

Acerca de la tragedia

Saúl Sánchez

Este trabajo fue presentado en un ciclo de conferencias sobre la tragedia griega organizado por la Biblioteca Pública Piloto y la Universidad Nacional, Sección de Divulgación Cultural.

INTRODUCCION:

El objeto de nuestro estudio radica propiamente en esto: Queremos averiguar qué es la tragedia griega. Toda pregunta que versa sobre el ser de una cosa, o sobre su esencia, es una pregunta filosófica. Pero a nosotros nos queda difícil averiguar por algo de lo que no tenemos conciencia aunque vivamos, por eso hemos de tomar por guía a alguien que tuvo conciencia pero que en cierta manera no vivió la Tragedia, nos referimos a Aristóteles. Sin embargo, no alcanzan nuestros propósitos ni a abarcar la discusión que responde por el sentido de la tragedia como los textos de Leski, ni tampoco a explorar el origen de la tragedia a la manera de Nietzsche.

Apenas nos detenemos en Aristóteles para tratar de examinar con él lo que un griego (como él) puede pensar acerca de la tragedia.

Es, pues, nuestro problema "leer a Aristóteles"; naturalmente en lo que él escribe acerca de la tragedia. Esto es: "leer su Poética", mas con una intención que pretende descubrir, en la manera como es traducido este texto para nuestra lengua, el sentido griego de su pensamiento.

Nosotros contamos, por ejemplo, con la traducción de Aguilar. Esta traducción que se dice es del griego, sigue al pie de la letra el texto establecido por la colección de las Universidades de Francia. Lo que importa, sin embargo, no es que el texto haya sido traducido directamente del griego, sino que hay una reducción necesaria en las traducciones del griego a nuestras lenguas por su origen latino, de modo que se hace preciso pensar dos veces lo que se lee, si no se quiere tener un ejercicio superficial y anodino que hace aparecer al texto como un manual ingenuo sobre el teatro y no como aquel libro que pueda ser la obra profunda de un pensador que averiguaba por las cosas ya en el sentido de la filosofía, y por lo tanto, en la perspectiva de la *επιστημη*.

No se trata pues de aceptar de antemano que por ser de Aristóteles tenemos frente a nosotros una obra profunda. Mas de recalcar el hecho que, es desde la filosofía como se considera el teatro, y especialmente la tragedia, en Aristóteles. Lo que significa ya una situación particular. La filosofía no es la literatura, ni la estética, ni tiene que ver, por más que las obras se parezcan por el título, con lo que la actual ciencia pueda conocer como poética. Seguramente la lógica moderna tuvo que ver mucho con la lógica de los profesores en la escuela aristotélica para su desenvolvimiento, pero como lo analiza Heidegger nada tiene que ver la filosofía con la logística que se debe mucho más a las ciencias que a la metafísica, (que ha sido hasta ahora y desde Platón, el modo de ser de la filosofía en occidente). De igual manera se puede decir de la ciencia literaria y de la poética de Aristóteles. La filosofía tiene unas preguntas propias, unas maneras propias, su enfoque es diverso, y por lo tanto, sus intereses

tanto como sus resultados no son los mismos que los de la ciencia. En Aristóteles la filosofía es metafísica, y se responde de un modo especial por ella, lo que caracteriza su actividad de pensador y de investigador. Por supuesto, dentro de estos límites. Esto es lo que hace especial su texto de la Poética, y es naturalmente, lo que permite iniciar una lectura distinta de tal modo que al hacerlo no sólo se asume el texto como evento, sino que por lo mismo se le dé la temporalidad propia y con ello el ritmo adecuado. Es pues, teniendo conciencia clara de que el tiempo de Aristóteles es el tiempo de la filosofía, y más especialmente de la metafísica, como no ha sido ningún otro tiempo, ni talvez volverá a serlo, y es pensando por tanto, que antes que nada su texto sobre la poética es metafísica (así actualmente se asuma como texto-base para un examen de literatura) como queremos abordar su lectura.

En esta perspectiva nos parece que este ejercicio puede abarcar estos puntos que nos permiten alcanzar una comprensión total de su poética.

¿Qué significa la esencia de la obra de arte?

¿Qué significa la esencia de la poesía?

