fin de constatar hasta qué punto es verídica la tesis del filósofo alemán.

Asimismo, nos centraremos en particular en una obra de Shakespeare, a saber, *Otelo*, con el objetivo de examinarla a fondo para saber hasta qué punto es cierto que “se aplica mejor” la teoría del estagirita en torno a la tragedia en dicha obra. Cabe señalar, que sería osado de nuestra parte realizar un trabajo tan extenso con el fin de señalar en todas las tragedias de Shakespeare la compatibilidad de la teoría aristotélica de tragedia, y así poder llegar a discutir en mayor grado la tesis de Kaufmann.

A continuación, vamos a detallar las razones que nos motivaron a trabajar la pieza shakesperiana *Otelo* por encima de las demás obras del mismo género del poeta inglés.

### **1.1 ¿POR QUÉ LA TRAGEDIA OTELO Y NO OTRA TRAGEDIA DEL CORPUS SHAKESPEARIANO?**

El *corpus* shakesperiano en torno a las tragedias está dividido en dos partes, según el punto de vista del crítico literario Harold Bloom, a saber, por un lado, están las tragedias del aprendizaje que constan en: *Tito Andrónico*, *Romeo y Julieta* y *Julio César*; por el otro lado, están las grandes tragedias, que constan en: *Hamlet*, *Otelo*, *El Rey Lear*, *Macbeth* y *Marco Antonio y Cleopatra*<sup>16</sup>. Ahora bien, de las mencionadas tragedias, nos vamos a centrar en especial en analizar la pieza trágica llamada *Otelo*, debido a que en la obra de Max Scheler llamada “Sobre lo trágico”, autor citado por Kaufmann en su publicación *Tragedia y filosofía*

---

<sup>16</sup> Cfr. BLOOM, H., Op. Cit. Pág. 11, 12.

,el autor afirma que Scheler, al final de su estudio, menciona y considera como una verdadera tragedia esta obra de Shakespeare, es decir, *Otelo*<sup>17</sup>, ya que se asemeja al modelo de tragedia griega o, lo que es lo mismo, a la descripción de la tragedia que hace Aristóteles en *Poética*. Por consiguiente, consideramos que *Otelo* es la obra más apropiada para poner a prueba la tesis de Kaufmann. Además, otra de las razones por la cual hemos optado por la obra shakesperiana es la siguiente: en la clasificación que hace Harold Bloom en su obra *Shakespeare la invención de lo humano*, en la segunda división de las tragedias denominada *Las grandes tragedias*, la pieza *Otelo* aparece en el segundo lugar después de *Hamlet*, que es la obra maestra de Shakespeare y teniendo en cuenta tal jerarquía o escalafón de esta obra, vemos que amerita ser considerada por los antecedentes mencionado atrás. No obstante, tal prueba o constatación se realizará en el capítulo 3 de este trabajo.

A continuación, veremos de qué manera se podría, a nuestro juicio, esbozar en qué consiste la teoría aristotélica en torno a la tragedia, con el fin de saber cuáles son los elementos constitutivos o inherentes a ella, para luego contrastarlos con la pieza de *Otelo* y llegar así a poder corroborar hasta qué punto es verídica la afirmación hecha por Walter Kaufmann en su obra *Tragedia y Filosofía*.

---

<sup>17</sup> Cfr. KAUFMANN, Op. Cit. Pág. 454.

## 2. LA TEORÍA ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA

El objetivo que se pretende alcanzar en este capítulo, o segunda estancia del trabajo, consiste, en primer lugar, en presentar de un modo general los elementos constitutivos de la teoría aristotélica, en torno a la tragedia; los cuales se pueden hallar u observar a partir de los libros: 6, 7,8, 9,10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 18 en *Poética*. Igualmente, se analizarán en detalle los elementos que hacen parte de la definición de tragedia dada por Aristóteles en el libro 6 de la obra ya mencionada. Luego, se dará lugar a la confrontación de la tesis de Kaufmann acerca de la compatibilidad de la teoría aristotélica de la tragedia con la pieza shakesperiana *Otelo*, con el fin de obtener, en el tercer capítulo, el conocimiento previo de cuáles pueden ser los elementos de la teoría ya mencionada y que nos puedan llevar a afirmar que tales componentes sí se aplican mejor a la obra isabelina *Otelo*.

En segundo lugar, se tratará por aparte, en un apartado, el asunto concerniente a las pasiones trágicas; *éleos* (compasión) y *phóbos* (temor) con ánimo de señalar la problemática que gira en torno a dichos términos a la hora de dar su significación y traducirlos. En tercer lugar, en otro apartado, dedicado al término *Catarsis*, nos centraremos en lo concerniente a este concepto, y posteriormente, se explicará en qué consiste la *catarsis* entendida como el sanamiento de las pasiones trágicas, así como la catarsis intelectual, además, cómo se da tal proceso catártico en el espectador y lector.

## 2.1 LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA TEORÍA ARISTOTÉLICA EN TORNO A LA TRAGEDIA

En el libro 6 de *Poética*, Aristóteles, después de señalar la definición de tragedia, menciona los seis elementos cualitativos que son en sí la base sólida o la estructura sobre la cual la tragedia está erigida, a saber: el *argumento*, los *caracteres*, el *lenguaje*, el *pensamiento*, el *espectáculo* y el *canto*<sup>18</sup>. Sin embargo, en este apartado sólo trataremos todo lo referente al *argumento*, porque éste es el más importante de todos. Y es por ello, que el estagirita afirma que el argumento es lo esencial de la tragedia, es decir, el principio y el alma de ella, y además, que sin argumento no puede haber tragedia<sup>19</sup>.

A continuación, antes de profundizar sobre el punto referente al *argumento*, se llevará a cabo la dilucidación en torno a su acepción original. El término *argumento* es tomado del vocablo griego, *mythos*, que quiere decir mito o fábula en el sentido de la palabra, pero cuando es usado por Aristóteles en *Poética*, tiene dos significados, en primer lugar, el significado de trama, esto es, la disposición interna o la ligazón entre las partes de un asunto o de un todo. Es decir, la historia originaria en la que se basan o parten los poetas para construir su drama trágico. Por ejemplo: El mito de Prometeo relatado por Hesíodo en su *Teogonía*, le sirvió de material o como argumento a Esquilo para llevar a cabo su empresa poética, a saber, su trilogía *Prometeica*. Pues, éste, no sólo se centró en señalar al pie de la letra el mito prometéico ya descrito por su colega en *Teogonía*, sino que lo modificó y lo utilizó bellamente como lo sugiere Aristóteles en la *Poética*<sup>20</sup>, para darle existencia a las dos obras perdidas, junto a la del *Prometeo Encadenado*. En segundo lugar, el término *argumento* significa mito en su sentido originario, es decir, aquel relato histórico de antaño que señala una hazaña heroica. Por

---

<sup>18</sup> Cfr. ARISTÓTELES. 1450 a 11-12.

<sup>19</sup> Cfr. Ibíd. 1450 a y 1450 b 19-29.

<sup>20</sup> Cfr. Ibíd., 1453 b 20-23.

ejemplo, el mito de Teseo, donde se relata la hazaña que tuvo el héroe en la isla de Creta frente al Minotauro.

Aristóteles, en el libro 7 de *Poética*, le sugiere al poeta tener en cuenta la importancia de organizar coherentemente el contenido de los episodios del drama trágico; es decir, la organización lógica de los acontecimientos o de los hechos, porque según él, esto es lo primero y lo principal en la tragedia<sup>21</sup>. Además, el *argumento* o el drama de la tragedia deben constar de un principio, un medio y un final, es decir, de un nudo, un desarrollo y un desenlace como cualquier obra literaria que tiene dicho esquema<sup>22</sup>. Por otra parte, en el libro 8, el estagirita le sugiere a los poetas, qué aspectos se deben apreciar para erigir una pieza trágica; estos son: la unidad de acción y la organización del *argumento*. Ya que no se deben señalar todas las acciones realizadas por el héroe en una sola narración, puesto que el hecho de que se trate de un sólo personaje, no significa que se deban presentar todas las acciones que éste haya realizado, pues hay acontecimientos o acciones que le pertenecen a él y que son irrelevantes para la construcción del drama, y a razón de esto, se puede suprimir parte de lo ocurrido en la vida del héroe<sup>23</sup>. Por ejemplo, en las tragedias griegas escritas en torno a Orestes, se observa que los poetas no se centraron tan sólo en el matricidio, sino abarcaron otras acciones secundarias, según el mito original. De igual manera, se observa como Esquilo, Sófocles y Eurípides narraron distintas acciones llevadas a cabo por el héroe en sus respectivas tragedias: *las Coéforas*, y *Las Euménides*, *Electra*, *Ifigenia en los Tauris*, *Orestes*, *Electra*<sup>24</sup>.

Con base en lo dicho, el estagirita, en los libros 10 y 11 de su obra, nos presenta otro aspecto en torno al *argumento*, a saber, los tipos de argumentos que se puede encontrar en una tragedia, ya que según él hay dos clases de argumentos

---

<sup>21</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1450 b 26-28.

<sup>22</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1450 b 29-31.

<sup>23</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1451 a 16-28.

<sup>24</sup> Cfr. VERNANT Jean Pierre. VIDAL -NAQUET Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*. Traducción de Ana Iriarte. Madrid: Taurus Ediciones. 1989. Pág. 93.

en las tragedias de su época, los primeros llamados los *simples* y los segundos los *complejos* y estos últimos están conformados por la *peripecia* y el *reconocimiento*, ya que la excelencia de toda tragedia debe estar constituida por uno de los argumentos mencionados. Sin embargo, para Aristóteles, los argumentos *complejos* pueden ser de dos modos, el primero consta del cambio que se efectúa por medio del *reconocimiento* o por medio de la *peripecia* y el segundo modo consta de aquel cambio que se da por medio de ambas cosas<sup>25</sup>.

En este orden de ideas, podríamos empezar por aclarar en qué consiste los componentes del argumento complejo. Según nos dice Aristóteles, el argumento complejo consta de dos partes, a saber, la *peripecia*, la cual hace referencia al momento en el que el héroe cambia su suerte, es decir, pasa de la felicidad a la desgracia; o en palabras del propio estagirita, *la transformación de lo actuando en su contrario, según se ha dicho. Y esto, como ahora decimos, de acuerdo a lo que es probable o necesario*<sup>26</sup>. Esto sugiere, que a través de un acontecimiento azaroso, se puede originar una situación o una determinada acción contraria a la esperada, en el ámbito de lo probable o necesario. Por ejemplo, llevar a cabo la acción de comunicar una determinada noticia a alguien en especial, pensando que ésta va a ser importante para la persona a quién va dirigida, pero al informarle se consigue un efecto contrario al que se pensaba obtener con la supuesta noticia. Como lo fue en el caso de Edipo, pues el emisario del rey de Corinto va al encuentro del héroe para comunicarle la noticia de la muerte de su supuesto padre y su madre, pero con tal información lo que consigue el emisario es acrecentar en Edipo su angustia sobre la verdadera identidad de su esposa Yocasta<sup>27</sup>.

En segundo lugar, el *reconocimiento*, que junto a la *peripecia*, hacen parte del *argumento complejo*. Entonces, *¿En qué consiste el reconocimiento?* El estagirita,

---

<sup>25</sup> Cfr. ARISTÓTELES. . Op. Cit 1452 a

<sup>26</sup> Cfr. Ibíd. 1452 a 20-23.

<sup>27</sup> Cfr. SÓFOCLES, *Edipo Rey*. Las siete tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2007. Pág. 165-198.

en su obra define, el término *reconocimiento* del siguiente modo: como el propio nombre lo indica, consiste en un cambio de la ignorancia al saber, que genera el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha. Asimismo para él, el reconocimiento más bello se produce cuando se da junto con *peripecia*<sup>28</sup>. Esto es, que el argumento con *reconocimiento* consiste primordialmente en el momento en que el héroe trágico adquiere conocimiento de lo que él ignoraba antes que se diera la *peripecia*, es decir, conocer a alguien o algo que no se tenía conocimiento después de ejecutar una acción. Por ejemplo, cavilar la posibilidad de llevar a cabo una ofensa o una acción perjudicial en contra de una persona, ignorando que ésta resulta ser un familiar, tal y como sucedido en el caso de Ifigenia con su hermano Orestes, pues ésta pretendía sacrificarlo en honor a la deidad Artemisa, pero, al reconocer su parentesco desistió de tal acción<sup>29</sup>, generando así el amor entre los dos hermanos.

También, Aristóteles afirma en el libro 14 de *Poética*, que en la trama existen argumentos que son más relevantes que otros para suscitar en el espectador las pasiones trágicas que se espera obtener por medio de la tragedia. Ahora bien, nos limitaremos tan sólo a esbozar uno, porque a nuestro juicio, creemos que el argumento ideal para el estagirita es aquel denominado por algunos como el “argumento edípico”, es decir, aquel argumento que consiste en que los personajes o el héroe trágico obran sin conocimiento de que están haciendo algo terrible y luego reconocen el vínculo de parentesco o amistad, como lo ocurrido a Edipo en la obra que lleva el mismo nombre, del poeta Sófocles.<sup>30</sup>

Además, Aristóteles examina *cuáles son los hechos que resultan más terribles y cuáles resultan ser más lamentables* para que el drama trágico sea capaz de alcanzar su fin, esto es, suscitar la *catarsis* en el espectador. Según lo dicho por el

---

<sup>28</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit 11452 a 34-37.

<sup>29</sup> Cfr. EURÍPIDES. *Ifigenia en Tauris*. Las diecinueve tragedias Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2000. Pág. 285-312.

<sup>30</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 b 34-37

filósofo griego, los hechos que resultan más terribles y lamentables son aquellos que se dan entre familiares o amigos, puesto que cuando una desgracia ocurre entre un familiar o un amigo, como si un hermano matara a su hermano, al igual que un hijo a su padre, o una madre a su hijo o viceversa, o intenta hacerlo o hacer algo parecido, tales acciones son de temer y de compadecer<sup>31</sup>. Por ejemplo, la obra *Electra* de Eurípides, donde se observa la confabulación entre los hermanos: Orestes y Electra, para llevar a cabo la ejecución del matricidio, por parte del primero, tales acciones son las propicias para suscitar las afecciones trágicas en el espectador<sup>32</sup>. Sin embargo, más adelante trataremos de ahondar en estos aspectos.

Por otra parte, Aristóteles en el libro 13 de su obra, se concentra en explicar su teoría sobre el *carácter ideal del agente trágico* y la teoría del *cambio del destino del héroe trágico*. Es allí, en la segunda teoría, de donde se deriva la teoría de la *hamartía*, la cual se puede interpretar como un error, yerro, falta trágica. Según el estagirita, tal fenómeno o error trágico surge en el momento en que el héroe ejecute cierta acción propia de quienes gozan de gran fama y fortuna<sup>33</sup>. De lo anterior se puede deducir, que la *hamartía* aristotélica consiste en un *error primordial del juicio* por parte del héroe trágico, porque éste se equivoca en el momento preciso que realiza su acción, ya que él no se ha tomado la tarea de reflexionar sobre las posibles consecuencias que le puedan generar dicha acción, puesto que ha obrado conforme a sus impulsos, pasiones, ignorancia y a circunstancias externas a él, sin llevar dicha acción al tribunal de la razón o a la reflexión para prever el error trágico<sup>34</sup>.

Sin embargo, antes de ahondar en este aspecto aclararemos sobre la problemática que gira en torno a la *hamartía*. Algunos estudiosos de la tragedia

---

<sup>31</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 b 1524

<sup>32</sup> Cfr. EURÍPIDES. *Electra*. Las diecinueve tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2000. Pág. 337.

<sup>33</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Op. Cit.* 1453 a

<sup>34</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 a

griega han dicho que Aristóteles pretendía usar la palabra *hamartía* con la significación de un defecto propio del carácter del personaje, o una debilidad intelectual o un error moral<sup>35</sup>, como lo señala Kaufmann en su obra *Tragedia y filosofía*. No obstante, podemos descartar la posibilidad de que se tratará de un error moral, porque el propio Aristóteles afirmó dos veces en el libro 13 de su obra que la desgracia del agente trágico no se debe a un *error moral*, como lo han interpretado algunos estudiosos de la tragedia griega al interpretar el término *hamartía* con tal sentido, sino que el héroe incurre en cierto *error trágico*, sea por una mala interpretación de la realidad, es decir, un *error en el juicio* en el momento de su obrar, debido por su ignorancia sobre los hechos, como en el caso de Edipo, Teseo, o un error en el carácter como el caso de Orestes y Áyax.

Por ejemplo, en el caso trágico de Otelo, se puede decir que éste incurrió en la *hamartía*, porque se puede observar en su acción, que ésta estaba condicionada por dos errores, a saber, un error de juicio y un error del carácter en el personaje trágico Otelo, ya que él incide en tales errores, por un lado, debido al velo de su ignorancia frente a los hechos (la supuesta infidelidad de su amada Desdémona) y por el otro lado, la enorme confianza que depositó en su oficial Yago y, finalmente, sumado a los celos enfermizos por su adorable esposa lo llevaron a cometer tales errores generando para sí mismo la desgracia<sup>36</sup>.

Tal como se expresó antes de tratar el tema de la *hamartía*, Aristóteles ha dicho en *Poética* que la tragedia bien lograda debe representar hechos terribles y lamentables para conseguir el efecto propio que se deriva de ella<sup>37</sup>. Ya que si se observa en la tragedia antigua, podemos encontrar constantemente en ella, tales hechos; esto es, pasajes donde se ven las desgracias de personas ilustres, que junto al agente trágico, se hacen daño, y que en muchos casos, sin saber están

---

<sup>35</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 110.

<sup>36</sup> Cfr. SHAKESPEARE. *Otelo*. Acto, V Escena, II. Versos, 75-80. De la introducción y notas, Manuel A. Conejero. Madrid: Cátedra Letras Universales.2000. Pág. 217.

<sup>37</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1452 b

obrando en contra de sus propios parientes. Ahora bien, se puede ver, en el final del libro 13 que el estagirita, señala quiénes son las personas propicias para cometer tales acciones: según él, son algunos miembros de las familias nobles, que existieron en los tiempos heróicos, los que han cometido y han padecido tales desgracias<sup>38</sup>. Y a razón de esta condición humana, la tragedia retoma los temas de la leyenda. No inventa ni los personajes ni la intriga de sus obras<sup>39</sup>, sino, se sirve de ellos como material para una nueva reconstrucción del *Mythos*, que es el requisito más relevante para los poetas, a la hora de construir sus tragedias. Y de ahí, que sus personajes deban ser nobles y deban pertenecer a las familias tradicionales<sup>40</sup>.

