

NARRACIÓN Y ÉTICA. UN ANÁLISIS DEL USO DE LA TRADICIÓN LITERARIA EN ARISTÓTELES

M^a CRISTINA PENA MARDARAS
Universidad de Deusto

RESUMEN: En los últimos años se ha incrementado el interés por la narrativa en el campo de la ética. Este hecho es especialmente relevante en el seno del neoaristotelismo. En este artículo se explora el uso que el filósofo hace de la tradición literaria en la *Ética a Nicómaco* y se analizan los datos extraídos a la luz de la caracterización de los géneros literarios que ofrece la *Poética*. Se pretende identificar la función que atribuye Aristóteles a la narración en la reflexión ética y justificar la relevancia de la tragedia como expresión más acabada de la condición de la vida humana.

PALABRAS CLAVE: Aristóteles; ética; literatura; poética; reflexión moral.

Narrative and ethics. An analysis of the usage of literary tradition by Aristotle

ABSTRACT: In recent years, there has been a growing interest in narrative in the field of Ethics. This fact is especially relevant within Neo-Aristotelianism. This paper explores the usage of literary tradition by the philosopher in the *Nicomachean Ethics* and analyses the resulting data according to the categorization of literary genres in the *Poetics*. The aim is to identify the function assigned by Aristotle to narrative in ethical reflection and to justify the relevance of tragedy as the consummate expression of the condition of human life.

KEY WORDS: Aristotle; Ethics; Literature; Poetics; Moral Reflection.

En las últimas décadas estamos asistiendo a un resurgir del interés por la narrativa en el campo de la ética con el propósito de recuperar la particularidad de los contextos y de presentar ante los ojos del lector situaciones que promuevan la reflexión sobre el tipo de vida que puede generar el ser humano para sí mismo y para los demás. Asimismo, en el ámbito de la literatura se han multiplicado obras que remiten a la historia para mantener la memoria de lo que *no debe* suceder nunca más, como son, por ejemplo, la literatura europea del Holocausto o la literatura testimonial en Latinoamérica¹. Todo parece indicar que, tras una

¹ Las aproximaciones críticas al género del testimonio son variadas y adoptan diversos enfoques en su esfuerzo por encontrar una definición para este género que trata de ser tanto una forma de resistencia y un proyecto de futuro, como una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es inexpresable y ha sido inexistente entre los que tienen voz histórica oficial. El contenido de este artículo, más que con el papel de reconstrucción histórica de la memoria colectiva, tiene relación con el papel concientizador ejercido por esta literatura, cuya interpretación liga ética, política y estética de modo indisoluble (cf. YÚDICE, G., «Testimonio y concientización», en: BEVERLY, J. y ACHÚGAR, H. (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Papiro, Guatemala, 2002, 223)

etapa en la que el discurso ético y el literario se habían distanciado, se ha abierto un período de creciente interés por la alianza que puede establecerse entre ambos².

En el seno del neoaristotelismo esta postura es particularmente relevante, puesto que hunde sus raíces en el proceder del Estagirita y en su concepción del ser humano y de la ética³. En una época en la que el comienzo del pensamiento filosófico había puesto en crisis la función educadora de la tradición poética, Aristóteles, sirviéndose de ella, se enfrentó a otras posturas sostenidas en su entorno reconociendo el papel educador que, para la ciudadanía, ejercían el poeta y el dramaturgo. Así, mientras Platón, en nombre de la razón y de la verdad, reclamaba para el nuevo discurso filosófico la función educadora que tenía el drama clásico⁴, Aristóteles, en sus tratados éticos, se servía de la epopeya y la tragedia como modo de experiencia compartida. Este modo de proceder suponía el rechazo de una concepción puramente racional del bien humano y de su estar en el mundo, y la convicción de Aristóteles de que en el terreno práctico es imprescindible la experiencia y la referencia constante a las circunstancias particulares, que son diversas y mudables.

² Adia MENDELSON-MAOZ resume la situación actual tras el alejamiento de ambas disciplinas a raíz de las posturas de la escuela formalista-estética surgida de la Ilustración, la filosofía analítica, el post-estructuralismo o la deconstrucción, e ilustra el cambio que se ha producido citando trabajos relevantes de las últimas décadas que abordan esta cuestión desde un espectro amplio de perspectivas («Ethics and Literature» en *Philosophia*, n° 35 [2007]: 111-113). Sobre las razones de esa vuelta a la ética en los estudios literarios y el retorno a la literatura de la filosofía moral, véase Michael ESKIN, «On Literature and Ethics» en: *Poetics Today*, n° 25 (2004), 573-594. Eskin examina algunos elementos que han contribuido a este acercamiento, como son la reacción contra el formalismo de la deconstrucción, la influencia de autores como Levinas, la crítica feminista y la vuelta en la filosofía a teorías morales centradas en la *eudaimonía* y la virtud como respuesta al formalismo de la filosofía analítica. No obstante, reconoce que se trata de una cuestión más compleja que debe ser estudiada en profundidad puesto que ambas disciplinas nunca han dejado de estar relacionadas. Por ello sugiere abordar de modo conjunto las cuestiones éticas y literarias en una nueva *estética*, «according to which ethics (and philosophy in general) and literature only exist and make sense in conjunction, as ethics-and- literatura» (*Ibid.*, 563).

³ Son muchos los autores que han encontrado en la estructura narrativa de la literatura un cauce óptimo para examinar el curso de la vida moral. Entre ellos Martha Nussbaum, Alasdair MacIntyre, Annette Baier, Bernard Williams, John McDowell, Henry Richardson, Philippa Foot, David Wiggins, Marcia Homiak, Iris Murdoch y Nancy Sherman (cf. NUSSBAUM, M., «La ética de la virtud: Una categoría equívoca» en: *Areté* 11, nos 1-2, (2013), 578; 590).

⁴ Platón, en un conocido pasaje de la *República*, reconoce que la discrepancia entre la filosofía y la poesía es antigua: «Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido. Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo» (*República* 607b 1-5). La existencia de tensión pone de relieve que había un campo común que ambas reivindican para sí. Podemos entender que el conflicto radica en la pretensión educativa de la poesía tradicional frente a la nueva *paideia* que propone Platón. La postura que asume Platón respecto de la poesía supone la reprobación de las bases de la *paideia* vigente en sus aspectos religioso (*República* 375e 9-383c 7), ético-político (*República* 386a 1-398b 9), ontológico-epistemológico y psicológico. (*República* 595a 1-608b 10). Pese a que en los diálogos de madurez de Platón se hacen otras consideraciones en relación con la influencia educativa de la poesía en las nuevas generaciones, la exposición de su dificultad para aceptarla pone de relieve el problema que queremos constatar.

En este contexto, el propósito de este artículo es analizar el uso que Aristóteles hace en su reflexión ética de la tradición literaria de su época, y contrastar su recurso a estas fuentes con la exposición sobre los diversos géneros que hace en la *Poética*. Así, tras la recopilación y reflexión sobre las referencias a los poetas en la *Ética nicomáquea*⁵ del primer apartado, el segundo se centra en las explicaciones recogidas en la *Poética* sobre la importancia de la imitación en el desarrollo personal y la relevancia de la tragedia como representación de la vida humana. El análisis de los datos extraídos de la *Ética*, contrastados con reflexión aristotélica sobre la función de la literatura, nos permitirá extraer algunas conclusiones acerca de la razón por la cual en la Atenas del siglo V a. C. la reflexión sobre el bien que el ser humano puede alcanzar y la responsabilidad del agente en la construcción de la vida personal y social encontró en la tradición poética un modo de experiencia compartida.