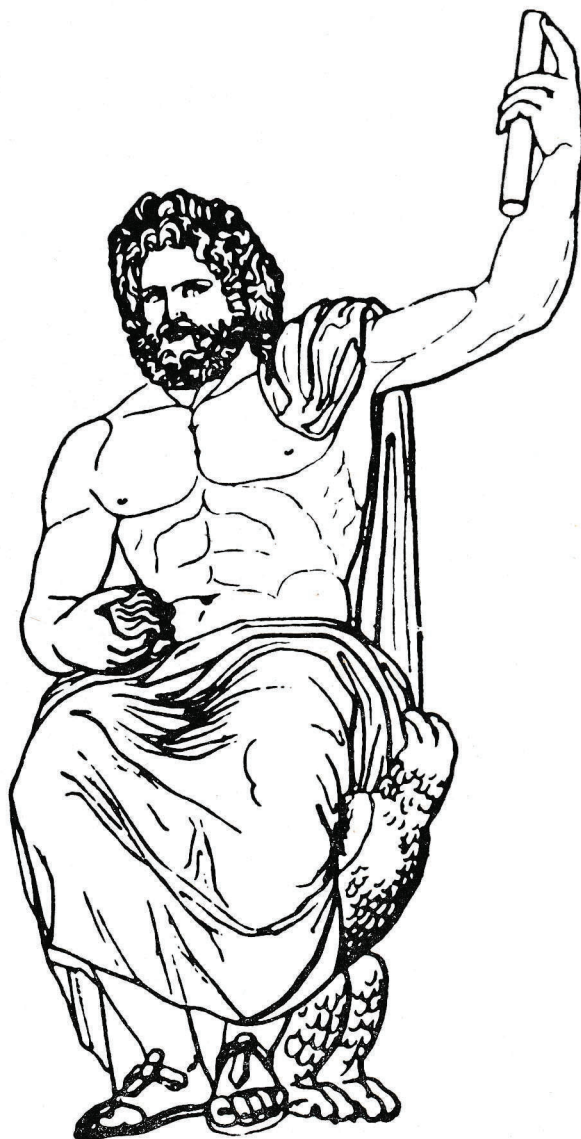
¿En qué consiste la esencia del drama y cuál es la esencia de la tragedia?

Parece muy simple nuestra división. Apenas obvia y propia como de un manual de literatura, pero estamos seguros de que esta simplicidad aparente, mantiene, sin embargo, el modo de la escritura del trabajo de Aristóteles que más quería discurrir que formular sentencias definitivas acerca de la esencia del teatro. Por otra parte el asunto parece menos simple si pensamos que tres de los cuatro puntos pueden referirse en general al desenvolvimiento de una sola idea que podemos nombrar en su forma profunda con el propio Aristóteles como *μυμησις* mientras, el cuarto punto no más esto es el de la tragedia, ha de girar al contrario, en torno a tres ideas que multiplican, por lo tanto, y reproducen para el teatro la significación de la *μυμησις*, que como esencia de la obra de arte ha de considerar la Poética.

El tema de la obra de arte pues, de la poesía y del drama, se han de desenvolver en relación con una sola teoría (la de Aristóteles) la de la Imitación. Pero el asunto de la tragedia se ha de considerar especialmente con respecto a lo que es su "Objeto" (como Imitación) que es la purificación, que no se produce sino porque el placer del teatro consiste esencialmente en la compasión y el temor. Así pues enunciemos el problema, que en esquema es el siguiente:

El arte, la poesía o drama son en esencia imitación. La tragedia como imitación produce la purificación por el temor y la compasión.

Sin embargo, hay dos hechos que nos importa confrontar en última instancia, y que están el uno al origen de la obra de arte como su causa primera. Este no es otro que la (*μυμησις*) imitación, y el otro que se presenta al final del teatro como última causa de la tragedia que no es otra cosa que la (*καθαρσις*) purificación. Recorrer este espacio entre la *μυμησις* y la *καθαρσις* (la imitación y la purificación) será acercarnos al camino en



que la sabiduría griega podía aprehender sus fenómenos para producir a través de la educación (*παιδεία*) la virtud (*ἀρετή*) en lo que consiste a su manera el teatro.