Asimismo, para que resulte una acción horrible y lamentable, el agente trágico debe ejecutarla contra alguien que tenga un parentesco<sup>41</sup>, porque al cometer contra un miembro de la familia resulta un hecho horrible y lamentable. Por ejemplo, Orestes le da muerte a su madre Clitemnestra; Edipo le da muerte a su padre Layo y comete incesto con su madre Yocasta; Medea, quien mata a sus propios hijos; Clitemnestra que mata a su esposo, Agamenón; Heracles que les da muerte a sus propios hijos, entre otros. Todos estos actos cometidos por los héroes mencionados o familias son lamentables y horribles, que a su vez son capaces de conmover y suscitar en el espectador las pasiones trágicas que se pretende obtener como respuesta ante tales actos, ya que éste, envuelto por las pasiones de compasión y temor es capaz de vislumbrar en la situación trágica del héroe, que su sino no era merecido, pues tal suerte se derivó de una cierta *hamartía* (Yerro, error, falta) quien lo condujo a tan inevitable situación.

Posteriormente, Aristóteles afirma en su *Poética*, al final del libro 13, que toda tragedia bien lograda debe terminar en un desenlace catastrófico, puesto que tal

---

<sup>38</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 a 17-21.

<sup>39</sup> Cfr. VERNANT Jean Pierre. VIDAL- NAQUET Pierre. *Op. Cit.* Pág. 90

<sup>40</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Op. Cit.* 1454 a 8-12

<sup>41</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 b

desenlace es propio de la más bella tragedia. Y es por ello que el poeta Eurípides es considerado como uno de los más trágicos de los poetas<sup>42</sup>, esto se debe, a que la mayoría de sus tragedias termina con desenlaces desdichados. Esta es otra sugerencia más que nos da el filósofo griego en su teoría sobre la tragedia. Sin embargo, si analizamos las tragedias antiguas o griegas, que aún se conservan, se observa que no todas ellas cumplen con tal sugerencia, porque entre las tragedias griegas hay algunas con finales felices como lo son las piezas trágicas de Esquilo, ya que éstas terminan con un desenlace feliz o en reconciliación, por ejemplo, *La Orestíada*, y algunas de Sófocles como lo es la pieza *Filoctetes* y las de Eurípides, con su obra *Ifigenia en Tauris*. Asimismo, en todas las tragedias de Shakespeare se observa que terminan con un desenlace catastrófico como lo sugiere Aristóteles en su libro 13, y si se comparan tales desenlaces trágicos con los de las obras de Eurípides, podemos decir entonces, que el poeta isabelino sería también el poeta más trágico al igual que Eurípides.

Finalmente, a nuestro modo de ver, podemos decir, en primer lugar, que en algunas tragedia hay un desenlace catastrófico y en otras hay un desenlace feliz, y que el primer desenlace, se origina porque el héroe trágico incurre en un gran error, sea éste un error de carácter o un error de juicio, y que posteriormente se da origen a un cambio en su fortuna, sin o con *peripecia* y *reconocimiento* o con ambas a la vez, que lo conducen de un estado de dicha a otro de desdicha y viceversa. Por consiguiente, tal situación nefasta padecida por el héroe, genera un efecto sobre el público, es decir, despierta en las almas de los espectadores las pasiones trágicas, a saber, la *compasión* y el *temor*, llevándolos por esta vía, a un estado catártico, esto es, el sanamiento de las pasiones propias de la condición humana, la cual produce un cierto placer trágico, constituyéndose de esta manera, en una razón más para que los griegos asistieran al teatro a ver tales dramas.

---

<sup>42</sup> Cfr. Ibíd. 1453 a 25

A continuación, explicaremos en qué consiste la definición aristotélica en torno a la tragedia dada en su libro 6 en el siguiente apartado.

## 2.2 LA DEFINICIÓN ARISTOTÉLICA DE LA TRAGEDIA

Aristóteles, en el libro 6 de *Poética*, nos da la siguiente definición acerca de la tragedia:

“Es, pues, la tragedia<sup>43</sup> imitación de una acción elevada y perfecta, de una extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones”<sup>44</sup>.

Ahora bien, los conceptos fundamentales de la definición recién expuesta, visto en su idioma originario, (el griego ático), son los siguientes: *tragoidia*, *mimesis*, *spoudaias*, *éleos*, *phóbos*, *catarsis* y *pathemáton*<sup>45</sup>. En adelante, o en este apartado, intentaremos llevar a cabo la explicación de los términos de la definición aristotélica de tragedia a través de la dilucidación detallada de sus partes, con el fin de aclarar sus significados y señalar qué problemas giran en torno a su traducción, interpretación y significación, siguiendo en ello muy de cerca a Walter Kaufmann y a Carlos Muller.

Empecemos por lo primero, es decir, por aclarar qué significa la palabra *tragoidia* (tragedia). Para tal empresa vamos a señalar que hay al menos tres posibilidades de interpretación para el término *Tragoidia*. En primer lugar, nos encontramos con la interpretación que le han dado algunos estudiosos de la tragedia griega, y los filólogos clásicos, pues desde las perspectivas de ellos, es posible traducir e

---

<sup>43</sup> La traducción de la definición de tragedia en este trabajo proviene de la versión de Ángel, J. Cappelletti.

<sup>44</sup> *Ibíd.* 1449 b 24-27.

<sup>45</sup> Nota: las palabras en griego las hemos tomado de las obras de los siguientes autores: Kaufmann y de Carmen Trueba, las cuales hemos mencionados al principio de esta tesis.

interpretar el término griego como “el canto del macho cabrío” o “el canto de la cabra”. Esto por dos razones: La primera es porque la etimología de la palabra griega está compuesta de dos partes, la una es *tragos*, que significa cabra, y la otra *oide*, que significa canto y, al unirlos, dan origen a la palabra tragedia con el significado ya expuesto antes. La segunda razón consiste en lo siguiente: A partir del siglo VIII a.C., en las festividades religiosas griegas que se celebraban en honor a la deidad Dionisio (las dionisiacas), en la época del poeta Tespis (536-533), el coro lo formaban un grupo de sátiros, que según los historiadores del teatro griego y la tragedia, vestían con cueros de cabra o tenían el aspecto de cabra<sup>46</sup>. Y es por tal razón, que el origen del término *tragoidia* correspondería al significado que hemos presentado al principio de este párrafo, haciendo alusión a los miembros del coro de sátiros.

Además, por otra parte, los sátiros conformaban el ditrambo trágico, esto es, las personas versadas en la poesía ditirámbica que por medio de la musicalidad de la flauta y los tambores entonaban cantos en honor a Dionisio, y es de ahí que algunos estudiosos de tragedia, le han atribuido al ditrambo la fuente donde se gestó la tragedia y el teatro griego. Asimismo, el coro y el corifeo que hacían parte del grupo de personas selectas del templo de Dionisio en las fiestas primaverales que se realizaban en el cuarto mes del año (abril) para conmemorar la resurrección de su divino dios del vino y el protector de sus viñas, llevaban atuendos relacionados o semejantes a las cabras. Y es por esta otra razón, que se cree que la génesis del género trágico surgió de la poesía ditirámbica<sup>47</sup>.

En segundo lugar, observamos que en dicha definición, la tragedia es entendida como *una imitación de una acción elevada y perfecta*. En este orden de ideas, cabría preguntarnos: *¿qué quiso decir Aristóteles al usar el término mimesis, es decir, imitación?* El término ha dado lugar a una extensa discusión por parte de

---

<sup>46</sup> Cfr. MULLER, Carlos. *Historia de la literatura griega II*. Buenos aires: Editorial Americalee. Pág. 442.

<sup>47</sup> Cfr. VERNANT Jean Pierre. VIDAL- NAQUET Pierre. Op. Cit. Pág. 19-20.

algunos estudiosos e intérpretes de *Poética*, siguiendo en ello de cerca a Carmen Trueba<sup>48</sup> quién afirma que estos estudiosos, quienes bajo su propia perspectiva dejan ver una acepción de *mímesis* con los siguientes significados y traducciones: *imitación, representación, copia, creación, reproducción*, distorsionando en parte, la definición original dada por Aristóteles, puesto que para él, el género poético de la tragedia es *una imitación de una acción y una vida* como lo ha afirmado el estagirita en *Poética*<sup>49</sup>. De igual modo que los otros géneros poéticos, a saber, la epopeya, la comedia, la poesía ditirámbica, la música y la lírica son artes imitativos o miméticos. Entonces, si contraponemos los géneros poéticos, mencionados con la tragedia, podemos inferir que el estagirita no quiso decir que éstos y la tragedia son el resultado de una mera *copia*, o una *creación*, o una fiel *reproducción* de la naturaleza por parte de los poetas. Puesto que si se observa los modos en que imitan, el poeta trágico, el poeta cómico, el poeta lírico y el poeta épico, notamos que tales modos son divergentes los unos de los otros a la hora de construir sus géneros poéticos, pues, la epopeya se lleva a cabo por medio de la narración de los hechos, por parte de un sujeto, hablando en tercera persona; y la tragedia se lleva a su realización mediante la actuación, ya que se trata de una *imitación de una acción elevada y completa*; además, los otros géneros poéticos: la ditirámbica y la lírica se llevan a cabo por medio del verso o la prosa o el metro yámbico y la música.

En palabras de Aristóteles, y acercándonos a algunos pasajes de *Poética*, se puede afirmar que *mímesis* tiene el significado de *representación*, pues según el estagirita, la tragedia es un mito representado<sup>50</sup> por parte de unos actores que llevan a cabo la personificación de dicho mito en escena o al teatro. Por ejemplo, en el caso del poeta Sófocles, a quien le sirvió de material el mito de *Edipo*, para la creación de su gran obra, *Edipo Rey*. Además, al igual que Sófocles, que hizo uso del mito tradicional, lo hicieron sus colegas, Esquilo y Eurípides. Cabe señalar,

---

<sup>48</sup> Cfr. TRUEBA, Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*. México: Anthropos Editorial. 2004. Pág. 7.

<sup>49</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1450 a 10-25.

<sup>50</sup> Cfr. Ibíd. 1450 a

que en las fiestas dionisiacas (las celebraciones religiosas que se hacían en honor de la deidad Dionisos) los poetas trágicos por medio de la actuación representaban sus tragedias en el teatro griego, y estas obras eran el resultado de los mitos tradicionales de los cuales se servían ellos para la construcción poética de sus mejores tragedias.

Sin embargo, para Kaufmann, el término *mímesis* no se puede traducir por *imitación* o por *representación*, ya que tal traducción es inadecuada, porque según él, el primer término implica una *copia* de algún objeto en el mismo sentido platónico. Y el segundo término, en algunos contextos se adecua pero en otros no, puesto que para Aristóteles, tanto las artes visuales como las musicales son miméticas, esto es, que imitan algún objeto en especial, y en el caso de la música, *¿cómo es posible que este arte pueda representar algo parecido como la épica, la comedia y la misma tragedia*<sup>51</sup>?

Además, Kaufmann, para tal problema (el de la traducción del término *mimesis* por *imitación* o *representación*) nos presenta y nos da la siguiente solución:

“Cuando Aristóteles habla de *mímesis* de una acción, y lo hace constantemente, piensa más en un hacer creer, en una pretensión, que no en una imitación o copia de una acción”<sup>52</sup>.

Ahora bien, esta solución se puede entender del siguiente modo: en el momento de presentar una obra, el poeta lo que pretende es una simulación de la acción realizada por el héroe ante los espectadores. Por ejemplo, cuando Sófocles presentó su *Edipo Rey*, por medio de la actuación de sus actores y de la escenografía, lo que pretendía el poeta por medio de los actores era hacerle creer a los espectadores que estaban frente a Edipo y los demás personajes de dicho

---

<sup>51</sup> KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 74.

<sup>52</sup> *Ibíd.* pág. 76

mito. Y por ende, se puede interpretar por *mímesis* la posibilidad de hacer creer algo verosímil al público.

No obstante, a nuestro juicio, el significado más viable del término *mímesis* es el de *representación*, porque si observamos las tragedias áticas existentes hoy día, se ven en ellas que son el producto de un mito modificado por el poeta, que a su vez, es puesto en escena, es decir, representado o actuado por unos actores en el teatro. Por ejemplo, para mostrar esto, recordemos el mito de Áyax que se encuentra en el canto 15 de la *Ilíada*, del poeta Homero. En este pasaje, Áyax realiza la acción conocida como “la furia de Áyax” y en manos del poeta Sófocles y con su espíritu creativo e inventivo, llegó a construir el argumento de una de sus famosas obras, esto es, la trama o el discurso poético que contiene el relato de la acción del héroe ya mencionado, que junto a los demás elementos mencionados en *Poética*<sup>53</sup> y por medio de la *representación* actuada en el teatro por parte de los actores, le dan vida a las acciones realizadas por el héroe en el mito, del cual se ha servido el poeta como argumento para su drama trágico. Ahora bien, todo esto que acabamos de señalar, podemos ilustrarlo con el siguiente pasaje en el que Aristóteles dice:

“...Puesto que (la tragedia) es imitación de una acción ejecutada por algunos (individuos) actuantes, que necesariamente están dotados de determinado carácter y modo de pensar... (...) la imitación consiste en un mito actuado”<sup>54</sup>

Finalmente, por lo expuesto atrás, podemos afirmar que para Aristóteles la tragedia es la *representación* de un mito elevado y perfecto<sup>55</sup> que consiste en hacerle creer a los espectadores que están frente al personaje mitológico y todo lo concerniente a él, en un plano meramente verosímil por medio de la representación. Esto es, la presentación al público, de la acción y de la misión realizada por algún héroe por

---

<sup>53</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Op, Cit. 1449 b

<sup>54</sup> Cfr. Ibíd. 1450 a

<sup>55</sup> Entiéndase el término *mythos* como aquel relato legendario de un héroe, heredado por la tradición de determinada cultura.

medio de un actor que hace como si fuese en verdad el agente de la acción, es decir, el héroe en representación, y no como una imitación de él, como se cree que es lo que hace el género trágico.

A continuación se proseguirá con la otra parte de la definición de Aristóteles sobre tragedia en el libro 6 de *Poética*: Recordemos el texto aristotélico: *Es, pues, la tragedia imitación de una acción elevada*<sup>56</sup>. Ahora bien, nos podemos preguntar lo siguiente: *¿Qué quiso decir Aristóteles con una acción elevada?* Porque, según el estagirita, la tragedia es una “imitación”, no de los hombres sino de acciones y de vida, de la felicidad y de la desdicha<sup>57</sup>. Sin embargo, parece ser que Aristóteles se contradice, ya que antes había afirmado en el libro segundo (2), que una de las diferencias entre la tragedia y la comedia consistía en que la primera imita a los hombres mejores y la segunda imita a los hombres peores de lo que hoy son<sup>58</sup>. Pero, *¿Qué quiere decir el estagirita con los hombres mejores?* Tal vez quiso decir hombres virtuosos, hombres nobles o quizá hombres poderosos. Y es por tal razón que la acción de la tragedia es sugerida por el estagirita como una acción elevada o tal vez como lo ha dicho el filósofo Kaufmann, una acción noble. Pero *¿por qué tiene que ser una acción noble?, ¿Cuál es la postura de Aristóteles frente la tragedia, será ética o tal vez aristócrata?* Pues si observamos las tragedias griegas, notamos que en la mayoría de ellas sus personajes son aristócratas, son familias nobles, poderosas y la mayoría de estos personajes tenían algún parentesco con alguna deidad. O tal vez, *¿será que la tragedia griega era un espectáculo para una determinada clase social?* Y por tal razón, se aferra Aristóteles en sus recomendaciones a los poetas que los personajes de las tragedias sean nobles y que su acción sea elevada, porque a los espectadores que asistían al teatro griego les era más fácil identificarse con el personaje o sentir simpatía con él, ya que eran de la misma nobleza y sus acciones les resultarían semejantes a las de su clase.

---

<sup>56</sup> Cfr. *Ibíd.* 1449 b

<sup>57</sup> Cfr. *Ibíd.* 1450 a 16-18.

<sup>58</sup> Cfr. *Ibíd.* 1448 a 14-15.

Sin embargo, para Kaufmann, el término “bueno”, es decir, el adjetivo *spoudaios*, cuyo origen proviene del griego, al igual que los otros términos de la definición de la tragedia aristotélica tiene un uso trivial en la actualidad, lo que hace imposible una correcta traducción y un correcto uso del término, tal vez debido, a que algunos emplean dicho término bajo una perspectiva ética. Sin embargo, según Aristóteles, lo usaba en pro a una clase social en especial, la aristocracia. Y es por ello que Kaufmann arguye diciendo que es inadecuado darle un correcto sentido para la interpretación de *spoudaios*<sup>59</sup>. No obstante, el filósofo alemán traduce la proposición “acción buena” por acción noble, es decir, *una acción conmovedora, significativa y de dimensiones heroicas*, porque de acuerdo con los poetas clásicos, quienes solían tomar del mito tradicional el material apropiado para el argumento de su creación poética, es decir, su obra trágica, y es por ello, que las acciones concernientes a los héroes griegos del género trágico eran nobles, en el sentido aristotélico, porque éstos surgieron en tiempos heroicos<sup>60</sup>. Esto conlleva a que la acción de la tragedia consista en una acción elevada o noble como lo ha sugerido el estagirita en su obra.

Por ejemplo, el caso del mito de *Prometeo*, que le sirvió de material a Esquilo para su obra *Prometeo Encadenado* y las otras dos tragedias que hacían parte de la trilogía, *Prometeo portador del fuego* y *Prometeo Liberado*, observamos que en dicha obra, el poeta no se limitó a copiar tal cual el mito original o lo que había escrito Hesíodo en su *Teogonía*, sino que se apoyó en éste modificándolo hacía otras posibilidades en el campo de lo verosímil, algo que podría ser o pasar en el futuro como lo ha afirmado Aristóteles en el libro 9<sup>61</sup>. Y es en este contexto que la acción es *noble o elevada*, pues se observa en la tragedia esquileana que los hechos o el argumento de dicha obra nos conmueven y tiene un significado universal para nosotros los espectadores. Ya que el poeta está en condición de recrear el mito y nos puede decir algunas cosas que pueden ser o suceder en el

---

<sup>59</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 80.

<sup>60</sup> Cfr. Ibíd. Pág. 82.

<sup>61</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1451 b 1-6.

campo de lo verosímil por medio de su obra. Y es por esta razón, que la poesía es considerada mejor o más noble que otras artes miméticas y que la misma historia, según el punto de vista del estagirita<sup>62</sup>.

Finalmente, a nuestro juicio, podemos afirmar que la acción *elevada, noble o buena*, corresponde en términos generales, a la acción que es desarrollada por parte del agente trágico en la tragedia, porque en la representación de cualquier mito, por ejemplo, Edipo o Hipólito se observa que estos dos héroes, en primer lugar, están ligados estrechamente a la realeza o a las deidades por lazos de sangre; en segundo lugar, la acción de ellos en sí tiene una connotación ética y un significado universal, que a razón de ser así, nos conmueva, es decir, nos toca o nos afecta como espectadores. Y por otra parte, es posible decir, que según Kaufmann, la expresión “acción elevada” puede entenderse como una acción conmovedora, significativa y de dimensiones heroicas<sup>63</sup>.