1. ÉTICA Y TRADICIÓN LITERARIA EN ARISTÓTELES

La ética de Aristóteles es el primer análisis de lo que se podría denominar estructura del comportamiento humano, con lo que supone de descripción de lo íntimo de nuestro estar y actuar en el mundo y de sus condiciones de posibilidad. No obstante, su contexto y su lenguaje son herederos de un universo cultural que ya había tratado de dar respuesta a las preguntas sobre el sentido de la vida humana, el bien y el mal o el destino.

En la evolución de la conciencia ética de los griegos los poemas homéricos habían jugado un papel importante. En ellos se proponían modelos de comportamiento que, pese a estar condicionados por una sociedad agonal dominada por la tensión bélica y, por tanto, más centrados en la supervivencia y en la necesaria cohesión social que en el bien moral, proyectaban un modo de ser que encarnaba valores e invitaba a su imitación⁶. Se trataba todavía de una ética externa, emergente de la situación histórica y en la que la *areté* no se adquiría, sino que era poseída⁷. Una

⁵ Por razones de extensión y profundidad este análisis se centra en la *Ética nicomáquea* (en adelante referenciada *EN*) como recopilación más completa de la investigación ética de Aristóteles. Como es habitual, para referenciar cualquier obra del *corpus* aristotélico se utilizará la numeración Bekker.

⁶ En un estudio sobre la evolución de la ética en el mundo griego Emilio Lledó señala que «la aparición, en los poemas homéricos, del *hombre hablado* y, en un estadio posterior, del *hombre escrito* supone la proyección de un modelo, la propuesta de una idealización, la oferta de un acatamiento, que constituyen los elementos coaguladores del magma social. Porque los hechos que esos modelos sintetizan necesitan *ser comunicados*. Las hazañas de los héroes homéricos *son famosas*. Tienen sentido porque son conocidas, porque se transmiten y se admiran. Y en esa transmisión, precisamente, se enhebra uno de los hilos fundamentales en el tejido social» (LLEDÓ, E., *El origen del diálogo y la ética. Una introducción al pensamiento de Platón y Aristóteles*, Gredos, Madrid, 2011, 152).

⁷ Cf. *Ibid.* 153-156. Lledó subraya cómo el mito refleja el ámbito del deseo imposible, pero también va perfilando el deber de obrar con medida, de seguir un principio interior que dicta equilibrio y justicia y que dará paso, en un nuevo contexto político y social, a una ética de la intimidad, «que pretenderá establecer en el hombre mismo y en su conciencia el argumento y motor de sus obras» (157). En el espacio de la democracia la *paideia* sofística hace posible el análisis del lenguaje y la reconceptualización de las palabras que impulsará la reflexión ética.

ética cuyos conceptos (*agathós, kalós, areté, dikaiosýne, diké...*) seguirán presentes en la reflexión posterior recibiendo diferentes matices.

Aristóteles, en su indagación ética, no sólo hace uso del lenguaje acuñado por la tradición, sino también del imaginario que lo ha sostenido. La cuestión es analizar si esta presencia obedece a una recuperación accidental o si está ligada a su concepción de la persona humana y, por tanto, constituye un elemento esencial para comprender su propuesta ética. Para ello, en este primer apartado se examina la presencia y el uso que el Estagirita hace de esa tradición en la *Ética a Nicómaco* (*EN* en adelante) y la función que le confiere.

1.1. Presencia de la tradición literaria en la ética nicomáquea

La lectura de la *EN* permite constatar el peso que lo particular tiene en el discurso aristotélico. El filósofo lo justifica indicando que «se ha de empezar por las cosas más fáciles de conocer para nosotros» (*EN* 1095b 4-5). Opta, así, por una metodología inductiva en la que el examen de opiniones y ejemplos⁸ relativos a las acciones, «principales causas de los modos de ser» (1103b 26-32), constituirá el comienzo de su investigación. Entre esas opiniones y acciones se inscriben las que proporciona la tradición común y, en concreto, la tradición literaria, pese a que en tiempo de Aristóteles ha pasado el momento de esplendor de la misma.

Una observación preliminar es que, a lo largo de toda esta obra ética, sea cual fuere el tema que aborda, Aristóteles se sirve de esta tradición. La siguiente tabla muestra el número de referencias literarias en cada capítulo, especificando el autor y, cuando es posible, la obra citada.

⁸ En *La fragilidad del bien* Martha Nussbaum observa que «para comprender el método aristotélico debemos salvar estos *phainómena* y ser más precisos en lo tocante a ellos, pues, como dice el Estagirita en la *Ética eudemia*, son a la vez los “testimonios” y los “paradigmas” que debemos utilizar en la investigación filosófica (1216b 26)» (NUSSBAUM, M.-C., *La fragilidad del bien*, Visor, Madrid 1995, 316). Se refiere a G.E.L. Owen, según el cual los *phainómena* deben entenderse como nuestras opiniones e interpretaciones, a menudo tal como se revelan en el uso lingüístico. De modo que establecer los *phainómena* es registrar los usos lingüísticos y las estructuras de pensamiento y creencias de la comunidad humana en la que vivimos que ponen de manifiesto (cf. *Ibid.* 319-321). Esta consideración inscribe la investigación en una determinada tradición y dota de pleno sentido al uso que hace Aristóteles de los elementos literarios que habían configurado la visión del mundo griego.

Tabla 1. Referencias literarias identificadas en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles

| Libro | Nº de referencias | Autor ⁹ | Obra ¹⁰ |
|--|-------------------|--|--|
| EN I Sobre la felicidad | 4 | Homero (2), Hesíodo, referencia a la tragedia en general | <i>Ilíada</i> <i>Trabajos y días</i> |
| EN II Naturaleza de la virtud ética | 2 | Homero | <i>Ilíada y Odisea</i> |
| EN III Acciones voluntarias e involuntarias | 7 | Homero (4) Esquilo y Eurípides (2) | <i>Ilíada</i> <i>Cresfontes</i> |
| EN IV Examen de las virtudes éticas | 3 | Homero (2) y comedias antiguas y medias | <i>Ilíada y Odisea</i> |
| EN V Examen de las virtudes éticas | 5 | Homero Hesíodo Teognis Eurípides (2) | <i>Ilíada</i> <i>Elegías</i> <i>Melanipo y Alcmeón</i> |
| EN VI Examen de las virtudes intelectuales | 3 | Homero Eurípides Agatón | <i>Margites</i> <i>Filoctetes</i> |
| EN VII Continencia e incontinencia | 9 | Homero (2) Hesíodo Sófocles (2) Carcino Teodectes Eurípides Anaxandrides | <i>Ilíada</i> <i>Trabajos y días</i> <i>Filoctetes</i> <i>Ápole</i> <i>Orestes</i> |
| EN VIII Sobre la amistad | 6 | Homero (4) Hesíodo Eurípides | <i>Ilíada y Odisea</i> <i>Trabajos y días</i> |
| EN IX Sobre la amistad | 6 | Hesíodo (2) Teognis (2) Eurípides (2) | <i>Trabajos y días</i> <i>Elegías</i> <i>Las fenicias y Orestes</i> |
| EN X Sobre el placer y la felicidad | 2 | Homero Teognis | <i>Odisea</i> <i>Elegías</i> |

Fuente: elaboración propia.