A. LA IMITACION (*ἡ μίμησις*)

Nosotros tenemos en español algunas palabras que recuerdan esta expresión: Mímo por ejemplo. Su uso es muy diverso. Puede significar lo mismo la forma especial de teatro que se hace a base de gestos, como más señaladamente la imitación de la voz y de los gestos de un niño. Esta última forma es muy particular, digna de ser tomada en cuenta por la psicología. Según ella el mímo es un gesto de acercamiento, pero también de aprendizaje que hay que dosificar en un juego especular que se vive en las relaciones con el niño para que no termine por instituir una fijación infantil de tal manera que haga del niño, un mímo. Pero lo que nos importa, no es esto; hemos comenzado por allí para dar una imagen de la palabra, que es muy propia de la griega, en tanto que la nuestra tiene que ver lo mismo con la pedagogía como con el teatro.

Que Aristóteles, quien se va a ocupar de la poesía griega, (y ya para entonces es abundante el material que en distintos géneros puede recopilar el filósofo) empieza hablando de la imitación, significa para un alumno del liceo que va a tratar de la poesía como un arte especial a la que llama poética.

Arte se dice *τέχνη* en griego. Puede que Aristóteles no use esta palabra en particular, cuando habla de poesía, pues elabora otra palabra *ποιητική* ⁽¹⁾ pero necesariamente sabemos que se trata de "arte" cuando para estudiar la poesía, al hablar de imitación, se refiere en el mismo nivel a la pintura, a la música, o la danza. Con todo, la *τέχνη* griega no tiene tampoco esa significación tan determinada que el arte en nosotros después de la estética. El arte no es más que esto que se puede enumerar como pintura, música, escultura, arquitectura, cine, etc. La poesía no sería para nosotros arte, pero se puede afirmar, sin lugar a duda, que por lo que el arte (*τέχνη*) significa en Grecia, la poesía puede ser también la primera, o la poética las representa a todas. Con esto se tiene que adivinar lo distante que estamos nosotros de la concepción griega. Es posible que nosotros, por ejemplo, pensemos hoy el teatro como arte dramático, pero es mucho más difícil que se conciba como pura poesía, así al origen el teatro moderno, aún en nuestra lengua hispana, se haya escrito en verso y mantenga su vigencia, una vez pasado este modo. Pero no es sin razón, o mucho menos insignificante el que Aristóteles no considera en su texto que la esencia de la poesía esté en el verso. Los griegos o el filósofo, por lo menos, pensaron el teatro esencialmente como poesía. Lo cierto es que ella no tenía para un griego la misma significación que tiene para nosotros, mucho menos después de la literatura.

La poesía, es, pues, como arte, imitación; pero ¿qué es la *τέχνη*? Es decir, ¿qué es el arte? no para nosotros ¿sino para un griego? La *τέχνη* es también *ἐπιστήμη* asegura Heidegger. En un texto sobre la esencia de la técnica afirma: "En otro tiempo *τέχνη* designaba también la producción de lo verdadero en lo bello. La *τέχνη* de las bellas artes se llamaba también *τέχνη*. Al principio de los destinos de occidente, las artes alcanzaron en Grecia el nivel más elevado del desvelamiento que les ha sido otorgado. Ellas hicieron resplandecer la presencia de los dioses, el diálogo de los destinos divino y humano. Y el arte no se llamaba de otra manera que *τέχνη*. Era un desenvolvimiento único y múltiple; y era piadoso, es decir (*πρόμος*) que se coloca a la cabeza, dócil a la potencia y a la conservación de la verdad".

Este es, pues, el sentido de la *τέχνη*; en última instancia, conocimiento como puede ser la filosofía, o como lo es hoy la ciencia. Pero por supuesto, si la poesía es conocimiento en tanto que *τέχνη*, no lo es, sin embargo de la misma manera que la filosofía. No se puede decir por ejemplo, que la filosofía sea un conocimiento por imitación, pero la poesía, o en general, el arte como ejercicio de producción de lo verdadero en lo bello es esencialmente imitación. Aún no es posible pensar en el momento de Aristóteles en la filosofía como una *τέχνη* más como una teoría, y más definitivamente, como la *θεωρία*.