En este orden de ideas, proseguimos con las partes de la definición de tragedia dada por Aristóteles en *Poética*:

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración...”<sup>64</sup>

Ahora bien, de lo que queda por aclarar de lo citado, nos podemos preguntar lo siguiente: *¿Qué quiso decir Aristóteles con una acción perfecta o completa? Asimismo, ¿Qué quiso decir con una extensión y con un lenguaje diversamente ornado en cada parte? Además, ¿Qué quiso decir el estagirita con eso de que por medio de la acción y no de la narración?*

---

<sup>62</sup> Cfr. *Ibíd.* 1451 b 4-6

<sup>63</sup> Cfr. KAUFMANN Pág. 82

<sup>64</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Op. Cit.* 1449 b. 24-27.

Vamos a aclarar a partir de la misma *Poética* la explicación que allí en el libro 6 nos da Aristóteles acerca a la presente cuestión. El filósofo griego nos da a entender, cuando afirma que la *acción debe ser perfecta o completa*, que está hablando de un principio, un medio y un fin, o en otras palabras, nos señala el nudo, la trama y el desenlace, que son en sí las partes esenciales o internas de una creación u obra literaria. Por ejemplo, en las novelas contemporáneas, ya que su estructura se basa en el modelo convencional que conocemos, es decir, contienen un nudo, un desarrollo y un desenlace. Y con ello, quería decir el estagirita que toda tragedia o el drama trágico debía tener tal esquema como cualesquier obra literaria.

Ahora bien, sobre la cuestión de la extensión de la obra, esto es, todo lo referente al contenido o al volumen del discurso poético, porque si se compara las obras épicas con la tragedia, las primeras resultan ser más extensas que la segunda, y esto se debe a su contenido. Y es por ello, que Aristóteles sugiere que el discurso debe ser corto para que también lo sea la representación de la tragedia en pocos actos o episodios, ya que siendo de esta manera, el espectador tendrá una mejor comprensión de todo el contenido de la obra y no se perdería el hilo de la misma. Además, es por esta razón, que el estagirita recomienda el reloj de agua para medir qué tan extenso puede llegar a ser el tiempo de la pieza trágica que se esté representando<sup>65</sup>. Sin embargo, para el gusto del filósofo, la tragedia debía ser extensa, pues siendo así, ésta sería más bella.

A la segunda pregunta le podemos dar la siguiente respuesta: esto es, qué quiso decir Aristóteles al afirmar lo siguiente: *con un lenguaje diversamente ornado en cada parte*, según el mismo estagirita, en *Poética*, nos explica que quiere decir con tal afirmación. Para él, la tragedia y el discurso poético debe comprender que el lenguaje tenga ritmo, melodía y canto<sup>66</sup>, esto es, por una parte, que el lenguaje

---

<sup>65</sup> Cfr. *Ibíd.* 1451 a 10.

<sup>66</sup> Cfr. *Ibíd.* 1449 b 31-34.

usado por los actores sea el correcto al representar determinada emoción y un pensamiento por medio de la expresión de la palabra, por ejemplo, si se trata de una exclamación que la tonalidad del lenguaje corresponda con tal acción o emoción, ya que no puede ser de otro modo porque incurrirían en un gran error poético y estético, por decirlo de un modo. Por otra parte, hace referencia a la métrica, es decir, al verso y a la prosa en la que esté erigido el discurso poético y su musicalidad.

Asimismo, en la parte de la definición sobre tragedia correspondiente a *en cada parte*, lo que quiere decir el estagirita es lo siguiente: que en cada uno de los actos o los episodios que está compuesta determinada tragedia, algunos de ellos (los actos o los episodios) van acompañados por la métrica y el ritmo y otros por la música y no por la métrica. Por ejemplo, en la obra esquiela, *Los siete contra Tebas*, observamos en algunos episodios que el diálogo entablado entre Etéocles y el coro está conformado por un diálogo *epirremático*, es decir, el actor recita trímetros yámbicos y el coro le responde cantando en versos líricos. Y en otras partes de la misma pieza el diálogo del actor y el coro está compuesto tan sólo con un diálogo en trímetros yámbicos o a veces el ritmo del coro está compuesto de un modo *docmíaco*, es decir, el canto coral está escrito con un ritmo más movido, a diferencia de otros episodios en donde se aprecia que el canto coral se ajusta a otro tipo de verso y métrica<sup>67</sup>.

Para la tercera pregunta podemos ofrecer la siguiente respuesta: El género trágico no consiste en una narración como es el caso de la novela, la historia u otro género literario que se usa como expresión narrativa, en cambio la tragedia consiste en una “representación” de una acción heroica, ésta debe ser representada por unos actores. Y por lo tanto, Aristóteles insiste en recomendar que la *tragedia* sea una representación de una acción completa, la cual es tomada

---

<sup>67</sup> ESQUILO. *Los siete contra Tebas*. Las siete tragedias. Traducción de José Alsina Clota. Madrid: Letras Universales. 2005. Pág. 103-156.

de un mito por parte del poeta y el cual puede ser también modificado por éste, para que los actores lo representen<sup>68</sup>. Como lo hemos dicho antes, o como se solía hacer en el teatro griego en los festivales religiosos en la época de Tespis a principios del siglo V a.C. y posteriormente, en el periodo de los poetas clásicos griegos.

Finalmente, nos quedan los términos más oscuros cuando se ha de explicar la definición de tragedia en Poética, *éleos* (compasión), *phóbos* (temor) y *catarsis* (purificación). Para tal fin, nos vamos a centrar en darle una interpretación que se asemeje con el sentido más convincente posible al original, esto es, lo que el estagirita quiso decir en su obra cuando usó dichos términos en su definición en torno a la tragedia en el siguiente apartado

### **2.3 ÉLEOS (COMPASIÓN), PHÓBOS (TEMOR)**

En toda tragedia hay una premisa relevante, esto es, que cualquier pieza trágica debe producir *compasión* (*éleos*) y *temor* (*phóbos*), debido a que tal efecto emocional es propio de la tragedia y su fin se centra en ello, es decir, avivar en el espectador y el lector las pasiones trágicas ya mencionadas, para así, conseguir el placer que surge de ellos<sup>69</sup>, esto es, la *catarsis* de las mismas pasiones que consiste en la purificación, descarga o alivio de tales afectos. Antes de continuar abordando el tema que nos compete en este apartado, aclaremos que el tema de la *catarsis* se expondrá en los últimos apartados de este capítulo, por tratarse de una cuestión compleja y en pro de una mejor comprensión y explicación sobre dicho tema.

---

<sup>68</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1450 a 4-5.

<sup>69</sup> Cfr. Ibíd. 1453 b 1-14.

Ahora bien, volvemos con el problema de siempre, a saber, el de la traducción de los términos y a la pregunta: *¿Qué quiso decir o qué pensaba Aristóteles cuando usó los términos de éleos y phóbos en su definición sobre la tragedia?* En este orden de ideas, vamos a dar paso a explicar lo que se ha entendido por los términos mencionados hasta ahora y qué interpretaciones le han dado los autores Kaufmann y Trueba en el presente, con el fin de tomar una postura entre las dos perspectivas presentadas por estos autores.

En *Poética*, Aristóteles menciona cuatro veces los términos, *éleos* (compasión) y *phóbos* (temor) en los libros 6, 11, 13 y 14. Cabe señalar, que en el transcurrir del tiempo desde que se escribió hasta el presente, nos queda una parte de la obra citada, pues la parte correspondiente a la comedia se ha perdido, y no podemos saber con plena certeza si en esa parte el estagirita hubiera mencionado nuevamente dichos términos. Ahora bien, continuando el tema de los términos de *éleos* y *phóbos*, éstos se han traducido a través de la historia como *compasión* y *temor*, por los filólogos, historiadores y algunos estudiosos del drama trágico.

Sin embargo, para Kaufmann tales traducciones no son las más adecuadas, porque según nos dice, el término *compasión* implica que hay un paciente por el cual se debe sentir pena, y que en muchas de las grandes tragedias nos hacen sentir tal afecto, sin embargo, tal acción no es transitiva en todos los casos<sup>70</sup>, esto es, que haya alguien o una situación trágica digna de compasión en los episodios de la creación literaria para que se produzca en el agente o espectador tal sentimiento por presenciar los pasajes con un contenido catastrófico o lamentable. Lo que acabamos de señalar, podemos ilustrarlo con el siguiente pasaje de la obra esquilea, *Las suplicantes*: el coro femenino compuesto por las hijas de Dánao, se mantienen en toda la obra en una actitud suplicante frente al Rey de Argos. Tal situación o imagen puede generar el sentimiento de *compasión* en cualquier

---

<sup>70</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 85.

espectador o lector, existiendo también, la posibilidad que éste no se vea afectado por tales acontecimientos<sup>71</sup>.

En lo concerniente a la problemática de la traducción de la palabra *compasión*, Kaufmann les sugiere a los lectores que interpreten el término *éleos* con el mismo sentido que tiene el vocablo inglés *ruth*, es decir, con el significado de *humanidad*<sup>72</sup>, ya que eventualmente se podría asemejar a lo que quiso decir Aristóteles cuando usó el término de *éleos* las cuatro veces en *Poética*.

No obstante, si analizamos el término desde el punto de vista filológico, vemos que éste, etimológicamente tiene el significado de “sufrir con o compartir el sufrimiento de alguien” y es éste el significado que más se asemeja al que le dio Aristóteles a dicha palabra (*compasión*) porque según nos dice, se debe sentir *compasión* por aquella persona que no merece sufrir y por el inocente, constituyendo de esta manera el perfil del héroe trágico descrito por el estagirita en el libro 13<sup>73</sup>. Con base en lo dicho, nos podemos preguntar lo siguiente: *¿Acaso sentir compasión por el otro no es un acto de humanidad?* Porque, según Kaufmann, el sentir *compasión* por el otro implica un desprecio y tiene la connotación de sentir lástima por alguien<sup>74</sup>, contrario a esto, podríamos considerar, no un sentimiento de lástima, sino un acto de solidaridad propiciado por nuestra propia condición humana, puesto que al compadecerse de un semejante, tendríamos más proximidad a compartir verdaderamente el dolor ajeno, acercándonos en realidad al sentido propio del término, a saber, “sufrir con o compartir el sufrimiento de alguien”. Y es por esta vía, como se podría producir en el espectador la *compasión trágica*, a causa de un elevado grado de consciencia de la situación trágica del héroe, dando lugar a que aflore tal sentimiento. Por ejemplo, si contemplamos el cuadro completo de todo el

---

<sup>71</sup> Cfr. ESQUILO. *Las Suplicantes*. Las siete tragedias. Traducción de José Alsina Clota. Madrid: Letras Universales. 2005. Pág. 158.

<sup>72</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 87.

<sup>73</sup> Cfr. Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 a 6

<sup>74</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 86.

sufrimiento padecido por Edipo, el cual enmarca aspectos tan humanos como el temor al parricidio o al incesto, seguramente lograría conmovernos hasta el punto de compartir su dolor y desdicha<sup>75</sup>.

Ahora bien, vamos a bordar el término *éleos*, basándonos en el análisis que lleva a cabo Carmen Trueba en su obra *Ética y tragedia en Aristóteles*<sup>76</sup>. Sin embargo, nos hallamos con el mismo problema tratado por Kaufmann, a saber, las conjeturas erróneas que han hecho algunos estudiosos de la tragedia, en torno a la condición necesaria para que el espectador sienta compasión por el agente trágico. Según la autora, explica el problema del siguiente modo: En primer lugar, la cuestión se ha generado porque los estudiosos, como es el caso de Marta Nussbaum, quién cree que el hecho de que una persona sienta *compasión* hacia otra, debe existir una relación lógica entre la inocencia y la compasión para que se dé tal condición. Por ejemplo, en el caso del espectador que se compadece del héroe trágico debe tener la creencia o la convicción de que la persona de quién se compadece es inocente. Porque si no es de ese modo, entonces no se daría tal sentimiento en torno a la persona compadecida<sup>77</sup>. Y tal suposición nos lleva al error a la hora de darle una significación al término *éleos* (compasión), porque según nos dice Trueba, tal relación nunca la hizo o no fue lo que pretendía dar a entender Aristóteles cuando afirmó lo siguiente en *Poética*:

Aristóteles haciendo alusión a la palabra compasión, permite que la asociemos con algo que *se siente por quien es desdichado sin merecerlo*, es decir, por quién suele ser inocente y no merece *sufrir*<sup>78</sup>. De estos reglones citados de *Poética* es donde surge el problema, dado que algunos estudiosos se valen de ellos como argumentos para decir que el espectador siente *compasión* por el personaje trágico debido a que el primero tenga la creencia y la convicción de que el

---

<sup>75</sup> Cfr. SÓFOCLES. *Edipo Rey*. Las siete tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2000. Pág. 42.

<sup>76</sup> Cfr. TRUEBA. Op. Cit. Pág. 60.

<sup>77</sup> Cfr. TRUEBA. Op. Cit., Pág. 61.

<sup>78</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 a 7-9.

segundo es inocente y no debe sufrir. Tales estudiosos asumen como criterio o condición necesaria tal creencia para que el espectador sienta *compasión* por el héroe<sup>79</sup>. Sin embargo, Trueba argumenta que existe una diferencia sobre el conjunto de condiciones que propician la *compasión*, junto al otro sentimiento trágico *phóbos* (temor), en lo expuesto por Aristóteles en el libro 2 de *Retórica* y el libro 13 de *Poética*. Ya que según la autora, en *Retórica*, el estagirita aborda el tema que tiene que ver con las condiciones que suscitan la *compasión* en el espectador, de un modo contrario a como lo señala él mismo en *Poética*.

A continuación señalaremos lo expuesto por Aristóteles en el libro 8 de *Retórica*, donde describe la condición para despertar la *compasión* en el espectador o el lector de la siguiente manera:

“La compasión es un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo”<sup>80</sup>.

Asimismo, Aristóteles en su *Poética*, presenta una descripción de compasión similar y que se acerca más a la ya hecha en *Retórica*. Definiéndola como algo que *se siente por quien es desdichado sin merecerlo*, es decir, por el inocente y por aquel que no merece sufrir<sup>81</sup>. Ahora bien, la primera condición que se observa en el libro 2 de *Retórica*, conlleva a que el espectador se sienta conmovido por la situación de aquella persona que no merece un mal destructivo. Mientras que la compasión, en el marco de la segunda condición, logra suscitar en el espectador una reflexión en torno al mal de la otra persona, provocando una pena por sí mismo al imaginar que un mal similar puede recaer sobre él o algún familiar. Por lo

---

<sup>79</sup> Cfr. TRUEBA. Op. Cit. Pág. 61.

<sup>80</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Retórica*. Libro II, 1385 b y 1386 a. Traducción de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. 1999. Pág. 65.

<sup>81</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 a 7-9.

tanto, el espectador, al presenciar una pieza trágica, puede llegar a estar condicionado por estas dos componentes, suscitando en él las pasiones trágicas.

En este orden de ideas, vemos que tanto la compasión como el temor pueden ser dos términos con igual significado, bajo la luz de *Retórica* y de *Poética*, por consiguiente, no habría lugar a discrepancia alguna entre las definiciones dadas por el estagirita en las dos obras. Ahora bien, en el libro 13 de *Poética*, Aristóteles nos indica otra condición para despertar compasión trágica, la cual se puede originar, en primer lugar, a partir del juicio que tenga el espectador sobre el perfil del agente trágico al presenciar la tragedia, porque según lo dicho por el estagirita, el carácter ideal del personaje de la tragedia debe ser o hallarse en el punto medio entre el hombre supremamente bueno y el hombre extremadamente malvado, es decir, que tenga un perfil moral equilibrado, de tal manera que cualquier hombre del común con este perfil, pueda llegar a sentirse identificado con él, lamentando así, los hechos trágicos que dan lugar a la compasión.

En segundo lugar, está la condición donde el agente trágico padece su desgracia o desdicha, no por causa de su maldad o por perversidad sino por un error propio (hamartía) de quienes gozan de fama y fortuna<sup>82</sup>, ya que siendo así, el agente trágico queda libre de toda responsabilidad de su acción y de todo juicio moral que pueda surgir por parte del espectador.

Finalmente, para cerrar la cuestión que gira en torno al término *éleos*, (compasión) a nuestro juicio, y sobre la base de lo dicho hasta aquí, nos quedamos con el significado y la posible interpretación como aquel afecto que genera una cierta solidaridad, por decirlo de algún modo, de alguien que presencia la pena de aquel otro que sufre sin merecerlo y la comparte como si fuera su propia pena o sufrimiento.

---

<sup>82</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 a 7-16.

Además, otra condición que puede ser posible para suscitar en el alma del espectador el sentimiento patético de compadecer a otra persona semejante a él, es la *simpatía*, pues en el momento preciso en que el espectador ve representada una obra trágica o el lector lea tal drama. Por ejemplo, *Edipo rey*, va a generar en ellos un cierto malestar como el temor al presenciar que la desdicha del héroe o su situación trágica, se puede dar o experimentar en su vivir diario o más bien en su realidad vivan algo similar a lo experimentado por personaje trágico. Y es ahí donde surge la simpatía por parte del espectador o el lector hacia el agente trágico y llegan a compadecerlo, pues, el carácter o el perfil de él se asemejan al de ellos<sup>83</sup>. Esto es, el carácter ideal del héroe que se mantiene en el justo medio, es decir, no es perverso ni mucho menos virtuoso, sino como cualquier hombre común.

A continuación, se explicará el término *phóbos* (temor) desde el punto de vista de Kaufmann, y el de nosotros. Como se ha observado, la palabra temor igual que la de compasión tiene sus conjeturas en torno a su traducción y significación<sup>84</sup>. Y esto se debe, porque algunos estudiosos de la tragedia, en su afán de encontrarle un homólogo al término *phóbos* han suscitado una controversia a la hora de interpretarlo y de darle un significado de cuerdo como lo empleaban los griegos antiguamente. Por ejemplo, Kaufmann argumenta que la interpretación del significado que se le ha dado a la palabra *phóbos* por su homólogo temor es inadecuada por las siguientes razones:

En primer lugar, arguye que la emoción que él siente o el que pueda sentir cualquier hombre del común por la tragedia no es miedo ni temor, igualmente, que el sentir miedo o temor implica tenerle miedo a algo o a alguien y que tal implicación no se da, porque los términos son débiles y transitivos para que

---

<sup>83</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1453 a 4-6.

<sup>84</sup> Cfr. KAUFMANN. *Op. Cit.* Pág. 88.

genere tal implicación en el espectador<sup>85</sup>. En segundo lugar, Kaufmann nos señala desde el punto histórico la degradación que ha tenido la palabra *phóbos*, pues desde antaño, en época del poeta Homero, el significado correcto era “pánico”, y que a través del tiempo dicho término tuvo la transición e interpretación por miedo o temor. No obstante, para tal discrepancia entre lo dicho por Aristóteles en sus obras *Retórica* y *Poética* en torno al término *phóbos* con la acepción de miedo y con lo descrito por él en su obra, el filósofo alemán afirma que la traducción correcta a la palabra *phóbos* es “terror”, pues es el término que más se asemeja al momento de usar dicha palabra por la connotación que tenía en tiempos antiguos<sup>86</sup>.