⁹ Para facilitar el análisis, el orden de citación de los autores no corresponde al orden en que aparecen en *EN* sino a la evolución de los géneros y autores.

¹⁰ Aristóteles no siempre cita el nombre de la obra. Se refiere a muchas de ellas aludiendo a las acciones de sus personajes puesto que eran conocidas por el público en general. Por ese motivo, cuando no es citada directamente por el autor o reconocida con seguridad por el comentarista de la traducción utilizada, no aparece el nombre de la obra. La distinción entre unas y otras no parece relevante para esta investigación puesto que, en cualquier caso, eran referencias familiares que servían como punto de partida de la reflexión o para ilustrar el discurso del Estagirita.

Un análisis cuantitativo de las referencias permite extraer una primera conclusión en relación a lo que resulta de utilidad a Aristóteles para reflexionar sobre el bien humano: la poesía épica de Homero y Hesíodo y el drama griego —en el cual Eurípides es el autor más citado— resultan especialmente relevantes para el filósofo. Otros géneros, como la poesía lírica, apenas son mencionados¹¹ y no hay ninguna referencia a la comedia o a la poesía yámbica y coral¹².

1.2. *Uso de la tradición literaria en la reflexión ética de Aristóteles. Análisis de los datos*

A la primera constatación de la presencia de referencias salpicadas a lo largo de toda esta obra ética, hay que añadir que la utilización que hace el Estagirita de la tradición literaria es variada. En muchos casos, la emplea para referirse a afirmaciones u opiniones corrientes en la época que le servirán, o bien para analizar y profundizar en los temas que quiere abordar, o bien para ratificar su propia postura con lo que es parecer contrastado de la mayoría. En otros momentos, el recurso a la literatura sirve para ejemplificar buenas o malas acciones que son conocidas por todos, y dar cuenta de por qué contribuyen o dificultan la vida buena.

A continuación, se exponen algunas consideraciones tomando como criterios de análisis:

- a. La correspondencia entre el número de referencias y la temática de los capítulos,
- b. El modo en que se utilizan dichas referencias,
- c. La relación entre los diversos géneros literarios y el tema que ilustran.

a. Número de referencias y temática

La relación del número de citas de cada capítulo con la temática de los mismos evidencia que Aristóteles abunda en ejemplos cuando se trata de referirse a las cuestiones más prácticas: acciones voluntarias e involuntarias, la virtud ética y examen de algunas virtudes como la valentía y la moderación (Libro III), la virtud de la justicia (Libro V), y la continencia e incontinencia (Libro VII). Destaca también la profusión de alusiones a la tradición literaria en relación con la naturaleza de la amistad y su contribución a una vida buena (Libros VIII y IX). Las cuestiones más teóricas como la naturaleza de la felicidad o de la virtud o la consideración

¹¹ Sólo hay algunas alusiones a las *Elegías* de Teognis.

¹² Aristóteles nombra a Homero como el primero de los poetas (*Poética* 1448b 28-29), si bien los estudiosos reconocen que depende de una tradición anterior puesto que «los poemas a menudo aluden brevemente a episodios míticos con los que se supone que la audiencia estaba familiarizada» (BUXTON, R., *Todos los dioses de Grecia*, Oberón, Madrid 2004, 16). Tanto Homero como su contemporáneo Hesíodo escriben epopeyas, mientras que la poesía lírica refleja, más bien, la propia personalidad del poeta. Aristóteles, al presentar la evolución de los géneros señala que la poesía yámbica es precursora de la comedia (cf. *Poética* 1449a 1-4), mientras que los «poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias» (1449a4-5) aspecto en el cual discrepa de la postura de algunos los estudiosos que afirman que la tragedia es deudora tanto de la épica como de la lírica (GARCÍA GUAL, C., GUZMAN GUERRA, A., *Antología de la literatura griega*, Alianza Editorial, Madrid 1995, 15). En cualquier caso, la poesía épica y lírica, citadas por Aristóteles, son anteriores a los dramas trágicos y cómicos.

de las virtudes intelectuales, tienen menos referencias a los poetas y dramaturgos. En el Libro X hay un claro contraste entre los capítulos en los que se habla de la superioridad de la vida contemplativa, sin apoyo en la tradición literaria, con aquellos capítulos en los que se establece el nexo entre la ética y la política.

b. Objeto de las referencias

Otro aspecto a considerar es el propósito con el que Aristóteles se refiere a los héroes y acontecimientos conocidos por todos y a las palabras e intenciones de los poetas:

Se puede apreciar que cuando menciona directamente a algunos personajes como Príamo, Diómedes, Héctor, Agamenón, Mérope, Neoptólemo o Cercyon, sus alusiones tienen por objeto:

- i. Obien mostrarlos como ejemplo de virtudes. Es el caso de Diómedes, presentado como valiente (1116a 24-30), de Héctor, tan bueno «que no parecía hijo de un hombre mortal sino de un dios» (1145a 20-22), de Agamenón, modelo de amistad a quien Homero llama «pastor de los pueblos» y de Neoptólemo, cuya actuación es alabada por no seguir los consejos de Ulises en el seno de una discusión sobre la continencia e incontinencia (1146a 19-22)¹³.
- ii. O presentar distintos tipos de actuaciones para su análisis. Así, para dilucidar qué acciones son voluntarias y cuáles no, se refiere a Alcmeón (1110a 29-30) y a Mérope, esposa de Cresfontes (1111a 11-12); y, en otro momento, para examinar en qué consiste la continencia e incontinencia, presenta la actuación de Filoctetes y Cercyon (1150b 8-10)¹⁴.
- iii. O ilustrar cómo la vida buena que perseguimos no depende del todo del ser humano, como se advierte en el caso de Príamo, a quien se refiere dos veces en el Libro I (1100a 4-9; 1101a 5-7).

Además de estas alusiones directas, hay otras referencias a situaciones presentes en la tradición literaria y, especialmente, a palabras de los poetas que ilustran diversas cuestiones en relación con el dominio de los apetitos (1118b 13), la necesidad de practicar la virtud (1179b 5) alejándose del placer (1109a 24-b 13), la conveniencia de seguir el consejo del prudente (1095b 10), la educación (1180a 30), la política (1113a 9-10) o la *eudaimonía* (1153b 27). Las situaciones de la tradición literaria muestran también ejemplos y contraejemplos de algunas virtudes éticas como la magnificencia (1122a 28), la magnanimidad (1124b 14-18) y la justicia (1130a 1-2; 1132b 27-28; 1136a 13-14; 1136b 10-12); y ayudan a enmarcar la reflexión sobre la amistad (1155a 35-b 1; 1170a 11-12; 1172a 14; 1170b 22-23; 1164a 30)¹⁵.

También en ese recurso constante a la tradición griega recogida en los mitos, a lo largo de la *Ética a Nicómaco* hay algunas alusiones a los dioses (Zeus, Afrodita,

¹³ Las referencias a Diómedes, Héctor y Agamenón son de *Iliada*, XXII, 100; VIII, 148; II, 391-392; XXIV, 258-259 y II, 24; la de Neoptólemo de *Filoctetes* de Sófocles.