Pero entonces, también la filosofía era ciencia, esto es *ἐπιστήμη* y es más, el modo propio de la *ἐπιστήμη* de la Grecia de Aristóteles. Lo que quiere decir que aún entonces hay una cierta diferencia entre poesía y filosofía, que hace pensar de una manera más particular la poética, como en general, todo lo que puede ser tenido como *τέχνη* en tiempo de Aristóteles.

Aristóteles, dice Heidegger, distingue la *ἐπιστήμη* de la *τέχνη* bajo la relación de lo que ellas develan y de la manera como ellas lo develan. La *τέχνη*, agrega, es un modo de la *ἀληθεύειν*. Pues, bien, este modo especial de la *τέχνη* distinto de la *θεωρία*, o de la filosofía es precisamente la imitación.

Ahora podemos afirmar que la esencia de la obra de arte para Aristóteles es la imitación, o para decirlo con menos peligro que el que implican expresiones como obra de arte, etc., mejor decir, que la esencia de la *τέχνη* es la *μίμησις*. Pero ¿qué es la *μίμησις*? Este es el problema que tenemos nosotros desde el principio entre manos, que vamos a resolver.

Aristóteles puede decir al principio de la poética como al principio de la metafísica que todo hombre desea naturalmente saber: "imitar es natural a los hombres y se manifiesta desde su infancia". De otra manera dicho, la imitación es otro modo de aprendizaje, ¿pero qué aprendizaje?, ¿de qué?, ¿cómo?, ¿con qué objeto?

Naturalmente que sería fácil esta pregunta repitiendo lo que él señala sobre la *τέχνη* como una producción de lo verdadero en lo bello, pero preferimos seguir otro camino que nos explicita de manera más clara lo que significa esta imitación.

1. Compuesto de *ποίησις* y *τέκνη*.

Es una verdad para nosotros que la poesía es arte en el sentido de Aristóteles, o mejor que la ποιησις es τεχνη, es también verdad de la misma manera, que la τεχνη es esencialmente imitación, puede ser ahora otra verdad, que la poesía es imitación. Pero decir que la poesía es esencialmente imitación no es hablar de ella de un modo moderno. Algunas veces la poesía actual como ocurre en algunos versos de Apolinar puede imitar una imagen, pero no por eso es imitación la poesía en términos de Aristóteles. De otra manera, no es imitación por ser escritura, o en tanto que escritura como suele ocurrir con la poesía moderna.

Bien podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la poesía es una imitación por la voz teniendo en cuenta que la voz aquí no sería mera φωνη ni tampoco solamente lenguaje, si no en general lo que por λογος puede entender el griego (palabra, discurso, pero también conversación y aún razón). Para expresarlo de un modo definitivo como lo afirma el manual de retórica de Heinnich Causberg: "La poesía era para los griegos y los latinos con la música y la danza un arte del sentido del oído". Así pues, un arte vocal. Sabemos que la poesía hoy es esencialmente literatura y que como fenómeno se concentra en la lengua, o más decididamente en el lenguaje. Aún si pudiera ser imitación, hoy, la poesía no podría ser ciertamente una imitación por la voz, pues no ha vuelto a ser a pesar de los "mas-media" un arte del sentido del oído.

Decir pues que la poesía es para los griegos por su "naturaleza" una imitación por la voz no es más que afirmar que la poesía se hacía para decir, no para leer. Pero ni siquiera lo que en otro tiempo se practicó entre nosotros como la poesía cuando se hacía con ella grandes recitales, porque cualquier poesía que se escribía era propiamente hecha para declamar, puede dar la idea completa de lo que esta imitación implicaba para los griegos. Sin duda, el hecho ya de pensar que la poesía era para recitar, la acerca especialmente a otra disciplina que a la de la literatura, pero la imitación griega tiene otros elementos fundamentales que el de mero placer estético de escuchar unos bonitos versos escritos para entretener a unos pocos. Yo diría que está mucho más cerca y tiene mucho más de función religiosa y de los ritos sagrados la poesía griega, que de literatura occidental. Así quiera conservarse también como legado literario que haga parte del tesoro universal de occidente en lo que se refiere a las bellas letras. Tampoco el Evangelio tuvo por objeto, por ejemplo, ser especialmente escritura, así haga parte de lo que hoy llamamos Sagrada Escritura o de lo que siempre se ha conocido como Biblia. No. Su objeto fue fundamentalmente proclamarlo y aún la iglesia mantiene toda esa ceremonia en lo que ella define como liturgia de la palabra.