Sin embargo, hemos decidido en esta triada de conceptos usar y traducir la palabra *phóbos* por “temor” porque, en primer lugar, la connotación de la palabra “pánico” nos remite a un miedo más fuerte que el que nos puede generar el término temor, y por ello la descartamos. Además, la palabra “terror” implica o nos remite a un miedo más fuerte. Y por tales razones, hemos interpretado el término *phóbos* por “temor”, porque entre los dos extremos (pánico y terror) él resulta ser el medio justo entre ellos, además nos remite a un miedo más leve y no tan extremos como los dos expuestos.

## **2.4 EL PROBLEMA DEL TÉRMINO CATARSIS EN LA POÉTICA**

En el presente apartado se señalará la problemática que gira en torno al término *catarsis* a la hora de tratar de interpretarlo para la comprensión de la tragedia y la teoría aristotélica de la tragedia. Para tal empresa, vamos a precisar de los siguientes capítulos: el primero consiste en el capítulo dos, llamado “La catarsis trágica” de la obra *Ética y tragedia en Aristóteles* de la autora Carmen Trueba. El

---

<sup>85</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 88.

<sup>86</sup> Cfr. *Ibíd.* Pág. 90.

segundo, versa sobre el capítulo dos llamado “Aristóteles el juez que sabe” de la obra *Tragedia y filosofía* del autor Walter Kaufmann. Y por último, los libros 6 y 17 de *Poética*, donde se puede apreciar o se halla el término *catarsis*.

Ahora bien, el término *catarsis* aparece por vez primera en el contexto de la definición de tragedia en el libro sexto de la *Poética*<sup>87</sup>. No obstante, en dicha definición, el filósofo griego no deja claro qué entiende por *catarsis* (purificación o purgación) de las emociones trágicas, y por lo tanto, se ha generado una larga discusión por parte de algunos estudiosos en torno a la interpretación del significado correspondiente al término griego dentro de la teoría de tragedia descrita por Aristóteles en su obra, porque ellos argumentan que la palabra en ese contexto quería decir otra cosa distinta a la interpretación trivial que se le ha dado en el presente por parte de otros estudiosos de la tragedia griega, a saber, purificación o purgación<sup>88</sup>. Además, el estagirita vuelve a usar nuevamente el término en el libro 17, pero en ese pasaje, el filósofo le sugiere al poeta tener en cuenta la importancia del papel de la articulación de la síntesis de los episodios del relato trágico, y en tal sugerencia pone por ejemplo la síntesis del argumento de la pieza trágica de *Ifigenia en los Tauris*. Sin embargo, en el pasaje citado por Aristóteles, se hace alusión a la *catarsis* con una connotación distinta a la que él da en el contexto de la definición de tragedia del libro 6, porque en la segunda vez que se usa el término, se está haciendo referencia a la purificación del héroe trágico, y en ese caso, se refería a la *catarsis* experimentada por Orestes dentro de la pieza trágica<sup>89</sup>.

Por consiguiente, a raíz de lo descrito, surge un dilema a la hora de tomar una postura favorable con respecto a los dos significados que se le han atribuido al término *catarsis*, porque se puede tomar o bien, en el sentido de la definición, es decir, como “la purificaciones de las pasiones del espectador”, o bien en el sentido

---

<sup>87</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*, 1449 24-28

<sup>88</sup> Cfr. TRUEBA. Op. Cit. Pág. 43.

<sup>89</sup> Cfr. Ibíd. Pág. 44.

que aparece en el contexto de la síntesis de los episodios del drama, es decir, como “la purificación del héroe trágico”. Y debido a tal dilema, se genera la controversia entre aquellos que toman al pie de la letra el término *catarsis* como aparece en el contexto de la definición de tragedia que se encuentra en el libro 6 de *Poética*, contra aquellos que argumentan que el término *catarsis* que aparece en la definición tiene que ser entendido así como el estagirita lo usó por segunda vez en el libro 17; es decir, como la *catarsis* ritual y la salvación del héroe, por ejemplo, como en el caso de Orestes<sup>90</sup> en la pieza trágica *Ifigenia en Tauris* del poeta Eurípides.

Ahora bien, de la presente controversia surgen las siguientes preguntas: *¿Qué quiso decir Aristóteles cuando usó el término catarsis en su definición de tragedia? Además, ¿Son las pasiones del espectador las que son purificadas? Igualmente, ¿Cómo se lleva a cabo tal proceso catártico?* Porque según Aristóteles, el fin del drama trágico, en términos generales, consiste en suscitar en los espectadores y lectores las pasiones propias de ella, a saber: el *éleos* (compasión) y el *phóbos* (temor). Asimismo, afirma él, en primer lugar, que para conseguir tal fin es necesario señalar, en la tragedia, el cambio del destino del héroe trágico del tránsito de la felicidad a la desdicha y que, a su vez, se origina por un cierto error (*hamartía*) en el momento que el agente emprende determinada acción. En segundo lugar, el género trágico debe contener hechos lamentables y terribles que son el resultado de las acciones del protagonista trágico, por ejemplo, como una desventura que se origina entre amigos o entre personas que tengan lazos de consanguinidad o parentesco. Y por último, que el final de la tragedia sea catastrófico como la mayoría de obras trágicas del poeta Eurípides.

Sin embargo, el estagirita no señala en *Poética* el proceso catártico, es decir, cómo llegan a alcanzar los espectadores la *catarsis* de sus pasiones, ni tampoco si la *catarsis trágica* consistía básicamente en una *catarsis* curativa o purgativa

---

<sup>90</sup> Cfr. *Ibidem*.

propiamente dicha, o tal vez como lo describe en *Política*, esto es, como una *catarsis* religiosa o musical. Además, de todo esto surge la gran duda de si la *catarsis* y el placer de la tragedia consistían en una misma cosa o eran cosas distintas.

No obstante, la autora Carmen Trueba esboza e indaga en su obra que el problema anida en la relación entre la *catarsis*, la función o el fin de la tragedia y su placer propio. Porque hay algunos partidarios que están de acuerdo con lo dicho por el estagirita en su definición de tragedia al interpretar el término como “la purificación de las pasiones del espectador”, y por consiguiente el placer de la tragedia se deriva a través de los hechos temibles y lamentables que es el resultado representado al suscitar las pasiones trágicas en el espectador. Sin embargo, están los adeptos que asumen la postura contraria, es decir, aquellos que afirman que es ilógico pensar una curación o purificación por medio de las mismas pasiones, porque, por ejemplo, si se llevara a cabo tal purificación, sería apagar un enciendo con el mismo fuego.

Además, arguye la autora, que hay un problema con la idea de interpretar la *catarsis trágica* como *purificación*, porque si se acepta el término *catarsis* como purificación de las aficiones de los espectadores o las del público, entonces, implicaría la supuesta idea o interpretación que en sí tales pasiones son impuras. Y que es a través de la tragedia que dichas pasiones se purifican de su impureza<sup>91</sup>.

Por otra parte, lo correspondiente al placer propio de la tragedia, según la autora Trueba, es aún más problemático, porque algunos intérpretes arguyen que este placer consiste en un placer curativo y para otros, un placer cognitivo y estético, originando así una controversia en torno a la interpretación del placer propio de la

---

<sup>91</sup> Cfr. *Ibíd.*, Pág. 49.

tragedia<sup>92</sup>. No obstante, sobre este tema se abordará en el apartado que se ha denominado “La catarsis como el placer propio de la tragedia”, pues allí trataremos en dar nuestra propia interpretación del placer de la tragedia.

Ahora bien, está el punto de vista del filósofo alemán Kaufmann, sobre el mismo problema, *¿qué significa el término griego catarsis y en que contexto lo usó el estagirita en su definición de tragedia en el libro 6?* Según el filósofo alemán, la traducción que le han dado algunos estudiosos, al término *catarsis* (purgación, curación y purificación) ha sido dificultoso para la interpretación del mismo por la siguiente razón: Aristóteles no explicó con lujo de detalle en su definición de tragedia quiénes eran las personas en particular o generales propensos o dados a las pasiones trágicas<sup>93</sup>.

Y finalmente, dice Kaufmann, que los griegos en la época antigua, antes de salir del teatro les era necesario un alivio placentero de las pasiones suscitadas por los acontecimientos trágicos contenidos en la triada de tragedia que presenciaban ellos durante el día. Y es por ello, que la traducción más viable del término *catarsis* es el de sanamiento, porque implica o nos da a entender que las pasiones de los espectadores quedan temporalmente sanadas<sup>94</sup>.

## **2.5 LA CATARSIS TRÁGICA COMO EL PLACER PROPIO DE LA TRAGEDIA**

En *Poética* se observa una de las sugerencias relevantes dadas por el estagirita a quien pretenda erigir una pieza trágica, estos es, que el poeta debe producir con la tragedia el *placer* propio que se deriva de la *compasión* y el *temor* a través de la imitación de los hechos temibles y lamentables que se halla en ella<sup>95</sup>. Esto se puede lograr por medio de la representación de una acción completa, que a su vez

---

<sup>92</sup> Cfr. *Ibíd.*, Pág. 57.

<sup>93</sup> Cfr. KAUFMANN. *Op. Cit.* Pág. 93.

<sup>94</sup> Cfr. KAUFMANN. *Op. Cit.* Pág. 95.

<sup>95</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética* 1453 b 11-14.

es tomada de un mito heroico, el cual relata una intriga ordenada de una historia legendaria<sup>96</sup>, donde el héroe, quien goza de fama y fortuna por medio de un error cometido por él mismo, pasa de una situación de dicha a vivir una realidad desdichada, teniendo para sí un nefasto destino. Posteriormente, la recreación, la personificación y la representación de tan lamentables sucesos por los actores o el poeta, constituyen las componentes esenciales de la *compasión* y el *temor*, debiendo generar así cierto placer sobre el público. De tal manera se puede apreciar la sugerencia aristotélica en el siguiente pasaje de *Poética*:

“No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo, es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos”<sup>97</sup>.

Entonces, podrían surgir los siguientes cuestionamientos en torno a la sugerencia del estagirita en el pasaje citado. *¿Cuál es el placer propio de la tragedia? Además, ¿De qué manera se deriva el placer de la tragedia por medio de las pasiones trágicas? También, ¿si tal vez el placer que deba producir el poeta consiste en un placer cognitivo, estético o tal vez en un placer de sanamiento?* En este orden de ideas, los interrogantes formulados atrás nos van a servir como preámbulo para lograr una nueva interpretación al término *catarsis* desde nuestro punto de vista, a saber, como *sanamiento*, con el fin de señalar el *placer trágico* como aquel alivio que se origina en el lector o en el espectador después que éstos lean o presencien un drama trágico. Para tal empresa, vamos a precisar de dos obras aristotélicas: Por un lado, *Política* y en especial el libro 8, pues ahí, el estagirita menciona los términos *purificación* y *curación*. Y por el otro lado, su *Poética* donde se encuentra tan sólo dos veces el término *catarsis* mencionado por Aristóteles, en el libro 6, donde éste esboza la definición sobre tragedia y en

---

<sup>96</sup> Cfr. VERNANT Jean Pierre. VIDAL-NAQUET Pierre. Op. Cit. Pág. 19-20

<sup>97</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 b 10-14.

el libro 17, pues allí, el estagirita sugiere el papel de la articulación de la síntesis de los episodios del relato trágico, ya que en tal pasaje se hace alusión sobre la purificación del héroe trágico, Orestes<sup>98</sup>.

Ahora bien, en *Política* se observa que para Aristóteles los cantos religiosos o la música poética, es decir, la lírica que en ese entonces era entonada por medio del verso, es catártica y su función esencial era la purificación y la curación de ciertas pasiones que sujetan y poseen a los oyentes para luego ser purificados y curados de ellas para luego generar en ellos un placer<sup>99</sup>. Al igual que la música, cuya *función* era purificar y curar a las personas de sus más agobiantes pasiones, también la tragedia las puede suscitar en el alma del espectador o en la del lector sanándolos mediante la aparición de la *catarsis* trágica.

Vamos a indicar, antes de explicar el tema en torno a la *catarsis trágica*, que de las tres pasiones citadas ya en el pasaje del libro 8 de *Política*, dos de ellas son las pasiones trágicas, a saber, la compasión y el temor, que ya hemos trabajado en explicar en qué consistían cada una de ellas en el capítulo anterior<sup>100</sup>. Y que según el estagirita, por medio de estas dos afecciones se deriva en el oyente un cierto placer similar al que produce el género trágico. Sin embargo, cabría preguntarnos: *¿cuál es el placer de la catarsis musical?* para ello, se va a realizar un análisis de la *catarsis* musical, pues ésta parece ser que produce el mismo efecto que la *catarsis* trágica; con el fin de llegar a la conclusión que tanto la *catarsis* trágica como la musical produce el mismo efecto, esto es, un cierto placer tanto en los oyentes como los espectadores.

Según lo dicho por Aristóteles en *Política*, el placer propio de la música orgiástica, es decir, la música religiosa, consiste en un alivio del ánimo que experimentan los

---

<sup>98</sup> Cfr. . TRUEBA. Op. Cit: Pág. 44.

<sup>99</sup> ARISTÓTELES. *Política*. Libro VIII. 1432 a 10-15. Traducción de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. 1998. Pág. 474.

<sup>100</sup> Cfr. En lo dicho o lo expuesto por nosotros en el apartado titulado *éleos* (temor) y *phóbos* (miedo) del capítulo Primero.

oyentes al ser conmovidos por dicha música, esto es, la *curación y la purificación* de ciertas pasiones que, a su vez, los lleva a lograr a eliminar o descargar las afecciones que los agobiaba por medio de la *catarsis musical*<sup>101</sup>. De acuerdo con lo dicho hasta aquí, y, según lo descrito por el estagirita en *Política*, podríamos afirmar que el placer propio de la tragedia consiste en el *sanamiento de las pasiones trágicas*, al igual que lo hace la música religiosa. Estas afirmaciones se pueden corroborar con el siguiente pasaje:

“Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma. Vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación<sup>102</sup> (...) Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado del placer”.<sup>103</sup>

Vamos a poner presente, antes de ahondar sobre la *catarsis*, como el placer propio de la tragedia, una analogía entre la música y la tragedia que nos ayude luego como argumento para señalar el placer propio de la tragedia como el sanamiento de las pasiones. En primer lugar, la música y la poesía trágica hacían parte del arte griego antiguo. Y, según Aristóteles, estas expresiones artísticas tenían como fin el de imitar (mímesis) un objeto, sin embargo, para diferenciar la música lírica de la poesía trágica, el filósofo nos sugiere y nos presenta en el libro uno 1 de su obra, ciertos criterios para reconocer la diferencia que hay entre uno y otro tipo de arte. Y estos son: los modos, los medios y los objetos que de estas dos expresiones artísticas por medio de los cuales alcanzan sus imitaciones<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> Cfr. *Ibíd.* 1432 a 9-10.

<sup>102</sup> Cfr. *Ibíd.* 1432 b 9-10.

<sup>103</sup> Cfr. *Ibíd.* 1432 a

<sup>104</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*.1447 a 7-10.

En segundo lugar, el filósofo griego nos señala otra razón importante, esto es, que la representación de la tragedia era, ella en sí misma, musical, además la música era parte indisoluble de ella, porque, según el criterio de Aristóteles, el origen de la tragedia se había gestado a partir de la música ditirámica, es decir, de aquellos peanes que se entonaban en honor a Dionisio por medio de la poesía lírica<sup>105</sup>.

Así pues, como la música genera o despierta en las almas de los hombres ciertas pasiones, de igual manera ocurre con la tragedia. La música, por su parte, a través de la melodía, produce en el hombre un estado de purificación y de curación, donde éste llega a apaciguar las pasiones a las que se hallaba sujeto antes de oír tal música, por ejemplo, la ira, la compasión y el temor son menguadas por medio de la *catarsis musical*<sup>106</sup>. La tragedia, a partir de su propio contenido, suscita las pasiones trágicas en los espectadores para luego sanarlas originando en ellos un placer que surge del alivio liberador de tales afecciones.

A continuación vamos a dar paso a responder a los interrogantes que se han formulado al principio de este apartado; *¿Cuál es el placer propio de la tragedia? Además, ¿De qué manera se deriva el placer de la tragedia por medio de las pasiones trágicas? También, ¿si tal vez el placer que deba producir el poeta consiste en un placer cognitivo, estético o tal vez en un placer de sanamiento? A nuestro juicio, el placer propio de la tragedia, consiste en el alivio suscitado por la catarsis trágica, es decir, la sensación que queda después de la depuración de las pasiones trágicas de los espectadores. Y no como lo han llegado afirmar algunos estudiosos de la tragedia griega, que el placer propio de la tragedia consiste en meramente en un placer estético o cognitivo, porque para que se de tales placeres en los espectadores, depende de quiénes sean los que están o vayan al teatro.*

---

<sup>105</sup> Cfr. *Ibíd.* 1449 a 8-12.

<sup>106</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Política*. 1441b 34-36.

Por otro lado, al igual que la música orgiástica, en la poesía trágica se da un placer similar al que se deriva de la *catarsis musical* por medio de un proceso catártico que consiste en el alivio liberador que a su vez es el resultado del sanamiento de las pasiones patéticas, porque el exceso de ellas son en sí una perturbación para el ánimo del espectador o el lector que luego de presenciar o leer cualquier drama trágico se da en ellos la depuración o el saneamiento de dichas afecciones suscitando así el placer propio de la tragedia en el alma del espectador y la del lector al conseguir la descarga de las pasiones perturbadoras a las cuales estaban expuestos.

Finalmente, podemos decir que el placer propio de la tragedia consiste en la serenidad, el equilibrio y la descarga emocional de las pasiones trágicas que adquirirían los espectadores y los lectores después de presenciar los hechos lamentables y terribles representados y personificados por los actores dentro el espectáculo o lo leído en la obra<sup>107</sup>. Porque era necesario que los espectadores, después de presenciar tres tragedias seguidas, como lo solían hacer los griegos en aquella época, y con una duración aproximada de seis o cinco horas, que era el tiempo oficial que duraba la triada y la obra satírica, encontraran por medio de la tragedia griega un instrumento placentero que los aliviara de aquellas emociones suscitadas por los acontecimientos terribles y lamentables o las situaciones trágicas que fueron expuestos durante los dramas trágicos antes de abandonar el teatro.

---

<sup>107</sup> Cfr. Hemos tomado como base de nuestra idea de la catarsis como el placer propio de la tragedia del pasaje de *Política*, en dónde el estagirita afirma que la catarsis musical genera un alivio acompañado del placer.