¹⁴ Todas las obras a las que se refieren son tragedias: dos de Eurípides y las otras de Teodectes y Carcino.

¹⁵ Se trata de referencias a la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, *Trabajos y días* de Hesíodo, *Alcmeón* de Eurípides y las *Elegías* de Teognis.

Tetis...), pero no son frecuentes. Su objeto no es presentar el bien humano —propósito de la investigación de Aristóteles¹⁶— sino mostrar cómo, en el mundo humano, hay elementos que escapan a su control¹⁷. En este caso los dioses no encarnan el horizonte al que deben aspirar los seres humanos sino, más bien, el límite impuesto por el destino o la suerte.

c. Idoneidad de los diversos géneros literarios para la indagación ética

Hay otro elemento en relación con la tradición literaria y la investigación ética aristotélica que se presta al análisis: el examen de la relación entre géneros literarios y el objeto de su referencia. La simple exposición del número de citas, organizadas por géneros, ya evidencia el uso preferente de la poesía épica y la tragedia. Pero, ¿es indiferente el uso de uno u otro género o hay alguna relación entre el género al que pertenecen las referencias y el tema que se aborda?

Los datos muestran que, para referirse a la actuación de las personas, Aristóteles se sirve tanto de la epopeya como de la tragedia. Es el caso de las acciones de Diómedes, Héctor, Agamenón, Mérope, Neoptólemo, Filoctetes o Cercyon narradas o representadas en los poemas homéricos y en tragedias de Sófocles, Eurípides, Teodectes y Carcino. En ellas se ilustran tanto buenas acciones, como la dificultad para actuar voluntariamente y de modo virtuoso. No parece, por tanto, que pueda establecerse ninguna diferencia entre ambos géneros en razón del uso de su contenido.

En cuanto a las referencias a situaciones u opiniones, estas proceden tanto de la poesía (épica y lírica), como de la tragedia. Entre ellas se encuentran las citas a las *Elegías* de Teognis, con su carácter reflexivo sobre la condición y el bien humano¹⁸.

Es muy diferente la consideración que Aristóteles tiene de la comedia, de la cual sólo hay dos referencias a lo largo de la *Ética nicomáquea*. En una de ellas se califica la comedia antigua como indecorosa y vulgar; en la otra, utiliza una comedia como ejemplo de incontinencia, mostrando una situación que es objeto de burla: la de Atenas, que tiene muchas leyes que no se respetan¹⁹.

Queda, pues, manifiesto que la comedia no es ejemplo, sino contraejemplo de lo que Aristóteles investiga en la *EN* y que, sin excluir la referencia a otros géneros como la poesía de Teognis, en su reflexión sobre la vida humana buena, la epopeya y la tragedia son los géneros literarios que mejor muestran los aspectos en los que el filósofo de Estagira quiere poner la atención.

¹⁶ Cf. *EN* 1102a 15.

¹⁷ La cuestión de la *tyché* es un tema antiguo en la experiencia del hombre griego que, dependiendo del momento y los autores, va tomando diversas perspectivas. En los mitos el hombre está a merced de los caprichos de los dioses. Pero es una aspiración de la razón humana someterla por medio de las artes y las ciencias. Es lo que pretendió Platón con la filosofía, como ilustra la *República*, que presenta la vida del filósofo como la vida óptima para el ser humano. Sin embargo, Aristóteles rechaza esta visión y acepta la imposibilidad humana de controlar la *tyché*.

¹⁸ En palabras de Hermann Fränkel, «el libro de Teognis contiene poca poesía pero encierra muchos y valiosos pensamientos del acervo de su época. (...) Las experiencias y situaciones de las que se habla no son individuales, sino típicas, y las personas que aparecen, el “yo” y el “tú” son representantes del hombre en general o de un tipo humano» (FRÄNKEL, H., *Poesía y Filosofía en la Grecia Arcaica*, Visor, Madrid 1993, 394-395. Esto justifica que Aristóteles, en su búsqueda del bien propiamente humano, pueda referirse a ellas.

¹⁹ Cf. *EN* 1152a 19-22. Se refiere a una comedia de Anaxandrides.

2. POESÍA Y VIDA HUMANA EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Una vez expuesto el modo en que Aristóteles se sirve de la tradición literaria en su investigación ética, se impone responder a la pregunta: ¿Por qué la epopeya y la tragedia son el referente escogido por el filósofo en su reflexión sobre la vida humana buena?

El análisis de los géneros literarios recogido en la *Poética*²⁰ arroja luz sobre este hecho y permite esbozar algunos rasgos de las acciones humanas que ambos géneros, con sus características propias, imitan mediante el lenguaje. Pero antes de adentrarse en ese análisis es preciso considerar la importancia que Aristóteles concede a la imitación en el desarrollo del ser humano.

2.1. *La imitación y su influencia en la vida humana*

Aristóteles comienza la *Poética* distinguiendo las tres diferencias posibles en la imitación: los medios, los objetos y el modo de imitarlos, y estableciendo que su objeto de estudio en esta obra son las imitaciones mediante el lenguaje, tanto en prosa como en verso. Sin embargo, en ningún momento define qué entiende por *mímesis*, lo cual parece indicar que el empleo del término está consolidado²¹.

El Estagirita considera que el ser humano es por naturaleza imitador; y este modo de ser constituye un elemento fundamental en el aprendizaje al reforzar el deseo que toda persona, por naturaleza, tiene de saber²²:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por imitación adquiere sus primeros conocimientos y también el que todos disfruten con las obras de imitación²³ (*Poética* 1448b 5).

²⁰ La *Poética* de Aristóteles no es una obra pensada para su publicación, sino un conjunto de anotaciones para la difusión de las ideas del Estagirita dentro de su escuela. No se trata, por tanto, de un escrito lineal en el que el autor exponga y argumente con claridad sus ideas. Por otra parte, lo que ha llegado hasta nosotros tampoco es el texto completo: al menos falta el estudio de la comedia, de la que Aristóteles promete hablar después (cf. *Poética* 1449b 21), y que se ha perdido. Sin embargo, para el propósito de este artículo, lo que conservamos de esta obra esotérica de Aristóteles es sumamente ilustrativo puesto que estudia en profundidad los géneros literarios por los que muestra preferencia en su discurso ético: la tragedia y la epopeya.

²¹ El debate académico iniciado a mitad del siglo XX en torno al concepto de *mímesis* paradigmáticamente representado por Stephen Halliwell, circunscribe el análisis de este término a la *Poética*. En *Aristotle's Poetics*, el autor identifica varios usos de la palabra *mímesis* en la primera mitad del siglo V que resume en un esquema de correspondencia formal: «(...) there is a directly perceived match between the medium of mimetic object or act (whether appearance, behaviour or sounds) and the relevant aspect of the corresponding phenomenon». (HALLIWELL, S., *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London, 1998, 115). Según Halliwell, tanto Platón como Aristóteles tomaron esta concepción como punto de partida de sus reflexiones sobre el arte. Para un análisis del término desde una perspectiva más amplia, analizando los usos del vocabulario mimético en todo el *Corpus Aristotelicum*, se puede consultar la tesis doctoral de Viviana SUÑOL, *Mímesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y función en el Corpus Aristotelicum*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata 2009.

²² Cf. *Metafísica* 980b 21.