No es que hubiera sido exactamente lo mismo la ποιησις griega, pero se puede decir que aquí hay una imagen más cercana que nos puede hacer comprender por nuestros propios medios lo que era aquel acontecimiento griego, de manera que nos saquen de la idea de la literatura, cuando nosotros hablemos de poesía griega.



La poesía como imitación es, pues, acontecimiento. Otro acontecimiento que hay que "combinar" con eso que nosotros llamamos, también de un modo extraño, cultura griega. Acontecimiento como la filosofía o como el arte y todos tres con un señalamiento particular de esa temporalidad griega, tal que sería necesario un estudio especial de los tres para conocer las demarcaciones o las delimitaciones que cada uno implica en la formación y la historia de esta "nacionalidad" (lo decimos en el sentido metafísico no físico o geográfico).

A fin de saber de qué manera, sin embargo, la poesía es imitación, particularmente en el teatro puesto que hay la epopeya, o porque hubo un canto con diversas manifestaciones, es necesario pensar la significación que éste tuvo o la función que representó en aquel medio en el que nació y se desenvolvió el teatro.

También éste se reconoce como drama. Particularmente se puede afirmar que se le llamó teatro por el lugar y, en fin, teniendo en cuenta la parte del espectador, puesto que teatro viene de *θεα* espectáculo, vista; pero se le llama drama por lo que se lleva a cabo en aquel lugar, esto es por lo que se hace. El drama es para Aristóteles la acción. Hay que advertir que Nietzsche quien en muchos textos no acepta la interpretación de la tragedia de Aristóteles, no está de acuerdo tampoco con esta idea del drama que da Aristóteles. En un texto sobre el caso de Wagner escribe esta nota: "ha sido una verdadera desgracia para la estética el que siempre se haya traducido la palabra drama por "acción". No es sólo Wagner el que se equivoca aquí; todo el mundo continúa estando en error; incluso los filólogos que deberían estar más enterados. El drama antiguo tenía como mira grandes escenas de *παθος* que excluían cabalmente la acción... La palabra es de origen dórico, significaba acontecimiento-historia, tomadas ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo exponía la leyenda local, la historia sagrada sobre la que reposaba la fundación del culto (por tanto, no un hacer, sino un acontecer: en dórico *δραν* no significa en modo alguno hacer". Pero nosotros seguimos la interpretación de Aristóteles y su texto es claro a este respecto: "Los Dorios —dice— reivindicaron para sí el origen del drama porque ellos alegan que para decir 'hacer' ellos emplean la palabra *δραν* mientras que los atenienses utilizan *πραττειν*. Το Δραμα, pues, que según Aristóteles significa hacer, lo es en sentido de obrar, de ahí el Opus, aún como lo entendieron los monjes benedictinos que hablan del opus dei cuando se referían particularmente al ejercicio litúrgico del oficio divino, o de las horas. Un drama es, pues, en este sentido, o en el mismo sentido de la música, *un opus* que no tiene razón de ser sino cuando se ejecuta como una obra musical, o cuando se oficia como canto de un maitines. Lo que significa que el drama no era otra cosa que imitación en el teatro. Una acción en el teatro a pesar de que Aristóteles en principio hable de *πραξις* con todo, es, algo más que un hecho; es, y en todo el sentido de la expresión propiamente un *μυθος* o "fábula" como traducen en general del texto de la Poética al español nuestros especialistas.

Pero de lo que se ha valido Aristóteles para expresar esta acción en el teatro a través de toda la poética, del vocablo *μυθος*, lo usa Homero para designar, en cambio, la palabra. Lo que quiere decir que algo va de Homero a Aristóteles, como se supone que hay algo entre aquel *μυθος* que significa palabra y esta palabra (*μυθος*) que designa expresamente una acción. Se trata, por supuesto, del *λογος*. Este ya no es un acontecimiento en tiempo de Platón y Aristóteles sino que empieza a ser razón, de la que se ha de imbuir occidente.