## 2.6 LA CATARSIS COMO EL SANAMIENTO DE LAS AFECCIONES DE LOS ESPECTADORES

La tragedia, en términos generales, causa un efecto catártico sobre el lector y el público, esto es, el sanamiento de las emociones patéticas, o mejor dicho, los sentimientos de *pasión* y *temor* de los espectadores y los lectores. No obstante, Aristóteles, en su definición de tragedia, no explica cómo se lleva a cabo tal sanamiento por medio del drama trágico, solamente afirma que ella debe suscitar tales pasiones y que éstas deben ser sanadas, pero no nos dice nada acerca de tal proceso catártico. Y es por ello, que en este apartado trataremos de delimitar y ahondar en grandes rasgos este punto, con el fin de detallar cómo se origina el sanamiento de las pasiones trágicas por medio de la tragedia.

Ahora bien, para que tragedia pueda aliviar o sanar las pasiones trágicas en los espectadores o lectores, éstos deben someterse al proceso catártico que le propone el género trágico en sus dos fases, las cuales hemos denominado de la siguiente manera: Por un lado, la fase llamada inicio u origen del proceso catártico, y por el otro lado, la llamada fase final o sanamiento. Ahora bien, el primer paso del proceso catártico consiste en suscitar en las almas de los espectadores y los lectores las pasiones trágicas, porque tal efecto emocional es propio de la tragedia y es el efecto que se espera de dicho género literario. Sin embargo, *¿cómo llega la tragedia a suscitar tal efecto?*, cabe señalar, que la tragedia para que llegue a producir las pasiones trágicas, tanto en los espectadores como en los lectores, debe en su argumento presentar un héroe que incurra en la desgracia y que cometa acciones temibles y lamentables, e ignorando que su situación trágica sea el resultado de un cierto error, porque si la tragedia consigue tales presupuestos, puede ésta suscitar en las personas que van al teatro, lean u oyen las desgracias que padeció el agente trágico del relato, la compasión y el temor, por medio del impacto que generan tales hechos en las almas de ellos. Y es a partir de allí, que surge el primer paso para que se dé este

proceso catártico, esto es, el de sanar la compasión y el temor en el alma de los espectadores y los lectores<sup>108</sup>.

Después de la descripción de la primera parte del proceso catártico, viene la segunda parte, a la que hemos denominado como la fase final o sanativa de la tragedia; en esta fase se da el *sanamiento* o *alivio* de las afecciones trágicas de los espectadores y lectores, porque las pasiones en demasía son perjudiciales para los hombres, ya que éstos dados a cualquier pasión, en una situación similar al héroe o en un evento trágico de la realidad y bajo el velo de tales exaltaciones, van a reaccionar de un modo inapropiado para una situación que se requiera de un equilibrio emocional conveniente para el momento. Y debido al exceso de dichas pasiones en los hombres, lo que se pretende conseguir por medio de la *catarsis* trágica es el menguamiento temporal de ellas en las almas de ellos, con el propósito de obtener el alivio<sup>109</sup>. Y es por ello, que ciertos espectadores asistían al teatro griego con el fin de conseguir tal equilibrio emocional que les proporcionaba la tragedia a través de la *catarsis trágica*<sup>110</sup>, entendida ésta como el sanamiento de las pasiones tanto de la compasión como del temor.

De lo descrito atrás, se preguntarán: *¿qué es lo que nos condujo a sentar la hipótesis de la catarsis trágica como sanamiento de las afecciones en este apartado?* Para darle una respuesta convincente, al presente interrogante, hay que ir al pasaje del libro 8 de *Política*, puesto que ahí Aristóteles ha mencionado los términos de *curación* y *purificación* al tratar el tema que versa acerca de la música. Además, afirma que la *curación* y la *purificación* son el efecto y el placer que produce la música orgiástica o religiosa sobre las almas que están dominados o poseídos por ciertas pasiones<sup>111</sup>. Sin embargo, no nos queda claro qué entendía

---

<sup>108</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. 1543 b 9-15.

<sup>109</sup> Cfr. La deducción concerniente a este párrafo, partimos, de igual manera, de la afirmación que hace la autora Carmen Trueba, sobre la hipótesis mencionada antes, del autor, J. Bernays. Asimismo, de la alusión que hace Aristóteles sobre el término curación en el libro VIII de la *Política*.

<sup>110</sup> Cfr. *Ibíd.* 1449 b 24-27.

<sup>111</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Política*. 1432 a.

el estagirita cuando usó el término *curación* en la música cuando hizo alusión a la música catártica en su obra. Porque el término griego *catarsis* tiene diferentes connotaciones que pueden ser, curación, purificación y sanamiento. Y es por ello, que hemos optado por interpretar la *catarsis trágica* como el sanamiento de las pasiones en todo el sentido de la palabra, porque, en primer lugar, el término *purificación* nos remite a pensar en que los sentimientos se hallan impuros y que es necesario purificarlos por medio de la música griega o la tragedia.

En segundo lugar, el término *curación* nos da la idea, a partir del punto de vista médico, que las pasiones del público o las de los lectores son curadas del todo. Sin embargo, el término *sanamiento* nos da la idea de un gran alivio que experimentan los espectadores desligándose de la desmesura de sus propios afectos temporalmente, dando la posibilidad de que el espectador y el lector vuelvan a vivir o recaer en tales pasiones cuando nuevamente presencie y lean un drama trágico. Y por tal razón, hemos sustentado nuestra hipótesis de interpretar la palabra griega *catarsis* con el significado de sanamiento. Ahora bien, lo señalado atrás lo podemos apreciar en la siguiente cita:

“Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma, vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontrarán en ellos curación y purificación”<sup>112</sup>

Asimismo, continúa Aristóteles en el mismo fragmento de la obra ya citada, que todos los hombres bajo la posesión de ciertas pasiones experimentan un estado catártico en sus sentimientos, y los más propensos a la *catarsis musical* son aquellas personas compasivas y las temerosas como lo podemos observar en el siguiente pasaje del libro 8 de *Política*:

---

<sup>112</sup> Cfr. Ibíd. 1432 a

“Esto mismo tiene forzosamente que experimentar lo los compasivos, los aterrorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado del placer”<sup>113</sup>

De igual manera que en el primer pasaje, encontramos en éste que la música religiosa o los cantos orgiásticos ejercen dos acciones sobre los oyentes, a saber, la primera los cura, y la segunda los purifica. Cabe preguntarnos lo siguiente: *¿De qué los cura y de qué los purifica la música?* A partir del segundo pasaje citado vamos a darle una respuesta al presente interrogante. De lo que se puede deducir de él lo siguiente: La música los cura de la *compasión* en demasía, y también del *temor* o cualquier otra afección que en exceso, esté perturbado o esté poseído el alma del hombre. Porque, toda afección o pasión es una tensión o una alteración del ánimo. Lo que implica que para que se origine tal alteración en el sujeto tiene que existir un agente externo o interno que le cause o le suscite tal desequilibrio emocional, para que responda, según de la manera en que lo hace al verse afectado por el agente; y tal situación o estado es perjudicial para cualquier persona que se comporta del mismo modo.

Además, lo concerniente a la tragedia, hemos hecho una analogía entre la poesía trágica y la música orgiástica, porque, al igual que la música que cura y purifica a los hombres del desequilibrio emocional, la tragedia de igual manera hace lo mismo con las pasiones trágicas, es decir, el apaciguamiento o la mesura de la *compasión* y el *temor*. Y es por ello, que el estagirita afirma que estas dos artes miméticas son placenteras, porque provocan el mismo efecto en los receptores, es decir, el efecto sanativo<sup>114</sup>. También, a nuestro juicio, este sanamiento es el equilibrio emocional o la moderación de tales afecciones, teniendo en cuenta la teoría del justo medio del estagirita.

---

<sup>113</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1432 a

<sup>114</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1341 b

A continuación nos surge la siguiente pregunta: *¿Por qué es necesario sanar estas dos pasiones, o qué gana el hombre con sanarse de tales afectos?* Porque todos los hombres son dados y propensos a experimentar cualquier pasión, por ejemplo, aquellos que son dados a la *compasión* y al *temor*, al presenciar un evento temible o lamentable en la realidad se van a sobresaltar por tales hechos, generando en ellos un exceso en sus pasiones. Sin embargo, éstos al ir al teatro y al presenciar tres dramas trágicos seguidos van a experimentar algunas situaciones similares a las presentadas en la realidad, esto es, algunos incidentes trágicos vividos por otros, como es el caso, de los héroes que han padecido en las obras. Debido a esto, es importante que las pasiones suscitadas por la tragedia, sobre el público, sean sanadas, porque tal exceso es lo que desequilibra el estado de ánimo de los espectadores, produciendo una cierta patología, por decirlo de algún modo.

Por otra parte, podemos decir que en sí las pasiones trágicas que se derivan de la tragedia no son buenas ni malas, sino la *compasión* en demasía y el *temor* son perjudiciales para el espectador o el lector, porque como se ha dicho anteriormente, el efecto propio del género trágico es meramente emocional, ya que él suscita en las almas de las personas o en los espectadores o lectores, unos sentimientos y unas pasiones patéticas y, que tal afecto o respuesta emocional por parte de éstos es nociva para sí mismos, y por lo tanto, tal perjuicio necesita ser sanado, porque las pasiones en exceso, llegan a perturbar y agobiar a los espectadores en su vivir a diario, porque cada vez que éstos en la realidad se enfrenten a una situación semejante a la del héroe trágico, se van a comportar para el momento según la medida que se prolonga en el ánimo de ellos un malestar por la superabundancia de la *compasión* y el *temor* y, que tal circunstancia va crear en ellos un cierto estado patológico.

Por lo tanto, podemos dar por sentado, si no somos tan osados con nuestra afirmación, que las presunciones del estagirita, con la tragedia era mostrarla como

un instrumento educador ético, por el cual el hombre dado o condicionado por las pasiones trágicas en demasía, pudiera llevarlas a un plano del justo medio, es decir, buscar el equilibrio propio entre la desmedida y la medida justa en dichas pasiones y, también, que la desmesura en las afecciones patéticas era de una manera nociva para las personas (los espectadores) que tenían unos deberes políticos, religiosos, éticos con la *polis* griega, y que tal anomalía en ellos podía llevarlos a renunciar a sus deberes cívicos por decirlo de algún modo, y tal situación le incomodaba a Aristóteles, al igual que, el fundador de la academia, porque debido a tal razón ( las pasiones vulgares que podía generar la poesía griega) llevó a Platón expulsar a todos los poetas de su estado ideal<sup>115</sup>.

Ahora bien, dejando a un lado el tema de *la catarsis como sanamiento de las pasiones trágicas*, podemos formularnos la siguiente pregunta: *¿Por qué se conmueven los espectadores frente a los hechos trágicos?* Vamos a señalar, en primer lugar, que los espectadores se conmueven debido a que ellos se ven identificados y reflejados con el personaje trágico y con lo que el héroe ha padecido en la trama, asimismo, éstos adquieren una cierta empatía por el mismo, ya que ellos saben que en la realidad puede experimentar las mismas circunstancias vividas por el agente trágico, o puede ser que el tema tratado en la tragedia ellos lo están viviendo. Además, porque según lo dicho por el estagirita, en el libro 4 de *Poética*, los hombres tienen sus primeras enseñanzas o aprendizajes por medio de las imitaciones y también pueden gozar de ellas, es decir, por el objeto imitado<sup>116</sup> y, por consiguiente, el espectador se conmueve y es dócil de ser afectado por la imitación, porque en ella los hombres o el espectador se pueden ver representados.

---

<sup>115</sup> Cfr. PLATÓN. *La República*. Libros VI, VIII, IX y X. Traducción de Conrado Edgers Lan. Barcelona: Editorial planeta Agostini. Pág. 409-425 pueden encontrar las conjeturas que esboza el filósofo de la Academia en contra de los poetas y del contenido de su poesía.

<sup>116</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*, 1448 b 5-6.

En segundo lugar, los espectadores se conmueven porque, según lo dicho por Aristóteles, en su opúsculo, se siente *compasión* por aquella persona que es inocente y que no merece tal suerte o sufrimiento. Y además, se siente *temor* al reflexionar o contemplar que es posible que la desdicha de aquella persona puede recaer en uno o en alguno de nuestros familiares y es semejante a nosotros<sup>117</sup>. Y es esta la grandeza del drama trágico, que por medio de la simulación o la ficción de unos hechos trágicos y de la condición humana, pueda llegar a originar en nuestro espíritu los mismos sentimientos de temor y compasión, al igual que los originados por los acontecimientos trágicos de la realidad, porque siendo así, se logra alcanzar el fin principal, esto es, que a través de los propios acontecimientos dados en la trama de la obra llegue a suscitar los sentimientos patéticos en el espectador o en el lector oyente, porque si se logra tal fin, por el mencionado medio, es decir, la imitación de una acción noble y completa, es más importante y corresponde a un mejor poeta<sup>118</sup>, como se ha expuesto en los párrafos anteriores.

Finalmente, a nuestro juicio, se puede decir que la tragedia juega su papel o su función más importante, a saber, la de ser un medio curativo de la compasión, junto a la otra pasión trágica, el temor, porque el placer esencial que surge de ella es el alivio liberador que genera en las almas de los hombres o del público, porque tal placer se origina en el momento que éstos descarguen o eliminen toda esa fuerza emocional por medio de la *catarsis como la sanamiento de las afecciones*. Por lo tanto, se puede deducir o interpretar, que el término *catarsis* en el contexto aristotélico significa y puede traducirse por *sanamiento*. No obstante, este proceso catártico tiene como objetivo, en primer lugar, alcanzar el *placer* que suscita la de las dos pasiones trágicas sugeridas por el estagirita en *Poética*; esto es, el alivio placentero de desechar toda esa carga pasional del alma del espectador después de presenciar toda la tragedia.

---

<sup>117</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 a 6-8.

<sup>118</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 b 1-7.

En segundo lugar, el espectador o el lector, al asumir como propias las mismas acciones realizadas por el héroe y su suerte, es posible que en su alma se despierte la *compasión* y el *temor*, porque queda claro que éstos en el campo de la probabilidad, pueden padecer en su propia realidad (en su vivir) los mismos sufrimientos que sufrió el agente trágico de la obra. Y a razón de esto, surge la necesidad de un medio por el cual el espectador o el lector se sanen de las emociones trágicas que les ha suscitado la tragedia en sus almas. Como nos lo describe Aristóteles, en el libro 8 de *Política*, es decir, un instrumento catártico que provoque alivio y placer en las almas de los oyentes, como lo hace la música orgiástica. Al igual que ésta, la tragedia debe también centrarse en tal fin, esto es, en darle un placer sanativo al espectador-lector para apaciguar y equilibrar las pasiones que han suscitado al presenciar los hechos horribles y lamentables que padeció el héroe trágico en la tragedia.

## 2.7 LA CATARSIS INTELECTUAL

En el presente apartado vamos a explicar en qué consiste la hipótesis correspondiente a la *catarsis intelectual*, ya que en el párrafo anterior hemos tratado en torno a la *catarsis trágica como la catarsis sanativa* o mejor dicho el sanamiento de las pasiones trágicas. Ahora bien, pasemos pues, a mostrar en qué consiste la *catarsis intelectual*<sup>119</sup>, para ello se tendrá en cuenta la afirmación del estagirita, la cual se haya en el libro cuatro (4) de *Poética*, a saber, que por medio del arte o de la imitación de cualquier expresión artística (la música, la escultura, la pintura, la literatura, el teatro, etc.) los hombres pueden llegar al aprendizaje del objeto imitado<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Hemos partido como elemento argumentativo de la hipótesis, la *catarsis intelectual*, la alusión que la autora Carmen Trueba, hace sobre la afirmación del autor, J. Golden en su obra *Ética y tragedia en Aristóteles*, en la Pág. 45.

<sup>120</sup> *Ibíd.* 1448 b 12-18.

Cabe señalar que es necesario y elemental, por decirlo de algún modo, que los hombres dados a las pasiones en demasía se purifiquen de tales afecciones, porque en el caso del espectador que está sujeto al dominio de ellas, tal anomalía o afectos los van a perjudicar en su estado de ánimo. Por ejemplo, la persona celosa, al sentir celos por alguien, es considerada como algo normal, pero en extremo o demasía, es decir, aquellos celos que llamamos enfermizos, no lo son.

A continuación, se puede hacer la siguiente analogía con el fin de explicar cómo actúa o cómo se llega a concluir el proceso de la *catarsis intelectual* en los espectadores. Ahora bien, pasamos a trazar la analogía: aquel hombre que se encuentra en un sueño letargo, y que por sí mismo no es capaz de despertarse, y que luego, al despertarse por un fuerte ruido, vuelve en sí, y empieza a ser consciente de la realidad que lo rodea o entra en un estado de lucidez. De igual modo, la *catarsis intelectual* actúa sobre el alma del espectador como ese ruido fuerte en la persona que está dormida.

Nos explicamos, después que se dé toda la cuestión de la *catarsis trágica*<sup>121</sup>, ésta finalmente produce en el espectador una visión más clara y una comprensión de las cosas que lo van a conducir a la reflexión de ellas. Y es por tal razón, que se ha postulado la hipótesis de la *catarsis intelectual*. Porque luego entra a jugar el papel de la razón, después de que se dé la *catarsis curativa* en el espectador o lector<sup>122</sup>.

Ahora bien, vamos a profundizar sobre la *catarsis intelectual*. Cuando el espectador haya obtenido el sanamiento de sus afecciones; es decir, la *catarsis sanativa*, se da junto a ella un nuevo horizonte para la *catarsis* llamada *intelectual*, porque, el espectador, después de abandonar el teatro, queda temporalmente sanado del exceso y el dominio de sus pasiones, por el sanamiento que le ha

---

<sup>121</sup> Cuando mencionamos el término, *Catarsis Trágica*, nos estamos refiriendo a la *catarsis* tal cual, como la han interpretado los estudiosos de la tragedia griega, es decir, una purificación de algo.

<sup>122</sup> Cfr. En las págs. 55-63 de este trabajo donde se expuso en qué consistía la *catarsis* como *catarsis sanativa*.

generado el drama trágico; dándole así, un discernimiento de las cosas que ocurrieron en la obra, pero este discernimiento se da a través de la reflexión en torno a lo ocurrido al héroe.

Además, empieza en él a desarrollar la fase intelectual o lo que hemos llamado la *catarsis intelectual*. Esto es, el uso de la reflexión, la cual el espectador precisa de ella para tomar conciencia de que si se deja someter por tales afecciones despertadas por la tragedia, éstas lo van a condicionar en su actuar diario, originando así, para él, un daño, porque de alguna manera, su actuar va a estar velado siempre por tales pasiones, y por no tener claro la visión de las cosas, lo conducirá a cometer ciertos errores en sus decisiones y en su actuar, al igual que los cometidos por el personaje trágico de la obra.