²³ Aristóteles comienza el capítulo IV de la *Poética* indicando que son dos causas naturales las que han dado origen a la poética. La primera es claramente el impulso mimético del ser humano (1448b 4), pero resulta difícil saber cuál es la segunda. Algunos autores se inclinan por señalar

Por ello, en la *Política*, en la que Aristóteles se preocupa de cómo el Estado debe procurar la educación de los ciudadanos²⁴, indica que «los juegos deben ser en su mayor parte imitaciones de las tareas serias de su vida futura de modo que preparen el camino de sus ocupaciones adultas»²⁵, y se refiere a la influencia de la música —en la que se dan imitaciones de las pasiones²⁶—, como un elemento importante en la formación del carácter²⁷.

Según Aristóteles, la característica fundamental de la imitación poética es la verosimilitud, esto es, el decir «lo que podría suceder». Por ello afirma que la poesía se refiere a lo general pues:

(...) es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes (1451b 7-10).

Así, entre la poesía de la historia «la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y otro lo que podría suceder» (1451b 4-5), de modo que, al referirse a lo general y no al particular concreto, Aristóteles puede concluir que «la poesía es más filosófica y elevada que la historia» (1451b 6). No se da, por tanto, una función referencial al particular concreto, sino que la función mimética se construye a partir de modelos inteligibles de la conducta humana —ampliamente variable²⁸— expuestos en la trama²⁹.

como segunda causa el placer natural en la mimesis (1448b 5), y otros, conjugando como primera causa el impulso y el placer mimético, descubren la segunda en la connaturalidad del ritmo y la armonía a la que alude poco después (1448b 20-21). La defensa de una u otra postura excede ampliamente los límites de este trabajo. Lo determinante, a efectos de esta investigación, es que en la imitación se conjugan dos deseos naturales: la necesidad de aprender y el placer que supone.

²⁴ «La educación y las costumbres de los jóvenes deben ser reguladas por las leyes» (EN 1179b 35).

²⁵ *Política* 1336a 5.

²⁶ Cf. *Ibid.* 1340a. A. López Eire, reflexionando sobre la *Poética*, señala cómo «para los griegos los ritmos musicales eran portadores de emociones y poseían cualidades morales, pues ellos percibían muy nítidamente la diferencia entre la música marcial y la lasciva, entre los ritmos y canciones asimilables a la cólera y los próximos a la mansedumbre, y no dudaban —tampoco lo hacen Platón y Aristóteles— en relacionar estrechamente los ritmos y los caracteres» (LÓPEZ EIRE, A., «Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles» en: *Humanitas* (vol. LIII), Universidad de Coimbra, 2001, 188).

²⁷ Puede sorprender que, pese a la importancia que Aristóteles confiere a la tragedia como imitación de la acción humana, no la mencione en su programa formativo esbozado en el libro VIII de la *Política*. No obstante, este se refiere a niños y jóvenes, y la tragedia es un espectáculo en el que participan mayoritariamente adultos. Atendiendo a estas circunstancias, parece que sus afirmaciones sobre el potencial del aprendizaje mimético en el caso de niños y jóvenes son perfectamente aplicables a la experiencia del espectáculo trágico para los adultos.

²⁸ Cf. EN 1094b1 4-19. Es ese amplio espectro de posibilidades lo que salvaguarda la libertad artística al mismo tiempo que posibilita el reconocimiento de la acción humana. Como indica Norman Gulley, «a wide range of moral attitudes is possible. This makes the field of human behaviour the richest possible field for literary invention. It satisfies the important condition that wide freedom in inventing patterns of events inside it remains compatible with plausibility. There is one more specification which Aristotle makes about the field that it is the moral aspects of human behaviour which the literary artist is especially concerned with (1448a 1-5) (GULLEY, N., «Aristotle on the Purposes of Literature» en: BARNES, J., SCHOFIELD, M., SORABJI, R. (Eds.), *Articles on Aristotle*, vol 4, Duckworth 1979, 178-179).

²⁹ Stephen Halliwell, al subrayar que la significación mimética de la obra se construye tanto a partir de la referencia externa de la obra como a partir de su estructura interna, enfatiza el

Aristóteles subraya cómo ese reconocimiento del particular constituye el elemento que genera placer en la mimesis, «pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color, o por alguna causa semejante» (1448b 17-19). Se trata de un placer de tipo intelectual (reconocimiento de lo representado en su imagen) superior al placer meramente formal (ejecución, color o causa semejante). Lo representado remite más allá de sí mismo, y en el reconocimiento de esa realidad particular, estriba el placer que genera la poesía³⁰.

Ahora bien, ese particular no es modélico en todos los casos. De ahí que la influencia de la imitación —reforzada por el placer que genera— no sea siempre positiva como pone de relieve la siguiente advertencia:

En cuanto a los más jóvenes, la ley debe prohibirles los espectáculos de yambos y de comedia, antes de alcanzar la edad en la que tendrán derecho de sentarse en las mesas comunes y de beber; la educación los habrá hecho a todos inmunes contra el efecto nocivo de tales representaciones (*Política* 1336b 11).

La razón de que una obra tenga un efecto positivo o nocivo la encontramos en la diferenciación de las artes en función de los objetos imitados —mejores, peores o semejantes— que realiza Aristóteles. Refiriéndose a la tragedia y la comedia, afirma que «esta (...) tiende a imitarlos [a quienes actúan] peores, y aquella, mejores que los hombres reales» (*Poética* 1448a 17-19).

Así, el placer que suscita la representación de las acciones de personas buenas tiene un efecto beneficioso en la educación, y esa característica es propia tanto de la tragedia como de la poesía épica. El Estagirita se refiere en concreto a Homero, de quien dice que «hace a los hombres mejores» (1448a 11). Poesía épica y tragedia no difieren, pues, en el objeto de imitación, personas que actúan y obran, sino en el modo de imitar, dado que «es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (...) o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (1148a 20-23).

carácter eminentemente ficticio de la *mimesis* aristotélica (Cf. HALLIWELL, S., «Aristotelian Mimesis Reevaluated» en: *Aristotle Critical Assessments* vol. IV; *Politics, Rhetoric and Aesthetics*, GERSON, L. (ed.). Routledge, 1999, 317-318). Es de suponer que otras ficciones que tengan las características que el Estagirita atribuye a las representaciones que estudia, gozarán también de su capacidad de fomentar el aprendizaje y suscitar placer.

³⁰ Precisamente en esta consideración de que a través de los particulares concretos (las acciones de tal personaje en relación con su carácter) nos ponemos en contacto con lo que podría suceder en una vida humana, se da un cambio importante respecto a la noción platónica de *mimesis*. El poeta no copia las apariencias cambiantes sino que representa o imita la realidad en una de sus múltiples especificaciones. Nos pone en contacto con el universal a través del particular. La consideración de que el placer generado por la imitación poética es de tipo intelectual, por tanto, de las facultades más elevadas del hombre, es otro aspecto que distancia a Aristóteles de Platón y que han tratado ampliamente los comentaristas. Mientras que para Platón el arte es un obstáculo para el desarrollo espiritual puesto que nos aleja engañosamente de la verdadera realidad y apela a la parte irracional del alma, Aristóteles defiende que la mimesis es un elemento esencial en el proceso de aprendizaje propiamente humano.