Esta palabra acontecimiento que es la poesía es, sin más, el tema "de imitación de la poesía". Se pudiera decir que en dos cimas se hayan con respecto a la historia griega Homero y Aristóteles. Cada uno lleva a su "culminación" la palabra de manera diferente como *μυθος* y como *λογος* y cada uno obedece a dos experiencias diferentes de la formación de la entidad que del pueblo griego podemos reconocer, para la metafísica, como la diferencia que existe entre el (aprender) *μανθανειν* y el aprender ese aprender, que no es otra cosa que el *θεωρειν* y en este sentido, y sólo en este sentido, el saber.

Por si algo sirve para orientar el *quehacer* actual de la poesía se puede considerar aún hoy lo que la poesía es para los griegos, bien entendido ya en Aristóteles: MITO, como una palabra que no tiene que ver con esta otra en torno a la que gira el pensamiento de occidente hace tiempos. De esto se da buena cuenta Aristóteles cuando puede afirmar insistentemente que hacer poesía no consiste en hacer versos, sino, y este es su punto definitivo, en crear mitos. ("Es pues, claro según esto, que el poeta debe ser un artesano de mitos más bien que artesano de versos en vista que es poeta en razón de la imitación y que imita acciones").

Bien sabe que Parménides no es poeta a pesar de su "poema" sobre el ser, ni que lo fuera Heródoto, así hubiera escrito en verso su historia, porque la poesía que habita en la palabra exige antes que todo la presencia de un modo que no es el que la razón puede captar.

No quiere decir por eso que el *μυθος* sea irracional. No es el mito ni la poesía la contraparte del *λογος* como el espacio que señala la oposición entre lo racional y lo irracional; no es de esta manera como estarían opuestos o serían relativos el mito y la razón. No, el mito es, desde hace tiempos, aquel espacio en el que es posible y sólo en él, averiguar por el hombre, eso es todo. Esto mismo lo entiende Aristóteles, por eso cuando él compara la poesía con la historia sabe que aquella (la *ποιησις*) se parece más a la filosofía que ésta, porque no consiste ella en contar lo que ha acontecido sino en imitar aquello que es posible sólo porque es humano. En tiempo de Aristóteles la filosofía que era entonces metafísica desde Platón se preguntaba por la cosa, pero la filosofía corría el peligro de haber perdido el ser por atrapar su apariencia. Mas la poesía que averigua por lo humano posible y se mantiene en el mito es la sola capaz de lograr esa experiencia antes que la filosofía que ha perdido de vista al ser por detenerse en la cosa.

Nosotros sabemos también que la ciencia se plantea más en la posibilidad de su objeto que en su realidad y establece allí sus proyectos; pero su objeto es la materia. La poesía, en cambio, nunca sobrepasará para que sea verdadera poesía, de este proyecto humano en la que el mito, o si se prefiere la palabra, es la experiencia original. Se sabe, pues, dónde está el drama, ¿dónde está la poesía! Igualmente su palabra es mito lo mismo que en cualquier otro género poético griego (la epopeya, el canto, la sátira), sólo que ella tiene con respecto a las otras un modo especial de esta imitación. En ella el *μυθος* se actualiza personificando la acción. Decir que el mito se actualiza es afirmar que él quiere la temporalidad del momento. En general esto puede ocurrir con todo mito, aún hoy. Por ejemplo, con el mito de Edipo que se actualiza a manera de complejo en el psicoanálisis. Pero que él se actualice personificando, no quiere decir otra cosa sino el modo como el teatro pone bajo sus máscaras, la figura, los sentimientos y el lenguaje de un hombre.

En ese caso, el teatro añade, por tanto una acción a la fábula, el mito que es una palabra fehaciente se convierte en "REPLICA" en la escena por lo que el actor se llamó en Grecia menos personaje en razón de la máscara que *υποκριτης* como aquel que bajo ella (*υπο-κρινομαι*) replica al juicio que se establece.

La acción en el teatro es lo que hace que la fábula o el mito cobre una vida especial, que es la de la *πραξις* seguramente en el sentido de una acción moral, pero como la puede entender el griego y no como la discierne occidente. Esto es en una perspectiva ontológica en la que lo que está presente es el "designio" de un pueblo. Así pues, la imitación es necesariamente *παιδεια* en Grecia.