Por ejemplo, aquella persona que actúa bajo el velo de los celos, y termina lamentándose por su forma de actuar ante el objeto celado, ya que después de que ejecute su acción, se dará cuenta luego que tal acción no era la apropiada para el momento, pues estaba influenciada por la pasión, y tal influencia fue la que le originó su error; es decir, su mal actuar frente su objeto amado, que al comparar al personaje trágico Otelo con la persona celosa descrita, el primero incurre en el mismo error que el segundo agente.

Con base en lo anterior, podemos afirmar lo siguiente: Tanto los espectadores como los lectores del género trágico, adquieren un conocimiento, a través de la experiencia, o bien cuando van al teatro, o bien, cuando abordan la lectura de una tragedia. Porque éstos van a realizar el ejercicio de reflexionar en torno a lo vivenciado en el teatro o en la lectura; es decir, examinar detalladamente en las posibles causas que conllevaron al héroe trágico a la situación de desdicha, porque siendo así, el espectador y el lector aprenderán de los errores cometidos por el protagonista trágico. Y tal aprendizaje les servirá a ellos en su actuar diario y en la vida a no cometer tales errores, y así llegaran a ser felices, ya que en la

realidad los hombres son felices o desdichados por las consecuencias que se derivan de su actuar.

Ahora bien, a nuestro juicio, podemos interpretar la *catarsis* trágica como la *catarsis intelectual*, porque, como se dijo anteriormente, el espectador y el lector, al hacer el ejercicio de reflexión sobre las acciones acaecidas a los personajes y los incidentes trágicos en la obra, van a aprender a no actuar bajo el velo de sus pasiones, sentimientos, impulsos, sino van a actuar de acuerdo con los dictámenes de su propia razón, porque éstos ya han aprendido y observado de los errores del agente trágico que si actúan del mismo modo que lo hizo él, entonces dicho actuar les podrá traer nefastas consecuencias para la vida de ellos.

Ahora bien, trataremos de ahondar sobre este aspecto; es decir, la *catarsis* intelectual, con un ejemplo, el espectador que al presenciar la obra trágica *Otelo*, y posteriormente, por medio de la reflexión, pone en tela de juicio las acciones ejecutadas por el héroe en la obra. Además, examina cuáles fueron las posibles causas que lo llevaron a actuar del modo en que lo hizo, y llega a la conclusión que la ejecución realizada por el agente trágico estaba condicionada por un pensamiento, una creencia, opinión o por una pasión, y que tales presupuestos fueron las causas esenciales por las cuales dicho personaje tuvo un desenlace fatal o final trágico.

Y tal reflexión, hecha por el espectador, le va a dejar una enseñanza, que le va a servir para ponerla en práctica en su vivir diario para que no cometa los mismos errores que han cometido otros por no actuar conforme a la razón, sino por medio de sus pasiones como fue el caso de *Otelo*, ya que sus celos obsesivos lo llevaron a matar a su amada esposa y a suicidarse. Y es aquí donde se puede observar la relación entre ética y el género trágico, que es el tema propuesto por la autora

Carmen Trueba en su obra *Ética y tragedia en Aristóteles*<sup>123</sup> porque en sí lo que proponía Aristóteles con el género trágico era un instrumento educativo-ético, por el cual el hombre llegará a ser, por medio del conocimiento de lo expuesto por tal género, más humano y el progreso del espíritu humano.

Además, queda por advertir que de lo descrito atrás, se da por la *catarsis*, porque después de la purificación de las pasiones trágicas, el espectador o el lector quedan aliviados de las perturbadoras pasiones que los agobiaba, dando así el paso a la reflexión para una mejor panorámica o comprensión de lo ocurrido en la obra trágica; y para deducir las consecuencias más favorables y las desfavorables de la obra. Y es esta la razón, por la cual se le ha dado a la *catarsis* la denominación de *catarsis intelectual*. Ya que por medio de ella, el hombre es capaz de reflexionar sobre la condición humana y todo lo referente al hombre y su papel en este mundo.

Finalmente, con lo comentado en los párrafos anteriores, a nuestro juicio, se puede decir que, en primer lugar, podemos interpretar y usar el concepto *catarsis* usado por Aristóteles en la definición de tragedia, como una *catarsis intelectual*, es decir, a partir de una perspectiva intelectual o racional. Porque, a la hora en que el espectador o el lector, experimenten la sanación de su alma irracional o de su alma pasional por medio del efecto catártico, el cual es generado por la tragedia, surgirá de tal sanación una cierta liberación de las pasiones a las cuales estaban atados, para darse así en ellos la reflexión, es decir, la *catarsis intelectual*.

Además, el espectador y el lector que tengan un conocimiento previo de sus sentimientos pueden obtener su propio dominio, porque dadas las circunstancias en que ellos se hallen en una situación, donde deban ejecutar una determinada acción, ésta no vaya a estar influenciada por sus pasiones, porque siendo así, éstos podrán equivocarse en su actuar, trayéndoles en sus vidas unas nefastas

---

<sup>123</sup> Cfr. TRUEBA. Op. Cit. Pág. 97.

consecuencias que los van a hacer desdichados. Y es por ello, que éstos necesitan de la *catarsis intelectual* para que por medio de la razón, ellos puedan deliberar toda acción humana, con el fin de no caer en los mismos errores que otros han cometido, por no hacer uso de la razón a la hora de actuar.

En segundo lugar, la *catarsis intelectual* es un bien o una ganancia que se obtiene a través de la tragedia, porque por medio de ella, el espectador podrá alcanzar el ideal ético de los filósofos de la antigüedad, a saber, *el actuar según como se lo dicta la razón*, o dicho de otro modo, someter las pasiones y los sentimientos a los dictámenes de la diosa razón. Es por ello que los hombres de aquella época asistían al teatro griego, pues les era de suma importancia el purificarse de las afecciones trágicas, a saber, de la *compasión* y el *temor* logrado por la representación de la poesía trágica, porque siendo así, éstos eran capaces de alcanzar los ideales propuestos por los filósofos, a saber, la virtud, la prudencia, el valor, la templanza, por medio de la misma poesía. No obstante, para alcanzar tales ideales, a los hombres de aquella época les era necesario hacer uso de la facultad que los diferenciaban de los animales: la *razón*, puesto que, a través de ella, los hombres se asemejan a los dioses como lo consideraban algunos filósofos griegos y estoicos. Y es esta la verdadera ganancia que obtenían los espectadores de aquel entonces, a través de la *catarsis intelectual*, llegar a ser unos verdaderos entes racionales, los cuales no se dejaban llevar muy fácil por los sentimientos, ni por las pasiones, sino cada vez que obraban lo hacían bajo la dirección de la razón, para así no cometer los mismos errores del personaje central de la pieza trágica que presenció.

Con base en lo anterior, nos proponemos en el siguiente capítulo: confrontar y constatar en detalle la teoría aristotélica en torno a la tragedia con la pieza trágica *Otelo* con el fin de colocar a prueba hasta qué punto es verídica la afirmación del filósofo Walter Kaufmann, a saber, que *la teoría aristotélica de tragedia se aplica mejor a las obras de Shakespeare que a las obras de Esquilo y Sófocles*. Para el

desarrollo del objetivo se va realizar una lectura rigurosa de la obra shakesperiana a la luz de la teoría aristotélica. Y así poder encontrar los seis elementos cualitativos de la tragedia y algunos aspectos constitutivos de dicha teoría como lo son: el *argumento*, la *peripecia*, el *reconocimiento*, el *cambio de fortuna*, la *acción con hamartía*, el *fin de la tragedia*, la *situación del actuar del agente trágico*, el *carácter del personaje trágico* y el *desenlace catastrófico*.

### 3. CONFRONTACIÓN DE LA TEORÍA ARISTOTÉLICA DE TRAGEDIA CON LA OBRA *OTELLO*

En el presente capítulo, nos vamos a centrar en confrontar la teoría Aristotélicas en torno a la tragedia griega con la obra del poeta inglés William Shakespeare, llamada *Otelo*, con el objetivo de corroborar hasta qué punto es cierta la tesis del filósofo Walter Kaufmann, a saber, que la teoría, del estagirita concerniente a la tragedia, se aplica mejor a las obras de Shakespeare que a las obras trágicas de los clásicos<sup>124</sup>

Ahora bien, ¿por qué la duda en torno a la tesis del filósofo alemán? La inquietud surge en la lectura detallada que se ha hecho del apartado titulado “Shakespeare y los filósofos” donde el autor lleva a cabo la sustentación de su tesis, porque de ésta se observan algunos detalles, como los son: la incorrecta ubicación de los seis elementos constitutivos de la tragedia, el mal manejo del argumento, no se cumple la característica que debe tener algunas tragedias, a saber, el paso de la dicha a la desdicha o viceversa, la inclusión de personajes malvados en la tragedia, que dan a entender que no se cumple del todo la afirmación de Walter Kaufmann en el capítulo 9 de su obra.

Entonces, para el desarrollo de la presente preocupación vamos a subdividir este capítulo en las siguientes partes que se han denominado con los presentes nombres: “Los elementos cualitativos de la tragedia”, “el argumento”, “el fin de la tragedia”, “la situación del actuar del agente trágico”, “el cambio del destino del héroe trágico”, “el desenlace de la tragedia”, “la acción trágica con hamartía” y “el carácter del agente trágico o el héroe”, y así poder desarrollar con más claridad lo propuesto en este trabajo, a saber, si es posible leer *Otelo* de Shakespeare a

---

<sup>124</sup> Cfr. KAUFMANN. Op. Cit. Pág. 406.

partir de la teoría aristotélica sobre la tragedia. Y como diría el estagirita empecemos por lo primero, es decir, por el *argumento* que fue el trabajo más extenso que dicho filósofo elaboró en su opúsculo.

### 3.1. LOS ELEMENTOS CUALITATIVOS DE LA TRAGEDIA

En la mitad del libro 6 de *Poética*, Aristóteles ha dicho que todas o la mayoría de las piezas trágicas están constituidas por seis elementos cualitativos propios de tal género literario, a saber, el *argumento*, los *caracteres*, el *lenguaje*, el *pensamiento*, el *espectáculo* y el *canto*<sup>125</sup>. Y también, arguye que es por medio de ellos, que la tragedia llega a ser lo que es, diferenciándose de las demás artes imitativas, a saber, de la música, la pintura, la escultura, la épica y la comedia. Por otra parte, argumenta que de los seis elementos constitutivos de la tragedia, el más importante de ellos es el *argumento*, ya que es a través de él que surge la base constitutiva o el material propicio del drama trágico, porque la tragedia como tal, consiste en la imitación de una acción elevada y completa, es decir, de la vida y de la desdicha o la felicidad de los hombres, por lo tanto el género trágico debe centrarse en imitar dicha acción.

Además, Aristóteles en su obra le dedica un amplio espacio detallado a lo tocante al *argumento* que a los otros cinco restantes elementos. Y esto se debe, según el estagirita, a que tal elemento es ineludible para que haya una tragedia, es decir, es el fundamento esencial donde se erige el drama trágico.

Ahora bien, para el estagirita como el *argumento* siempre fue de suma importancia para la construcción de la tragedia, vamos a centrarnos a elaborar una síntesis del argumento de *Otelo* y el correspondiente análisis de él, con el fin de constatar

---

<sup>125</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. 1450 a 9-20.

hasta qué punto se aplica lo descrito por el estagirita en torno al tema del argumento con el de la obra *Otelo*.

### 3.2. EL ARGUMENTO DE OTELO

La tragedia, según Aristóteles, es una representación de la acción, de la vida, de la felicidad y la desdicha<sup>126</sup>. Es por ello que él sugiere que el *argumento* o los hechos del drama trágico deben estar bien organizados, porque ellos son en sí el fin de la tragedia, es decir, el principio y el alma de ella, esto es, aquello que hace que el género trágico sea lo que es, un drama trágico<sup>127</sup>, porque es debido a su contenido propio que se le puede denominar con el nombre genérico de tragedia, porque el drama que contenga en su *argumento* hechos horribles y lamentables merece el estatus de una obra trágica.

Ahora bien, en la pieza trágica de Shakespeare, *Otelo*<sup>128</sup>, se observa el siguiente argumento, a saber, el magnífico general Otelo, lleva a cabo nupcias con la joven Desdémona, la prestigiosa hija del senador Brabantio; éste, desde un principio, se opone a tal boda, pues para él, el moro Otelo es indigno del amor de su amada hija. Posteriormente, Otelo es llamado por el Dux, la principal autoridad del Estado de Venecia, y junto a los demás senadores, resuelven un asunto de Estado. El tratar de detener la invasión de la armada turca a Venecia por la vía de la Isla de Chipre y es por ello que el Dux ha resuelto encargarle a nuestro héroe trágico tal empresa. Luego, de un modo inocente Otelo, en pleno casorio, emprende el viaje sin su recién esposa, a la cual ha dejado al cuidado de su oficial Yago, pues nuestro héroe no sabe que su amigo de confianza está tramando un sinfín de artimañas para vengarse de él, porque Yago se siente ofendido por la decisión

---

<sup>126</sup> Cfr. *Ibíd.* 1450 a 18-20.

<sup>127</sup> Cfr. *Ibíd.* 1449 b 35- 36.

<sup>128</sup> SHAKESPEARE, W. *Otelo*. De la introducción y notas, Manuel A. Conejero. Madrid: Cátedra Letras Universales.2000.

que ha tomado su general, Otelo, el hecho de haber ascendido a Cassio a lugarteniente, en vez de él.

Después, en la isla de Chipre se desarrolla toda la acción de la pieza hasta su desenlace trágico, porque es en ella el lugar donde Yago lleva a cabo sus acciones para alcanzar el fin propuesto, a saber, la venganza contra Otelo. Y para ello, éste engaña a un noble caballero veneciano llamado Roderigo, un sujeto sin autonomía, sin voluntad, sin criterio de actuar por sí mismo, ya que Yago le hace creer, por un lado, que Desdémona no está enamorada de Otelo y que su amor hacia el moro no es eterno, y por otro lado, le propone ayudarle a conquistar el corazón de la bella Desdémona, a cambio de una suma de su fortuna.

Así, Roderigo, llevado por el amor obsesionado hacia Desdémona, acepta la propuesta dejándose utilizar de modo inconsciente como una marioneta a la voluntad del supuesto amigo. Posteriormente, Yago fragua la manera de destituir a Cassio del rango dado por Otelo y para tal fin se vale de su gran astucia para engañar a los otros y con la confabulación de Roderigo lleva a cabo tal propósito. Asimismo, Yago emprende la ardua tarea de infundirle inseguridad a Otelo con respecto al amor que su amada esposa le ha profesado en Venecia, y de ese modo, originando radicalmente en el alma de nuestro héroe la desconfianza total hacia su esposa y llevándolo a cometer el asesinato de ella y su propio suicidio.

A continuación, desde el punto de vista de Aristóteles, vamos a matizar detalladamente lo tocante al argumento de la obra *Otelo*. En primer lugar, se puede decir que dicho argumento corresponde con el descrito y el sugerido por el estagirita en su *Poética*, ya que su estructura está conformada por un *argumento complejo*, es decir, por *peripecia* y *reconocimiento*, y tal tipo de argumento es considerado por él como el más importante de los dos clases de argumentos

señalados en la obra ya señalada<sup>129</sup>, porque tal argumento es capaz de suscitar los afectos propios del género trágico, a saber, la *compasión* y el *temor*. En segundo lugar, lo concerniente a la organización de los hechos, cumple con lo sugerido por el estagirita en su obra, esto es, que los hechos acontecidos en el drama tengan un vínculo entre ellos, desde el punto de vista, de lo necesario y posible<sup>130</sup>. Además, cumple con la magnitud adecuada para que se desarrolle la trama, porque los hechos acaecidos en la obra se dan en cinco actos, los cuales son propios para que el moro pase de la dicha a la desdicha. Esto nos remite a que la tragedia está compuesta como lo sugiere el estagirita, a saber, por un principio, un medio y un fin, que es la estructura correcta de toda tragedia<sup>131</sup>.

Por otra parte, la trama se desarrolla en dos espacios distintos, el primero, en Venecia que se puede apreciar en el acto I. y luego el segundo, en la Isla de Chipre; no obstante, este segundo espacio está dividido en dos e: el primero se da en la playa, en el Acto II y el segundo en la ciudadela, a partir del acto III hasta el acto V, y si se lleva a cabo una analogía con una tragedia griega, entonces, el desarrollo de la trama tiene una gran similitud con la pieza sofocleana, *Áyax*, porque en ella, al igual que *Otelo* se desarrolla los acontecimientos del drama en dos escenarios distintos<sup>132</sup>.

Ahora bien, con respecto a la unidad del tiempo, la acción trágica transcurre durante una noche en Venecia, como se observa en el acto I. y posteriormente durante dos días con su correspondientes noches, en la Isla de Chipre donde se lleva a cabo las acciones más relevante de la tragedia y su desenlace a partir del acto II hasta el acto V. No obstante, si confrontamos lo dicho por el estagirita en *Poética* que el desarrollo de la acción debe desarrollarse en el transcurso de un

---

<sup>129</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*, 1452 a 33-38.

<sup>130</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1451 b

<sup>131</sup> Cfr. *Ibíd.* 1450 b 28-32.

<sup>132</sup> Cfr. SÓFOCLES, *Áyax*. Las siete Tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2007. Pág.9- 25.

periodo solar<sup>133</sup>, el desarrollo de la pieza *Otelo* se extiende más de lo debido o estipulado en la obra aristotélica. Por consiguiente, podemos decir que en este aspecto la obra shakesperiana no es compatible con un requisito de los dados en la teoría aristotélica sobre la tragedia.

Además, el argumento de la tragedia *Otelo*, al contrastarla con las cuatro tipos de tragedia dadas por el estagirita en su obra, se puede afirmar que además de ser una tragedia patética es también una tragedia compleja<sup>134</sup>, porque su argumento está constituido por *peripecia*, y el *reconocimiento* que son las componentes esenciales de una tragedia compleja. Y tales componentes se observan en la tragedia *Otelo*, porque la *peripecia* consta del cambio de una determinada situación en su contrario como lo ocurrido a Otelo. Ahora bien, tal *peripecia* se puede apreciar a partir del diálogo que entablan Emilia y el moro después que éste le diera muerte a su esposa<sup>135</sup>, ya que en dicha conversación, Otelo se justifica ante su criada por la acción que acababa de realizar, pensando para sí, que había hecho lo correcto. Pero, cuando Emilia aboga por su ama argumentando en favor de ella frente a las dudas que se suscitaban en el alma de Otelo, acerca de la fidelidad de su amada esposa; se da el cambio de situación o más bien la *peripecia*, porque el moro pensó que había obrado justamente, y al oír la apología por la esposa de Yago, se dio cuenta que había errado en su actuar.

Por otra parte, el *reconocimiento* se da junto a la *peripecia* como lo sugiere el estagirita, porque en la pieza trágica *Otelo*, el agente trágico pasa de la ignorancia al saber, que es en sí el componente esencial del *reconocimiento*, puesto que Otelo ignoraba lo que Yago fraguaba en su contra, ya que él confiaba a ciegas en su oficial y en los consejos que éste le daba en contra de su esposa y de Cassio, su lugarteniente. Sin embargo, el héroe reconoce las verdaderas intenciones de

---

<sup>133</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*. 1451 a 8-12.