2.2. *La superioridad de la tragedia entre las formas de imitación*

Las consideraciones anteriores permiten comprender la preferencia de Aristóteles por la poesía épica y la tragedia entre los otros modos de imitación mediante el lenguaje. Narrando o representando la acción de hombres nobles y esforzados, epopeya y drama presentan al hombre en acción, enfrentado a decisiones que tienen que ver con el curso de su vida, y que se prestan a la reflexión de los oyentes y espectadores³¹. Esto explica la importancia que le concede el filósofo como referencia para la reflexión ética.

¿Sirven los dos géneros, igualmente, a su propósito?

En el capítulo IV de la *Poética*, Aristóteles se refiere al desarrollo de la poesía y presenta la tragedia como evolución de la epopeya³² indicando que hay elementos comunes entre ambas, pese a la mayor complejidad de la tragedia³³. Pero es más adelante, en el capítulo XXVI, cuando Aristóteles se pregunta explícitamente qué imitación es mejor, la épica o la trágica, y da respuesta a esa cuestión. El punto de partida de su exposición es la consideración de una objeción que expone Platón en varias de sus obras³⁴: la observación de que la epopeya es para «espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos» (1462a 2-4), como queda patente por la necesidad de exagerar los gestos y movimientos para que el espectador comprenda.

La respuesta aristotélica desplaza la cuestión, indicando que la calidad de la obra se puede ver sin movimiento, sólo leyendo. Apoyándose en que la tragedia imita mejor, con más unidad y en menor extensión, y que cuenta con más elementos que la epopeya para deleitar —la música y el espectáculo—, concluye que la tragedia es superior «puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya» (1462b 14-15).

Un análisis de la definición de la tragedia y de sus elementos arroja luz sobre esta afirmación. Aristóteles define la tragedia como:

(...) imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (1449b 24-28).

³¹ Jean-Pierre Vernant destaca la importancia del marco sociopolítico en el que se desarrolla la tragedia que surge «cuando el lenguaje del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad» (VERNANT, J. P., NAQUET, P. V., *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (vol. I), Taurus, Madrid 1987, 11) y señala que no sólo constituye un nuevo tipo de espectáculo en la ciudad, sino que marca una etapa en la formación del sujeto responsable. En el drama trágico, el héroe es cuestionado por el coro y se convierte en objeto de debate para los espectadores en un momento en que se está desarrollando el pensamiento jurídico en el marco de la ciudad, que entra en conflicto con la tradición religiosa (cf. *Ibid.* 17-22).

³² Jean-Pierre Vernant, subraya la novedad que la tragedia representa en tres aspectos: el terreno de las instituciones sociales, el de las formas literarias y el de la experiencia humana. En el aspecto literario la elaboración de un género destinado a ser representado en escena, escrito para ser visto a la vez que oído y por tanto, programado como espectáculo, constituye una novedad radical ligada a los otros dos aspectos (Cf. VERNANT, J. P., NAQUET, P. V., *op. cit.*, vol II, 25-27).

³³ Cf. *Poética*, 1449b17-21.

³⁴ En *Leyes*, Platón dice que la tragedia es apropiada para dar gusto «a mujeres instruidas y a muchachos jóvenes y quizás a la multitud» (*Leyes*, 458d), pero no a hombres maduros.

El objeto de esta imitación es, pues, «una acción esforzada y completa», de modo que, entre las partes de la tragedia que Aristóteles enumera, «la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya» (1450a 8-10), la más importante es la fábula³⁵, esto es, la organización de los acontecimientos,

(...) porque la tragedia no es una representación de seres humanos, sino de la acción y el curso de una vida. Y la *eudaimonía* y su contrario consisten en acción, y el fin es cierta clase de acción, no una característica (*poiotés*). Según sus caracteres (*ta éthe*), los individuos son de tales y cuales características (*poiótines*). Pero es según sus acciones como viven bien (son *eudáimones*) o lo contrario" (1450a 15-20).³⁶

Tanto la referencia al curso de una vida, como la precisión de que la tragedia es imitación de una acción «completa» —con principio, partes intermedias y fin— subrayan la conexión entre decisiones, acciones y sus consecuencias a lo largo del tiempo. De ahí la insistencia del filósofo de Estagira en que la fábula imite una sola acción y ésta entera, «y que las partes y acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o se suprime una parte, se altere o disloque el todo» (1451a 32-35).

La caracterización de la fábula pone también de relieve la concepción aristotélica de la vida humana buena, que no es un estado o un modo de ser; sino una actividad³⁷. Esta consideración no minusvalora la importancia de los caracteres, que se muestran en la elección y en la acción (1450a 21-2), sino que, en contraste con otras posturas, el Estagirita subraya que un buen carácter es insuficiente para una vida humana buena y que no es en la posesión de una cualidad sino en su ejercicio en lo que consiste la perfección.

³⁵ Aristóteles emplea el término «*mýthos*», aquí traducido por «fábula», para referirse a la trama o textura de los actos, es decir, al argumento. Por otra parte, la tragedia clásica dramatizaba hechos del pasado mítico de los que el poeta hacía uso y que, según el Estagirita, no es lícito alterar (cf. *Poética* 1453 b 23ss) puesto que la autoridad del mito garantizaba la verosimilitud de los hechos representados. No obstante Aristóteles admite el uso de otras fábulas (cf. *Ibid* 1451b25-27) —práctica presente en su tiempo— aunque sus referencias principales son a tragedias clásicas.

³⁶ Utilizo la traducción que hace Martha Nussbaum de este pasaje en *La fragilidad del bien*. En nota explica que «la argumentación de Aristóteles es la siguiente: la trama es lo más importante, porque la tragedia es una representación de la acción y la vida, no sólo de estados del carácter; la razón de que todo el curso de una vida requiera para ser representado una trama, y no sólo una descripción caracteriológica, radica en que la *eudaimonía* no es sólo una característica, sino una praxis» (NUSSBAUM, *La fragilidad del bien*, 470).

³⁷ En su introducción a la *Poética*, J. D. García Bacca relaciona esta primacía de la acción en la tragedia con otros elementos de la filosofía aristotélica, como la superioridad del acto sobre la potencia, de lo natural sobre lo artificial, de la forma sobre la materia. Así, la reproducción imitativa superior es la del ser humano. Y cuando el material sobre el que aparece la obra de arte es el humano en la persona de los actores, «ellos, en cuanto hombres vivientes y de la especie suprema, ponen a contribución de la obra sus acciones, y presentan acciones con acciones y las sostiene en su realidad con la realidad propia de los actos del actor; de modo que el material se da aquí a sí mismo la forma artística y la forma artística está conformando y configurando las acciones reales y naturales de los actores» (GARCÍA BACCA, J.D. Introducción, versión y notas en ARISTÓTELES, *Poética*, Universidad Nacional Autónoma, México 2000², LXXIV-LXXV).

No obstante, también el carácter de los personajes tiene suma importancia puesto que al imitar la acción se imita a aquellos que actúan³⁸, de modo que Aristóteles señala que es el elemento más importante en la tragedia después de la fábula³⁹. Al definir carácter como «aquello que manifiesta la decisión» (1450b 8) sitúa la acción en el marco de las acciones voluntarias y deliberadas, esto es, en el ámbito moral⁴⁰.