No es solamente el placer de la fiesta lo que hace el drama sino la necesidad de la educación en la identidad de una sabiduría única capaz de dar coherencia a un pueblo disperso, lo que implica a la poesía, y por tanto, al teatro en ser un acontecimiento especial del mundo griego. Sería comparable también con el papel de divulgador que puede cumplir una ceremonia, (cualquier ceremonia) pero especialmente el rito eucarístico en el mundo cristiano.

Decir, pues, que la poesía es imitación, es decir que ella es palabra que enseña a ser, o si se quiere, que lleva a pensar como griego a un hombre que la escucha. A nosotros, por ejemplo, nos falta una identidad, por eso nuestra poesía no tiene tradición, porque no tiene nada que divulgar, a no ser esos patrones que impone la cultura de la que dependemos, en la que por falta de reflexión no nos reconocemos muy bien. Nos referimos a occidente. Pero el teatro es palabra que enseña de un modo especial: "Haciendo", esto es, en el más puro sentido griego, *practicando*. Este modo especial es el que, sin embargo, veremos discernir particularmente en la tragedia, como la forma más pura del teatro, antes de que por haber cumplido su función desapareciera definitivamente de la escena.



B. LA TRAGEDIA (ἡ τραγωδία)

La tragedia es, pues, una parte especial del drama griego como lo es la comedia o también la sátira. Pero ella es más que esa parte especial del drama, un acontecimiento particular en el mundo de la cultura griega. Nuestro interés es siempre descubrir su significación no más allá de los límites en que pueda considerarse a partir de la poética de Aristóteles. No podemos por ejemplo entrar a discernir una definición más actual y más conforme seguramente con la historia de la tragedia griega, como la de Wilamowitz cuando dice que "una tragedia ática es en sí misma una pieza completa de la leyenda heroica, elaborada poéticamente en un estilo elevado para la representación, por medio de un coro ático de ciudadanos y de dos o tres actores destinada, como parte del servicio religioso público, a ser representada en el santuario de Dionisos", porque nuestro interés no es la historia. Una definición de éstas es más técnica desde el punto de vista de la ciencia pero menos representativa respecto de la reflexión filosófica. Naturalmente que mientras no se discierna de un modo suficiente las diferencias que pueden darse entre la ciencia y la meditación, y no se reconozca de la misma manera el destino distinto de la filosofía, se ha de ignorar o han de aparecer para los técnicos del siglo XX irrisorias las pretensiones de la filosofía. Nosotros, en cambio, que nos ocupamos de la filosofía, no practicamos otro camino, ni podremos augurarle muchos éxitos a la ciencia en el esfuerzo por aprehender en su límite, el fenómeno humano.

Una definición como la de Aristóteles nos introduce de lleno en la cuestión filosófica. El dice de la tragedia en la Poética lo siguiente:

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

Por supuesto que no le gusta tampoco a Nietzsche esta definición. Estudiando especialmente a Esquilo en el origen de la tragedia dice: "En la tragedia de Esquilo a Eurípides, la escena dominó la orquesta. La dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales pasaron a primer plano. Ese paso (la tragedia) fue dado y Aristóteles, contemporáneo del mismo, lo fijó en su famosa definición tan desorientadora, y que no expresa absolutamente el drama esquileo". En favor de Aristóteles yo diría que lo desorientador es la traducción, o son las traducciones que existen de él que no permiten el estudio profundo de la cuestión. Pero Nietzsche era filólogo, mas Heidegger reconoció que a pesar de todo Nietzsche leyó de un modo no griego la filosofía (griega).

La cuestión filosófica nos debe conducir por supuesto, a la aprehensión de la esencia misma de la tragedia que no será tampoco para Aristóteles algo distinto de lo que es para él y en su

momento, la significación de la esencia misma de las cosas. Para él, el filósofo, el ser es en su modo más magistral *ἐνέργειαν* de donde a nosotros nos viene la palabra energía. Esta palabra ha sido traducida por los romanos como *actus*, pero la significación no es justa. Así lo aseguran, por lo menos, los especialistas en la lengua. La *ἐνέργεια* dice el filósofo, es el punto donde culmina la relación secreta de la aparición de las cosas (*φαντασία*) como *φύσις* y/o *ποίησις* y el límite en que esta aparición alcanza su plenitud.