<sup>134</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1455 b 32- 1456 a 3.

<sup>135</sup> Nota: el diálogo que se describe en esta parte para señalar la *peripecia* en *Otelo* se puede hallar a partir del Acto V escena II versos 120-240.

Yago y la falsa amistad que le ofrecía cuando la propia Emilia lo desenmascara frente a todos<sup>136</sup>.

Según lo observado en la obra *Otelo*, se puede decir que la tragedia es patética, debido a que la actitud pasional del héroe trágico fue influenciada por sus pasiones, esto es, por sus celos enfermizos que lo llevaron a obrar equivocadamente, a tal punto de dar muerte a su esposa Desdémona y quitarse la vida.

Finalmente, se puede decir, a partir de la misma *Poética*, que en *Otelo* se encuentran, la unidad de la trama argumental, el argumento complejo, la unidad de acción y además, aquel argumento con un desenlace catastrófico, es decir, los requisitos establecidos por el estagirita para que una obra sea considerada como una pieza trágica. Siendo así, ésta puede lograr el fin propio de tal género, esto es, el de suscitar en los espectadores las pasiones trágicas para luego obtener la *catarsis* trágica. Por otra parte, la anomalía que se observa en *Otelo* en torno al tiempo en que transcurren los hechos, corresponde, al desconocimiento de la *Poética* por parte de Shakespeare, y cabría pensar, que puede ser un nuevo modo de concebir el género trágico por parte del poeta.

### 3.3 EL FIN DE LA TRAGEDIA

Una de las sugerencias, de suma importancia dadas por el estagirita a los poetas en el momento de erigir un drama trágico es la siguiente: en primer lugar, el poeta, por medio de la obra debe producir las pasiones trágicas, a saber, la *compasión* y el *temor* sobre el espectador y el lector. Ahora bien, al igual que las tragedias griegas, por ejemplo, *Edipo Rey*, que produce tales emociones en el público, la tragedia *Otelo* produce el mismo *efecto* sobre los espectadores y los lectores a

---

<sup>136</sup> Cfr. SHAKESPEARE. *Otelo*, Acto V Escena II verso 220-240. Pág.284-285.

causa de su argumento, el cual hace parte de dicha pieza. Además, éste es el más apto para producir uno de los principales fines de la tragedia, a saber, el de producir las emociones trágicas y patéticas, porque el héroe de la tragedia, en este caso Otelo, ha cometido una acción temible y lamentable contra su amada esposa, Desdémona. Y este hecho, al igual que los que contiene el argumento edípico, resultan más terribles y lamentables, porque cuando una desgracia se da entre amigos o entre personas que tengan un parentesco, como es el caso del moro con su amada esposa, es digna de ser temida y compadecida por parte del público; y si tal acción se realiza en el caso ya descrito, facilita el fin o la empresa de la tragedia, esto es, el de suscitar en el alma de los espectadores y los lectores, las pasiones trágicas para que después se dé la catarsis en ellos<sup>137</sup>.

Cabe señalar que, según Aristóteles, la indagación correspondiente que lleva a cabo sobre la tragedia griega en su *Poética*, se centra en especial en el efecto que este género literario pueda producir en el espectador. Y es por ello, que todas las sugerencias que él ha hecho en su obra, giran en torno a tal fin, esto es, que los poetas sean capaces por medio del buen uso de los elementos constitutivos de la tragedia, el de suscitar en el lector y en el espectador las pasiones trágicas. Y por ende, uno de los principales objetivos de la *Poética* versa sobre cómo se construye el argumento ideal para alcanzar el fin propuesto por la tragedia, pues, como se observa en la obra del estagirita, y además esa fue la parte donde más se extendió, es decir, en todo lo concerniente al *argumento* que otro elemento constitutivo de la tragedia<sup>138</sup>.

Finalmente, queda claro que otra de las sugerencias aristotélicas y uno de los elementos constitutivos de la tragedia griega, se da en *Otelo*, a saber, que el poeta, por medio de su obra, debe suscitar las pasiones trágicas en el espectador

---

<sup>137</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 b 1-6 y 14-23.

<sup>138</sup> Cfr. Ibíd. 1450 a 1-10.

y que éstas, deben surgir de los mismos acontecimientos de la pieza trágica<sup>139</sup>. O dicho de otra manera, la tragedia shakesperiana mencionada arriba, es compatible por ahora con uno de los elementos de la teoría aristotélica de la tragedia, porque tal tragedia, es capaz de despertar en nosotros la compasión (*éleos*), pues tal emoción es propia que se dé en el espectador, puesto que somos conscientes, por un lado, de que el agente trágico, en este caso Otelo, era inocente y no se merecía tal desgracia, por el otro lado, que su oficial Yago en todo momento lo engañó y lo puso en contra de su lugarteniente y de su esposa Desdémona. Además, nos suscita el temor (*phóbos*) porque el personaje se asemeja a nosotros, en tanto que, su carácter se mantiene en el justo medio, que corresponde al héroe trágico, esto es, que no es del todo malvado, ni menos bueno y, también, somos conscientes de que la suerte del agente trágico y su situación puede ser similar a la nuestra en la realidad.

### **3.4 LA SITUACIÓN DEL ACTUAR DEL AGENTE TRÁGICO**

Según Aristóteles, otra de las sugerencias relevantes de una buena tragedia consiste en la circunstancia en la que obra el agente trágico, porque éste puede ejecutar una acción desde varias perspectivas, por decirlo así. En primer lugar, con pleno conocimiento de lo que se hace. En segundo lugar, el héroe trágico puede actuar bajo el velo de la ignorancia, es decir, sin saber qué lo que está haciendo es algo terrible y que luego reconozca el vínculo de parentesco o de amistad con la persona en que recae la acción. Y por último, se puede llevar a cabo una acción lamentable sin saber que lo es, y luego que se desista de ella al saberlo. No obstante, la situación más trágica, resulta para el estagirita la segunda, ya que tal acción es la propicia para que en su contenido, los hechos horribles y lamentables produzcan en los espectadores las pasiones trágicas al

---

<sup>139</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1453 b 1-4.

observarlos; y tal situación es propia de una perfecta obra trágica como se expuso anteriormente<sup>140</sup>.

Sin embargo, hay que aclarar, detalladamente, en primer lugar, que en el drama de *Otelo*, no se cumple del todo la sugerencia aristotélica, esto es, la segunda situación de actuar del agente trágico, porque el moro tenía pleno conocimiento de los lazos de parentesco que lo unían a la persona contra la que iba arremeter tal acción, ya que se trataba de su propia esposa Desdémona. En segundo lugar, sabía de ante mano que tal hecho era horrible, pero, como se observa en el drama, Otelo llevó a cabo su empresa bajo la influencia de su alférez de confianza Yago, porque éste le había sembrado la duda en el corazón, a través de las artimañas inventadas en torno a su esposa de que lo estaba engañando con su lugarteniente Cassio. Y bajo tales circunstancias actuó el moro ignorando que su adorable esposa era inocente de las calumnias ideadas por su oficial. Lo que se ha dicho hasta ahora, se puede confrontar con los dos pasajes siguientes:

“Otelo: Es él... ¡oh, valeroso Yago! Honesto y leal, que sientes como propia la ofensa hecha al amigo. De ti aprendo... Desdémona, pequeña mía, murió tu amante; tu hora maldita se acerca. ¡Ramera... ya voy, ramera! Se ha secado en mi corazón el hechizo de tus ojos. Tu lecho, sucio de lujuria, se teñirá con sangre de lascivia”.<sup>141</sup>

Ahora bien, se puede observar en esta cita, que el moro actuó con pleno conocimiento de lo que estaba haciendo y lo que posteriormente iba hacer con su bella esposa. De lo visto en la pieza de *Otelo*, se puede decir que no se da del todo el segundo tipo de situación o circunstancia trágica descrita por Aristóteles<sup>142</sup>, es decir, aquella donde el héroe lleva a cabo una acción en contra de alguien

---

<sup>140</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 b 1-4.

<sup>141</sup> Cfr. SHAKESPEARE. *Otelo*. Acto. V. Escena. I Verso. 31-36. Pág. 255.

<sup>142</sup> Nota: Aquí hacemos alusión a la circunstancia del obrar con conocimiento o con ignorancia descrito por el estagirita el libro 14.

ignorando que lo que ha hecho es algo terrible; y que posteriormente reconozca el parentesco de la persona, la cual agredió<sup>143</sup>. No obstante, se da un reconocimiento por parte de Otelo, pero muy tarde, porque, como se observa en la tragedia, éste después de asesinar a su conyugue, por boca de Emilia se da cuenta, por un lado, de la fidelidad de su amada y de su inocencia, y por el otro lado, descubrió que su íntimo amigo era un mentiroso que había difamado de la honra de Desdémona y que lo había engañado. Ahora bien, lo que acabamos de decir se puede corroborar con la siguiente cita:

“¡Y tú, Moro ignorante! Ese pañuelo del que hablas, lo encontré yo por suerte y lo entregue a mi esposo, pues, a menudo, con mayor insistencia de la que merece algo de tan poco valor, él me pedía que lo robase”<sup>144</sup>

Es en este preciso momento donde se desvela la verdad de la inocencia de Desdémona, ya que por boca de Emilia, se da a conocer la culpabilidad y el engaño de Yago. Y también es aquí donde Otelo toma consciencia de que su acción fue errónea, porque se da cuenta por la confesión de la esposa de su oficial, que su noble esposa era indigna de los reproches y de la muerte que él mismo, le había propiciado, pero tal reconocimiento es, sin duda, posterior a la acción, porque Otelo al ejecutar su acción en contra de Desdémona ignoraba que su esposa siempre le fue fiel hasta la muerte.

### **3.5 EL CAMBIO DEL DESTINO DEL HÉROE TRÁGICO**

Aristóteles, en su teoría de la tragedia, ha dicho que la suerte o sino del agente trágico debe consistir en un cambio de la felicidad a la infelicidad, o mejor dicho, el

---

<sup>143</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1454 a 4-8

<sup>144</sup> SHAKESPEARE. *Otelo*. Acto. V. Escena III. Verso 224-228. Pág. 284.

argumento del drama trágico debe estar construido de tal manera que se observa en él, la transición del héroe trágico, es decir, el paso de un estado de dicha a uno de desdicha<sup>145</sup>. Ahora bien, en el análisis detallado de la pieza *Otelo*, se observa que el agente trágico, en este caso, Otelo pasa de la dicha a la desdicha como lo sugiere el estagirita en *Poética*. Porque según la misma obra, nos señala que el moro pasa de un estado superior a uno inferior, en otros términos, de una etapa gloriosa, donde él se siente realizado en todos los ámbitos que cualquier hombre haya anhelado en la vida, esto es, la realización de sus deseos; amor, poder, honor, *status*, fortuna y reconocimiento militar, a otra etapa muy distinta a la descrita, es decir, a un estado de desdicha en su vida, ya que en ella, Otelo ha tenido una mudanza, porque su estado actual se invierte a su contrario como se observa en la tragedia que lleva su mismo nombre<sup>146</sup>, o bien, como lo ha señalado el propio Aristóteles, ha tenido un cambio, es decir, ha pasado de la dicha a la desdicha.

Sin embargo, dicho cambio no consiste en el resultado de un crimen, sino, más bien, debe provenir de un error (*hamartía*) por parte del agente trágico, ya que siendo así, éste se libraría de todo prejuicio moral que emitiese el espectador o el lector en contra de él. Asimismo, el cambio y el error debe tener una relación con el carácter del héroe, porque éste debe ser el apropiado o que se asemeje al descrito por Aristóteles en el libro 13 de su *Poética*<sup>147</sup>. No obstante, lo tocante al tema del carácter lo trataremos más adelante con su respectiva confrontación con el carácter de Otelo con el fin de verificar hasta qué punto se cumple el carácter ideal descrito por el estagirita con el personaje shakesperiano.

Además, el estagirita arguye en el libro 18 que el nudo de toda tragedia se explye a partir del inicio del drama hasta el último instante donde se da el cambio de

---

<sup>145</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Op. Cit. 1453 a 15-16.

<sup>146</sup> Cfr. SHAKESPEARE. *Otelo*. Desde el Acto III hasta el final del V, se puede observar el paso de la dicha a la desdicha.

<sup>147</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 a 8-11.

destino del agente trágico, es decir, el paso de la dicha a la desdicha<sup>148</sup>. Y posteriormente, dice el filósofo que el desenlace se da a partir del principio del cambio de la felicidad a la desdicha o viceversa hasta el final de la obra. Y a partir del análisis aristotélico, podemos decir que el nudo de la tragedia shakesperiana, *Otelo* transcurre desde el acto I hasta el final del acto III y el desenlace de la misma obra, se extiende a partir del acto IV hasta el final del V, ya que en ese lapso se origina el cambio de suerte o situación del general Otelo y se lleva a cabo las acciones más temibles y lamentables propias para suscitar en el espectador y en el lector las pasiones trágicas con su correspondida *catarsis*.

### 3.6 EL DESCENLACE DE LA TRAGEDIA

Otra de las sugerencias dadas por Estagirita, en *Poética*, corresponde al desenlace de los dramas trágicos. Según el criterio del filósofo, se puede observar en las tragedias griegas dos finales, el primero, aquel que consta en el desenlace catastrófico como el de *Edipo rey*, y el segundo, aquel que consta en el desenlace feliz como lo sugiere el Estagirita en el párrafo o libro 14 de su obra, como el prototipo de tragedia con *happy end* que nos presenta la obra *Ifigenia en Tauris*, del poeta Eurípides.

Ahora bien, surge una anomalía, desde el punto de vista aristotélico, en lo concerniente al desenlace final del drama trágico, porque cómo es posible que el Estagirita prefiera los dos tipos de desenlace. Y es por ello, que tal problema se debe tener presente para el estudio de las tragedias, porque de tal incoherencia o anomalía puede surgir el material necesario para un profundo y amplio estudio detallado de la teoría del desenlace de la tragedia. Sin embargo, la cuestión a tratar en este apartado es otra.

No es necesario tener un amplio conocimiento de *Poética* para saber que la tragedia griega por excelencia, para Aristóteles, es *Edipo Rey* del poeta Sófocles,

---

<sup>148</sup> Cfr. *Ibíd.* 1455 a 24-29.

porque por un lado, cumple con todos los elementos sugeridos por él en su obra, por el otro, porque el final de dicha tragedia es catastrófico. Ahora bien, en lo concerniente a *Otelo* se observa claramente que tal presupuesto se cumple al pie de la letra, porque su desenlace o final termina de modo catastrófico con las muertes de Roderigo, Emilia, Desdémona, la herida de Cassio y el propio suicidio de Otelo. Como se puede observar en las siguientes citas:

“Emilia a Yago: ¿Qué sucede, esposo? ¿Qué ha ocurrido?

Yago a Emilia: Atacaron a Cassio, cómplices de la noche, Roderigo y otros que consiguieron escapar.

Cassio quedó malherido, y Roderigo muerto”<sup>149</sup>.

Además están los pasajes de las demás muertes como lo son:

Otelo hablando para sí mismo: “Sí, es Emilia... ¡Ya voy! ... Está muerta. Me querrá hablar de la muerte de Cassio. Hubo tanto alboroto... ¡Eh! ¿Ya no te mueves? ...

Inmóvil como un sepulcro... Le diré que entre. ¿Se lo diré?

Parece que aún se mueve. No... ¿Qué debo hacer? Si dejo que entre, querría hablar con mi esposa. Mi esposa ¿mi esposa? ¿Qué esposa? ¡Ya no tengo esposa!”<sup>150</sup>

También tenemos el pasaje de la muerte de Emilia y Yago.

“Gratiano: ¡Atened a la mujer!... ¡Ha matado a su esposa!

Emilia: Sí, sí... ponedme al lado de Desdémona.

Gratiano: ¡A él! ¡Ha matado a su esposa! ¡A él!”<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> SHAKESPEARE. *Otelo*. Acto. V. Escena I. Verso 111-115. Pág. 262-263.

<sup>150</sup> *Ibíd.* Acto V. Escena II. Verso. 92-99. Pág. 274.

<sup>151</sup> *Ibíd.* Acto V. Escena. II. Verso. 234-237. Pág. 285.

La última muerte correspondiente a la del héroe trágico Otelo:

“Lodovico: ¡Oh, día sangriento!

Granito: ¡Innecesarias son las palabras!

Otelo: Quise que un beso precediera a tu muerte. Y sólo me queda la muerte... un beso... la muerte”<sup>152</sup>.

Finalmente, se puede afirmar a partir de la observación de los cortos pasajes de la pieza trágica *Otelo* que el desenlace trágico corresponde al descrito arriba y corresponde al de Aristóteles, es decir, aquel desenlace catastrófico donde se observan hechos terribles y lamentables de acuerdo al ámbito de lo posible y necesario<sup>153</sup>. Además, las acciones ejecutadas por el héroe y por los otros personajes fueron en contra de los amigos y de los familiares, como son los siguientes casos: Yago hacia Emilia, la orden de la muerte de Cassio que le dio Otelo a Yago y que no alcanzó a realizarse; Otelo hacia Desdémona, y por último, Yago a Roderigo. Además, se puede afirmar, al igual que la pieza trágica *Edipo Rey* de Sófocles, su desenlace es el apropiado para suscitar en el espectador y lector las pasiones trágicas, la obra *Otelo* consigue el mismo fin, porque nosotros como lectores al contemplar lo sucedido en la tragedia shakesperiana y al meditar en torno a las circunstancias a las que estuvo expuesto Otelo, es capaz de afectarnos suscitando en nosotros las pasiones trágicas con su correspondiente *catarsis*<sup>154</sup>.

### 3.7 LA ACCIÓN TRÁGICA CON *HAMARTÍA*

Al final del libro 13 de *Poética*, nos encontramos con otra de las sugerencias dadas por el filósofo griego en torno a la tragedia, a saber, que la acción trágica

---

<sup>152</sup> *Ibíd.* Acto V. Escena. II. Verso. 354-357. Pág. 292 y 293.

<sup>153</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Op. Cit* 1452 a 2-10.

<sup>154</sup> Nota: Aquí estamos haciendo alusión a las *catarsis Sanativa* y a la *intelectual* tratada en el final del capítulo dos de este trabajo.

ejecutada por el agente trágico debe darse acompañada de un cierto error o *hamartía*<sup>155</sup>. *¿Por qué tal sugerencia? Además, ¿cuál será el fin de ella?* Según Aristóteles, la desgracia o la situación de desdicha que padece el héroe trágico es causada por su propia acción, sin embargo, ésta va ligada o acompañada de un gran error, fallo, falta, *hamartía*, porque siendo de este modo se puede señalar claramente la inocencia del héroe y liberarlo así de los juicios morales que podía resultar de las críticas de los espectadores y lectores que presenciaran o leyeran cualquier pieza trágica. Y es por ello que Aristóteles enfatiza en el libro 13 de la obra ya citada, que el agente trágico tiene un cambio de la dicha a la desdicha, o más bien, que su final desdichado se debe a que él ha incurrido en un gran error o dicho en su término originario en una *hamartía*, no porque sobresalga por su virtud o por su maldad<sup>156</sup>, y que tal situación no es el resultado por una acción ética ni mucho menos moral como algunos estudiosos lo piensan.