Respecto a los caracteres, el Estagirita indica que se debe aspirar principalmente a que sean buenos (1454a 16) y, para que el lector o espectador pueda identificarse con ellos, personajes intermedios que no sobresalen por su virtud y justicia, ni caen en la desdicha por su bajeza o maldad” (1453a 7-11). De este modo se puede conseguir lo propio de la tragedia, «el placer que nace de la compasión y del temor» (1453b 13-14) Compasión porque el cambio de fortuna del héroe —paso de la dicha a la desdicha—, no se produce por su maldad, sino por un error no culpable, y temor porque se reconoce en él al semejante⁴¹.

Fábula y caracteres son, por tanto, los elementos fundamentales de la tragedia para suscitar las pasiones que le son propias: la compasión y el temor. Aristóteles señala explícitamente que estas no deben nacer del espectáculo⁴², el elemento menos propio de la poética⁴³.

El tercer elemento en importancia es el pensamiento que «consiste en saber decir lo implicado en la acción» (1450b 4-5). Aristóteles no lo estudia en profundidad sino que remite a la *Retórica* puesto que se trata de demostrar, refutar, despertar

³⁸ Comentando este pasaje y la distinción entre carácter y argumento, F. Will indica que, en la existencia, hay una íntima relación entre el carácter y la acción de modo que la separación, por el análisis, es artificial. «Each of us is, as an individual, in one sense character. There is something in us by which we are of a certain sort rather than of some other sort. Perhaps we might call this something «personality». Mere we will call it «character». (WILL, F., «Aristotle and the question of character in Literature» en: *The Review of Metaphysics* (1960), 356). Ahora bien, puesto que el carácter no es estático sino dinámico, el hombre no es una cualidad, sino que se va realizando. Es lo que imita la tragedia: «hombres en acción». Will pone de relieve la analogía gramatical que el Estagirita ofrece: «The unity which concerns us revolves still about the notion of “men in action”, that notion which seemed to draw the three elements of plot, action, and character into one. This notion —“men in action”— is expressed in Greek by a participio in the plural, and describes a characteristically participial situation, as distinct either from a substantive or a verbal situation. Man, as described here, has “character” or essence, but only to the extent that he puts it into act. Like a participle, that is, his substance must be dynamized to exist. Man exists, then, as a verbalized substance, or a substantialized verb: in short, as a participio. Man is a participle. He is not completely substantialized—a noun, nor is he merely act—a verb. This particular conception of man in action describes a familiar situation of existence, and serves as a key to the unity of character with action and plot, whether in literature or in life» (*Ibid.* 358-359).

³⁹ Cf. *Poética* 1450 b 2-3.

⁴⁰ Cf. *EN* 1111b-1113a. El tratamiento de lo voluntario y lo involuntario en la ética de Aristóteles es un tema complejo. En relación con la tragedia la postura aristotélica se aleja de la consideración de que el destino está determinado de antemano por los dioses y el hombre no es responsable de lo que le ocurre. Si la tragedia representara el determinismo puro, no tendría sentido que Aristóteles se refiriese a ella en la *Ética*. Sin embargo, la tragedia plantea la cuestión del grado de libertad y de cómo una mala elección por error, puede sumir en la desgracia.

⁴¹ La experiencia que ofrece la tradición literaria compartida para Aristóteles implica, además de la aprehensión de verdades éticas fundamentales, la respuesta emocional adecuada, tal como justifica en la *Poética*, 1450a 16-17; 1552b 32-1553a 6.

⁴² Cf. *Poética* 1453b 1.

⁴³ Cf. *Ibid* 1450b 16-18.

pasiones, amplificar y disminuir⁴⁴. Lo característico de este «saber decir» en la poesía es que «debe aparecer sin enseñanza» (1456b 6), es decir, se debe mostrar en la acción.

En los últimos capítulos de la *Poética*, el Estagirita aborda cómo debe ser «la imitación narrativa y en verso», esto es, la epopeya. Señala que «se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática» (1459a 17-18) y que «las partes constitutivas, fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas» (1459b 10-11). La diferencia principal en cuanto a las partes que constituyen la epopeya y la tragedia estriba, pues, en las intervenciones del coro⁴⁵ y en el espectáculo. Aristóteles presenta otras distinciones menores como la largura de la composición y el verso y la posibilidad de imitar varias partes de la acción desarrollándose al mismo tiempo así como de incorporar lo irracional en la epopeya⁴⁶.

No obstante, la diferencia más importante es que la tragedia es imitación «actuando los personajes y no mediante relato» (1449b 26-27), como sucede en el poema épico. De este modo el objeto imitado —la acción humana esforzada— y modo de imitar están plenamente identificados. En esto reside la superioridad de la tragedia y por ello consigue más fácilmente el fin de la poesía: suscitar el placer que nace de la compasión y el temor, que tiene un efecto catártico⁴⁷.

2.3. *Características de la vida humana que la tragedia pone de relieve*

La tragedia es, por tanto, la mejor representación de la vida humana en la concepción de Aristóteles. Y, como se ha expuesto, esa superioridad es de orden práctico: en ella se muestran las elecciones y acciones de personajes esforzados y buenos que ven zarandeada su vida por diversas circunstancias que escapan a su control⁴⁸. El

⁴⁴ Cf. *Ibid.* 1456b

⁴⁵ En esta obra Aristóteles no presta especial atención al coro. Sólo indica que «debe ser considerado como uno de los actores» (1456a 25). Sin embargo, el papel del coro en la tragedia griega introduce una dualidad que va más allá de la métrica utilizada: lírica coral y forma dialogada más cercana a la prosa para los protagonistas del drama. Coro y héroe trágico se contraponen y esa oposición genera la reflexión y el debate.

⁴⁶ Cf. *Poética* 1459b 18; 1459b 21-30; 1460a 12-14.

⁴⁷ La purificación de los afectos que produce la tragedia está causada por el plano ficticio en el que se padecen la compasión y el temor. Según García Bacca, lo propio de la imitación ficticia es «aligerar las pasiones» al quitarles el peso de lo real. Realiza una comparación con la purgación en cuanto operación medicinal e indica cómo ese aligeramiento conduce al término medio (cf. *Op. cit.*, XLI-LVIII). Se centra únicamente en el plano emocional. Martha Nussbaum difiere de las interpretaciones que se centran exclusivamente en el plano médico o emocional y establece una relación entre el deseo de aprender, que motiva el interés del ser humano por la imitación y la catarsis que produce la tragedia, entendiéndola como una clarificación o «limpieza» epistemológica y cognoscitiva (cf. NUSSBAUM, *La fragilidad del bien*, 180-183).

⁴⁸ En una ética de la autorrealización, como lo es la de Aristóteles, la insuficiencia del ser humano en orden a llegar a ser plenamente quien ya es en potencia, supone una toma de postura importante. Miguel García-Baró, al referirse a la ética aristotélica, describe la felicidad, la *eudaimonía*, como «este estado de consumación de las posibilidades que se contienen en nuestra naturaleza, caracterizada esencialmente, como sabemos, por la vitalidad racional, por la inteligencia», y poco después indica que «hay un núcleo esencial de la felicidad que depende de nosotros, de nuestra virtud y de la constancia en su ejercicio; pero hay otro factor, más externo, es verdad, pero también muy importante, del

espectador y el lector pueden descubrir en su trama la clase de cosas que suceden a las personas humanas.