Ahora bien, en lo concerniente a la acción trágica de Otelo, surgen las siguientes preguntas: *¿Cuál fue la causa que impulsó a Otelo a actuar del modo que lo hizo? O dicho de otro modo, ¿qué lo motivó a matar a su amada y a suicidarse? ¿Es culpable de su desgracia o mejor de su destino? ¿Qué tiene que ver las circunstancia en su obrar?* Cabe señalar, que según la teoría del cambio del destino del héroe trágico, existe una “causa” por la cual el agente trágico pasa de un estado de dicha a un estado de desdicha, y tal situación se origina en el momento que se lleva a cabo la acción por parte del héroe, porque es por ella que se da tal transición en la suerte del agente trágico, pero por un cierto o gran error. De lo anterior surge preguntarnos lo siguiente: *¿Hay hamartía en la acción de Otelo y qué clase de hamartía podemos hablar en la acción de él?*

En la pieza trágica *Otelo*, en términos generales, se observan tres acciones ejecutadas por el agente trágico, a saber, la primera consta de la orden que le dio

---

<sup>155</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 a 9-14.

<sup>156</sup> Cfr. Ibíd. 1453 a 9-14.

a su oficial Yago para que arremetiera contra su lugarteniente Cassio. La segunda, la acción que llevó a cabo dónde le originó la muerte a su esposa Desdémona y por último, la acción que lo llevó al suicidio. A continuación, vamos a detenernos a explicar detalladamente las causas posibles que llevaron a Otelo a actuar del modo en que nos lo presenta el poeta inglés William Shakespeare, en su drama trágico.

Ahora bien, según la misma tragedia, *Otelo*, nos señala que el agente trágico, en este caso, Otelo, ha incurrido en un “gran error”. Y al igual que los personajes trágicos de la tragedia griega, ha pasado de una situación feliz a una de infelicidad a causa de una *hamartía*, porque se ve claro que las acciones ejecutadas por él, las ha llevado a cabo por medio de la ignorancia, pues desconoce los verdaderos hechos, y por ende, el moro incurre en un gran error (*hamartía*) que en sí es la causa originaria de su transacción a la desdicha. Sin embargo, este error o *hamartía* se puede clasificar, a nuestro juicio, en dos clases de fallos o errores, pues, se observa por un lado, que Otelo ha incurrido en un error de juicio, y por el otro, en un error del carácter. Sobre esta cuestión hablaremos detalladamente en seguida.

En primer lugar, la tragedia nos muestra un “error en el juicio” por parte del héroe trágico, es decir, su ignorancia, esto es, una valoración que se hace de la realidad y que tal juicio o valoración no corresponde con la misma porque, el agente que emite tal juicio, en este caso Otelo, no tenía previsto todas las variables posibles de las circunstancias para obtener el conocimiento real de lo enjuiciado o la verdad de las cosas o los hechos o los pensamientos de las personas. Por ejemplo, la falsa lealtad y las razones que tenía su oficial Yago de haber hecho lo que hizo en contra de él, las desconocía y se le escapaba de sus manos. Y por ende, los juicios emitidos o las valoraciones que Otelo hizo sobre cualquier hecho o persona (Cassio, Desdémona, Yago) no correspondían con la realidad misma, y es allí donde surge o incurre la *hamartía* (el error de juicio) por parte del moro.

Porque, bajo la influencia, tanto lo ignorado como la mala valoración que éste hizo, actuó sin saber que estaba incurriendo en un error y que posteriormente su obrar le generaría un sin fin de consecuencias que lo conllevaría a un cambio de estado; es decir, el paso de la dicha a la desdicha, como se observa en la obra. Lo anterior lo podemos corroborar en los siguientes pasajes:

“Otelo dirigiéndose a Desdémona: Otelo: Ese pañuelo que me era tan querido, y que yo os regalé, vos lo diste a Cassio”.<sup>157</sup> Por un lado, y por el otro, Otelo dirigiéndose a Emilia: Otelo: “...Cassio la cubrió, tu esposo bien lo sabe. ¡Me condenaría a lo más hondo de los infiernos si hubiera llegado, sin pruebas seguras, a esta decisión! Tu esposo lo sabía todo”<sup>158</sup>.

Según lo anterior, se observa claro que en los dos pasajes citados, el moro ya había emitido unos juicios y además había hecho también una valoración de los hechos antes de actuar, porque había acusado a su esposa de infidelidad por las siguientes razones: en primer lugar, las dudas que su oficial Yago le había infundido en su alma (los supuestos amoríos entre Desdémona y Cassio). En segundo lugar, en el momento que presencié a su lugarteniente Cassio hablar con Yago, en la misma noche que Bianca le reclamó a Cassio por haberse ausentado por mucho tiempo y por el pañuelo que éste tenía en sus manos. De tales hechos, Otelo los tomó como los argumentos esenciales para prueba de la supuesta infidelidad de su cónyuge. Y que posteriormente, lo llevó a tomar nefastas represalias contra ella, originándole la muerte en su propio lecho<sup>159</sup>. Y todo esto se dio por un error, en términos generales, especialmente de juicio, es decir, por ignorancia o el desconocimiento de las cosas tales como son en la realidad.

En segundo lugar, tenemos el defecto en el carácter del héroe trágico, esto es, la degradación mental y afectiva que padece Otelo en el transcurrir de los hechos,

---

<sup>157</sup> Cfr. SHAKESPEARE. *Otelo*. Acto, V. Escena, II. Verso, 47-48. Pág. 269.

<sup>158</sup> Cfr. *Ibíd.* Acto, V. Escena, II. Verso, 137-140. Pág. 277.

<sup>159</sup> Cfr. *Ibíd.* Acto, V. Escena, II. Verso, 120-126. Pág. 276.

porque como se observa en el inicio de la tragedia, el moro se halla en un estado anímico equilibrado y va descendiendo de un estado superior a uno inferior. O dicho en otros términos, pasa de un estado glorioso, donde Otelo se siente realizado en todos los ámbitos que cualquier hombre haya anhelado en su vida, esto es, la realización de sus deseos; amor, poder, honor, status, fortuna y reconocimiento, a un estado de degradación en su vida. Ya que en ella, nuestro héroe ha tenido una mudanza, porque su estado actual se invierte a su contrario; o bien, como lo ha señalado el propio Aristóteles, ha tenido un cambio, es decir, ha pasado de la dicha a la desdicha.

No obstante, tal cambio se origina también por una *hamartía*, pero de otra clase, un defecto en el carácter, porque como lo señala la misma tragedia el personaje es el modelo de hombre equilibrado, maduro, fuerte y seguro de sí mismo, sin embargo, a medida que acontecen los hechos y por la influencia de su oficial Yago, se va volviendo en un hombre considerablemente celoso y amargado e inseguro hasta convertirse en un asesino y en un suicida. Ahora bien, comparando el carácter de Edipo con el de Otelo, se observa que el carácter del primero es el mejor, porque cumple con el carácter ideal del personaje trágico descrito por Aristóteles en *Poética*, pues cumple con el requisito de ser noble e inocente. Y en el del segundo es muy dudoso que cumple con el requisito aristotélico, pues Edipo no llegó hasta el punto de suicidarse, y siempre estuvo buscando la verdad de las cosas, sin embargo, Otelo hizo lo contrario.

### **3.8 EL CARÁCTER DEL AGENTE TRÁGICO O DEL HÉROE**

Aristóteles en su obra la *Poética*, en el libro 13 describe el carácter propio del personaje de la tragedia griega, a saber, que el héroe trágico no debe ser del todo bueno ni mucho menos malo, sino, debe permanecer en el justo medio entre los dos tipos de caracteres descartados por él, es decir, entre el personaje meramente

malo y el bueno y inocente<sup>160</sup>. Ahora bien, del planteamiento aristotélico se deduce lo siguiente: que la propuesta del estagirita estaba orientada a fundamentar una teoría sobre la tipología del carácter del héroe trágico. De esto surge la siguiente pregunta: *¿Por qué se esmera el estagirita por sugerir tal presupuesto?* A nuestro juicio, tal sugerencia gira en torno al “efecto de la tragedia” porque, Aristóteles está pensando y proponiendo el carácter apropiado o afín con el “fin propuesto de la tragedia”, esto es, el suscitar en el espectador o lector las pasiones propias de la tragedia, la “compasión” y el “temor”.

Y es por tal razón, que el filósofo descarta la posibilidad de un héroe bueno o de un héroe malo, porque con tales tipos de héroes no lograría el drama trágico conseguir su fin. Y fuera de estos personajes, el bueno o el malo, nos queda el personaje medio entre ellos, es decir, el héroe o el personaje adecuado para ser el agente trágico, porque un protagonista de tal semejanza, sí alcanzaría el fin de la tragedia. No obstante, según el criterio del estagirita, el héroe trágico debe ser “noble” e “inocente”, pero desde la concepción de nobleza aristotélica, es decir, aquella concepción que consiste que el agente trágico debe ser un rey o un príncipe, y además, que éstos deben ser descendientes de alguna deidad como se observa en los personajes (Edipo, Hécuba, Orestes, Ifigenia, Electra, Hipólito, Helena, entre otros) de las tragedias griegas o en los personajes homéricos.

Ahora bien, si comparamos el carácter de Otelo, quién es el agente trágico de la tragedia que estamos tratando, se observa que el moro corresponde con una parte del carácter ideal del héroe trágico descrito por el estagirita en el libro 13<sup>161</sup>, porque él no se destaca ni por su virtud, ni menos por su maldad, sino más bien, se encuentra entre los dos extremos en lo concerniente al carácter medio, es decir, entre el hombre meramente bueno y el malvado. Además, el general Otelo goza de fama y fortuna dentro de la comunidad veneciana y es noble (pero en el

---

<sup>160</sup> Cfr. ARISTÓTELES. Op. Cit. 1453 a 1-13.

<sup>161</sup> Cfr. *Ibíd.* 1453 a 8-13.

sentido de nobleza cristiana) como nos lo dice el mismo, y por último, tiene la transacción de la felicidad a la desdicha hasta su acaecer trágico cometiendo hechos lamentables y dignos de ser compadecidos por cualquier espectador o lector. Lo dicho atrás se puede constatar en los siguientes pasajes:

Otelo dirigiéndose a Yago, *Otelo*: “Dejadle con su ira. Los servicios que presté a la república harán que callen sus protestas. Nadie sabe aún, y lo haré público cuando el honor y la alabanza propia lo demanden que nací de noble estirpe y que merezco, sin tener que humillar mi cabeza ante nadie, el alto rango que he alcanzado<sup>162</sup>. Y en esta otra Lodovico dirigiéndose a Otelo: Lodovico: Oh, tú, Otelo, tan noble en otro tiempo, ahora en las redes de ese esclavo maldito, ¿qué podría decirte yo, ahora?”<sup>163</sup>

Sin embargo, cualquier lector o espectador que lea o presencie la tragedia de *Otelo*, podría emitir un juicio moral sobre las acciones que llevó a cabo el moro, porque notarán que él actuó a sabiendas de lo que iba hacer y que ya había deliberado de antemano su acción, como se puede observar en el siguiente pasaje:

“¡Sí, y que la podredumbre la cubra! ¡Que perezca y se condene! ¡Esta noche! Ella no ha de vivir más, no. Mi corazón en piedra se ha convertido, pues lo golpeo y mis manos hieren. ¡Oh, no existe en el mundo criatura tan dulce! Digna de sentarse al lado de un emperador, y dictarle órdenes”<sup>164</sup>.

Ahora bien, como se observa en el pasaje citado, Otelo ya había tomado una decisión, la de darle muerte a su amada esposa con sus propias manos y sin

---

<sup>162</sup> Cfr. SHAKESPEARE. *Otelo*. Acto. I Escena, II Verso, 17-20. Pág. 82.

<sup>163</sup> Cfr. *Ibíd.* Acto, V Escena, II Verso 289-291. Pág. 288.

<sup>164</sup> *Ibíd.* *Otelo*. Acto, V Escena, II. Versos, 75-80. Pág. 217.

remordimiento alguno y sin piedad se propuso a llevar a cabo tal empresa, sin antes escuchar a Desdémona y sin poner en tela de juicio, lo dicho por su oficial Yago. Ahora bien, podemos indagar lo siguiente: *¿Bajo qué condiciones Otelo llevó a cabo su fin o su acción?, ¿Fue Otelo inocente de su actuar o ingenuo?, ¿Sí, se adapta del todo el carácter de Otelo con el descrito por Aristóteles en el libro 13?*

A la primera pregunta, podemos decir que Otelo actuó bajo el velo de los celos producidos por el engaño de su oficial Yago, es decir, el héroe en este caso actuó condicionado bajo el impulso de sus propias pasiones, como se puede observar en la obra, porque ellas fueron las causantes de su desgracia, ya que no pudo controlar la ira, la venganza y la desconfianza. Y una segunda razón, que nos sirve como respuesta para el segundo interrogante, es que el moro actuó a causa de la ignorancia, puesto que él no tenía el pleno conocimiento de las intenciones de su oficial y, asimismo ignoraba las consecuencias que le podían generar las decisiones que tomará en contra a la supuesta traición de su esposa Desdémona.

Para el tercer interrogante, vamos a darle la siguiente respuesta: En primer lugar, una parte del carácter descrito por el estagirita en el libro 13, se adapta con el carácter de Otelo, porque según la obra nos muestra que el moro no sobre sale por su maldad ni menos por su bondad y, además goza de fama y fortuna. Pero, en segundo lugar, la visión de nobleza aristotélica no corresponde con la de Otelo, porque la nobleza que se observa en el personaje corresponde más bien, a la nobleza cristiana. Y como ya se dijo, el concepto de nobleza en el estagirita consiste en la relación directa o el parentesco del héroe con alguna deidad o de sangre real como eran todos los héroes y heroínas de la tragedia griega. Por consiguiente, en el ser noble como lo entendía Aristóteles no es compatible con el agente trágico de la obra Otelo.

#### 4. CONCLUSIONES

Con base en lo expuesto en este trabajo, podemos llegar a las siguientes conclusiones en torno a la pregunta que se intentaba resolver, a saber, si es posible leer a *Otelo* de Shakespeare a partir de la teoría aristotélica de la tragedia. Ahora bien, después de un recorrido de lectura por cada uno de los actos que está compuesta el drama *Otelo*, se puede decir que los elementos constitutivos de la teoría de la tragedia como lo son: el argumento, es decir, la unidad de la trama argumental, el argumento con *peripecia* y *reconocimiento*, la unidad de acción, el fin de la tragedia, la situación del actuar del agente trágico, el cambio del destino del héroe trágico, el desenlace de la tragedia, la acción con *hamartía* y el carácter del agente trágico se aplican y si son compatibles, de algún modo, con la tragedia shakesperiana.

En segundo lugar, la obra *Otelo* en tanto que cumple con la mayoría de los planteamientos dados por el estagirita para ser considerada como una buena tragedia, se puede decir de ella que es capaz de despertar las pasiones trágicas generando así la *catarsis* en el lector o en el espectador, ya que lo importante del drama trágico es tal efecto. En tercer lugar, se pueden señalar tres pequeñas inconsistencias que impiden aplicar al pie de la letra la tesis de Kauffmann, según la cual el planteamiento de Aristóteles se aplica “mejor” a las tragedias shakesperianas que a las griegas. A saber: la primera, consiste en las tres posibles situaciones de actuar del agente trágico, pues como se sabe para el gusto del estagirita la situación más trágica es la segunda, es decir, aquella donde el agente trágico actúa bajo el velo de la ignorancia de que está haciendo algo horrible contra algún pariente. No obstante, la situación de *Otelo* es contraria. Éste actúa a sabiendas de que se trataba de su esposa y su lugarteniente. La segunda radica en la unidad de tiempo. El desarrollo de la acción trágica del

drama se da en un tiempo de una noche y dos días con sus correspondientes noches. Y por último, el problema que gira en torno al concepto de nobleza. Consideramos que es preciso distinguir entre la nobleza cristiana y la nobleza griega, pues la nobleza correspondiente al personaje Otelo tiene que ver más con una visión cristiana del concepto y la otra connotación se aplica tan sólo a los héroes de las tragedias griegas.

Por otra parte, podemos decir que la mayoría de las tragedias griegas que han llegado hasta nuestros días carecen de personajes excesivamente malvados, como sí es el caso de la obra de *Otelo*; en ella hay un personaje que sobresale en particular por su excesiva maldad, Yago, quién al compararlo con los personajes de las tragedias griegas no llega a ser un personaje virtuoso, noble, como los de los tres clásicos.

Por último, queda por decir en torno al modo en que Kaufmann lleva a cabo el desarrollo su tesis, que tal método no es el más apropiado para la corroboración por ser éste fragmentario, por decirlo de ese modo. Cuando pone a prueba su tesis de que la teoría aristotélica se aplica mejor a las obras shakesperianas que a las griegas, elabora dicha comprobación a partir de fragmentos de las obras como lo son: *Rey Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Otelo* y alusiones a *Romeo y Julieta*, *Julio César*, y *Marco Antonio y Cleopatra* para señalar en dichas obras algunos elementos constitutivos de la teoría de tragedia pero no aborda en sí, un obra en particular donde señale tales elementos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores. 1998.
- ARISTÓTELES. *Política*. Libro VIII. Traducción de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. 1998
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Traducción de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. 1999.
- BLOOM, H. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducción de Tomás Segovia. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002.
- ESQUILO. *Las Suplicantes*. Las Sietes tragedias. Traducción de José Alsina Clota. Madrid: Letras Universales. 2005.
- ESQUILO. *Los siete contra Tebas*. Las Sietes tragedias. Traducción de José Alsina Clota. Madrid: Letras Universales. 2005.
- EURÍPIDES. *Electra*. Las diecinueve tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2000.
- EURÍPIDES. *Ifigenia en los Tauris*. Las diecinueve tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2000.
- FREUD, S. *Volumen 14. (1914-1916)*. Obras Completas. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1978.
- KAUFMANN, W. *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral. 1978.

- MULLER, Carlos. *Historia de la literatura griega II*. Buenos aires: Editorial Americalee
- SHAKESPEARE, W. *Otelo*. De la introducción y notas, Manuel A. Conejero. Madrid: Cátedra Letras Universales.2000
- .
- SÓFOCLES, *Áyax* Las siete tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2007.
- SÓFOCLES, *Edipo Rey*. Las siete tragedias. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa. 2007.
- TRUEBA, C. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos. 2004.
- VERNANT J. Pierre. VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Traducción de Ana Iriarte. Madrid: Taurus Ediciones. 1989.