Recapitulando lo expuesto, en la tragedia se muestra que lo nuclear de la vida humana se juega en la acción puesto que «la eudaimonía y su contrario consisten en acción» (*Poética* 1450a 15 ss). Y es en las decisiones tomadas en las diversas circunstancias —muchas veces en situaciones de gran complejidad— donde se muestra el carácter moral y se define el personaje, porque cada tipo de persona se define por lo que elige o evita (cf. *Poética* 1450b 8). Se puede afirmar que la tragedia, en su conjunto, pone ante los ojos del espectador que un buen *éthos* moral es condición necesaria, pero no suficiente para ser *eudáimon*. «Según sus caracteres (*ta éthe*), los individuos son de tales y cuales características (*poiói tines*). Pero es según sus acciones como viven bien (son *eudáimones*) o lo contrario» (1450a 15-20). Y, además, presenta cómo en determinadas circunstancias el ser humano bueno se sume en la desgracia porque en la vida hay acontecimientos que no es posible dominar y tienen una influencia decisiva (cf. *EN* 1100a). Así, aunque la bondad o maldad de una persona no dependen de las vicisitudes de la fortuna, la vida humana las necesita (*EN* 1100 b). Por eso el infortunio de la persona buena genera compasión. Y, junto a la compasión, el espectador experimenta temor, porque se sabe igualmente vulnerable (*Poética* 1453a 4-5). Otro elemento que se expresa en la tragedia es la necesidad de tomar en cuenta las relaciones en la consideración de la vida del ser humano que es, por naturaleza, social (*EN* 1097b 7-11): «necesariamente se darán tales acciones entre amigos o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro» (*Poética* 1453b 16-17). Así, la buena vida humana tiene, necesariamente, un componente relacional y social que la hace, necesariamente, más frágil.

En resumen: en la tragedia se pone de relieve la limitada condición del mundo humano, en el que no se puede elegir lo absolutamente bueno, muchas veces hay ignorancia no culpable sobre algunas circunstancias, la elección versa sobre objetos inconmensurables y siempre supone alguna pérdida, y hay elementos que escapan del control del agente. Un mundo en el que el espectador se reconoce e identifica con los personajes, consciente tanto de su insuficiencia para asegurarse una vida buena, como de su responsabilidad en las deliberaciones y elecciones para tratar de forjarla.

Por ello, la experiencia trágica ofrece una clarificación acerca de la vida y el bien humano⁴⁹ que explica la afirmación aristotélica de que la poesía es más valiosa que la historia como fuente de sabiduría.

que no somos jamás del todo dueños» (GARCÍA-BARÓ, M., *Sócrates y herederos. Introducción a la filosofía occidental*, Sígueme, Salamanca 2009, 109; 111). Es esta radical insuficiencia humana para alcanzar su plenitud lo que la tragedia pone de relieve ante los ojos del espectador.

⁴⁹ Martha Nussbaum sintetiza la aportación de este género literario a la reflexión ética indicando que «en las grandes tramas trágicas se explora la diferencia entre la bondad y el buen vivir, entre lo que somos (nuestro carácter, intenciones, aspiraciones y valores) y lo humanamente bien que discurre nuestra existencia. En ellas aparecen personajes buenos de carácter, pero que no son seres divinos ni invulnerables, sufriendo toda clase de infortunios, y se examinan las múltiples formas en que un carácter bueno es insuficiente para alcanzar la *eudaimonía*». (*La fragilidad del bien*, 474). Esto pone de relieve la distancia entre el antropocentrismo ético de Aristóteles y la postura platónica. Mientras que su maestro proscribió de la ciudad ideal los textos que «muestran las vidas de gentes buenas y justas afectadas gravemente por circunstancias adversas» (*República* 392a-b), el Estagirita se sirve de ellos como mejor ejemplificación de la condición humana.

CONCLUSIONES

El análisis de la *EN* realizado permite concluir que Aristóteles recurre a la tradición literaria como recurso para realizar una reflexión ética. En primera instancia, se sirve de ella utilizando el imaginario cultural común, para indagar, desde lo concreto, el sentido del lenguaje ya acuñado y establecer distinciones partiendo de la experiencia común. Este modo de proceder es consecuencia lógica de su método inductivo, y tiene su correlato en el empleo de ejemplos de situaciones verosímiles o acaecidas a personajes conocidos, a fin de que sus discípulos puedan reflexionar.

Pero la tradición literaria tiene algo más que ofrecer a la ética, según la concepción aristotélica. Las hazañas de los héroes y las situaciones que viven, muchas veces ajenas a su voluntad pero fruto del devenir de sus acciones, muestran al oyente/lector/espectador la dificultad de la toma de decisiones en un mundo en el que todo no depende del agente, así como la fragilidad de la virtud en circunstancias complejas, y la insuficiencia humana en orden a conquistar la felicidad o un bienestar/bien-vivir duradero. Estas consideraciones son de suma importancia para Aristóteles, que rechaza tanto el intelectualismo moral como la autosuficiencia humana en orden a la vida buena. El recurso a la tradición literaria desvela, por tanto, una antropología implícita que fundamenta el propósito del filósofo de indagar sobre el bien específicamente humano y no el bien en general.

Se ha visto cómo Aristóteles confía en el efecto positivo que la imitación y, particularmente, la imitación acompañada de placer, tiene en la formación del ciudadano. Por ello el arte es un elemento formativo importante. Y, entre las obras poéticas, la tragedia ocupa un lugar especialmente relevante. No sólo pone ante el espectador la tensión entre la voluntad y la fortuna y la brecha entre la virtud y la plenitud humana; además, la participación en la búsqueda del héroe por encontrar lo que debe hacer y la confrontación con otras «voces» de la obra, supone, para quien participa del espectáculo, un ejercicio de juicio que sirve de entrenamiento para posteriores deliberaciones. Y, en la identificación con el protagonista, el espectador responde con temor y compasión, dos emociones importantes en orden a la vida social y a la comprensión de lo que se puede esperar en la vida. Se trata de una experiencia en la que se ejercitan el entendimiento práctico y la estructura emocional humana dotando a la persona de esa experiencia que le permitirá sentir y juzgar con prudencia en las variadas circunstancias de la vida.

Lo expuesto anteriormente tiene sentido en una ética en la que el obrar bien no depende de conocer lo que es bueno, sino que implica a la persona en todas sus dimensiones, incluyendo el aspecto emocional, el cual resulta esencial para la vida virtuosa. Y pone de relieve, junto con la insuficiencia de la razón para la vida buena, la misma insuficiencia de los seres humanos, que están sujetos a los avatares de la fortuna y a la posibilidad de errar, en orden a su realización personal.

Aristóteles, sin embargo, no es pesimista. La *Ética* tiene su continuación en la *Política*. Y, si en la primera incide en la necesidad de cultivar el *ethos* moral y en el necesario compromiso personal, en la segunda presenta un programa educativo, consciente de que la vida humana se desarrolla en sociedad y de que a esta le interesa la formación de la ciudadanía. Es posible que su recurso a la tradición literaria suponga un intento de recuperar este género para la formación

de los ciudadanos en ese momento de profunda crisis en Atenas. En cualquier caso, muestra la invitación a mantener una permanente tensión para vivir «de acuerdo con lo más excelente que hay en nosotros» (*EN* 1178 a) y sitúa a las personas ante la responsabilidad de su propia vida, que tiene una dimensión social insoslayable. Para el filósofo en ello reside la dignidad humana.

Universidad de Deusto
cristina.pena@deusto.es

M^a CRISTINA PENA MARDARAS

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2019]