Obviamente la forma de la *ἐνέργεια* en el teatro no pudo ser otra que la virtud. Pero nosotros llamamos virtud lo que el griego llama *ἀρετή* y el camino de la virtud para nosotros no practica los mismos pasos que los que conducen a ella a un griego. La virtud en nosotros viene obviamente de la *Vis*, su esencia es la fuerza, pero aún si hay violencia en la *ἀρετή* griega, el fondo de ella es sustancialmente el placer. Por supuesto, el teatro tiene su propia forma de agradar, también la tragedia. Pero es de advertir que esta gracia del teatro no es de ninguna manera mero placer estético como al que nos transporta muchas veces hoy el arte, sino esencialmente educación, por lo tanto *παιδεία*. Quiere decir esto, que nada se hace sin intención en la escena griega, lo que puede ocurrir en cambio muy frecuentemente entre nosotros, por el mismo hecho de que nos falta destino. Una audición de un programa de música por más elevada que esta sea, pero que no tiene ningún vínculo con nuestro quehacer, porque no penetra nuestra instancia cotidiana y no significa nada en la historia, no puede producir más que mero placer estético. Es verdad que se puede vivir así de una manera un poco neutra, de hecho casi ha sido el sino de nuestra producción cultural, pero queremos decir que *esto era inconcebible en un griego*.

Por lo tanto, era necesario que este hecho acompañara al teatro pues, no, por menos, hacía parte de un servicio religioso público. Pero ¿qué quiere decir que la *ἀρετή* constituye el fondo de la entelequia de la tragedia griega? Se puede partir, para descifrar este asunto, de la idea que con la filosofía adquirimos de la *ἐνέργεια*. Sobre ella aprendimos dos cosas. Por una parte, se ha de tener en cuenta el nivel de la aparición de la tragedia en el teatro, esto es lo que entendemos como *ποίησις* (en el drama) y que tiene el mismo sentido del suceso, o del hecho definido como la acción, pero también el de la poesía concebido como palabra. A este nivel se sabe que la acción de la tragedia es virtud, lo que bien puede aparecer ya en la definición de Aristóteles, lo mismo cuando éste afirma que es la imitación de un carácter elevado y completo, que cuando agrega "que está hecha en un lenguaje agradable".

La tragedia no puede ser otra cosa que la imitación de una acción, que es virtud; si bien, el teatro puede ser también lo contrario, pues existe la comedia donde lo risible como especie de lo vicioso es por su dominio lo opuesto de lo trágico. Insistimos al afirmar esto que no quiere decir cuando se habla del vicio y de la virtud que el punto de vista del teatro sea propiamente el de la moral. No significa tampoco cuando a lo

risible (το γελοιον) se opone lo trágico que sea precisamente el desastre lo propio de la tragedia, sino más bien expresamente lo serio, o lo sublime en la tragedia. Pero tampoco implica que no sea tomada en cuenta la moral mas en esa perspectiva ontológica que es la sola dirección en donde la acción virtuosa de los hombres de cualidad moral superior o el vicio de los hombres de cualidad moral inferior de la comedia deben ser considerados. Mas lo que es esencia para Aristóteles tiene que explicarse necesariamente como movimiento κίνησις. Y la tragedia tiene su movimiento, y, por lo tanto unos límites (περας).

Pues bien, no de otra manera puede descubrir la acción de la tragedia Aristóteles que explicando estos límites. Ellos son el Infortunio y la Fortuna. (δυστυχία - ευτυχία).

Si se puede decir algo de lo que esto significa no se puede afirmar otra cosa que el teatro pero especialmente la tragedia, interpreta la VIDA. Como virtud, la vida tiene dos términos entre lo que se mueve la tragedia. La fortuna y/o el infortunio. Pero lo importante es que la acción implica un movimiento que conduce al teatro del infortunio a la fortuna o de la fortuna al desastre.

Pero además, que esto signifique los límites de la vida y que la tragedia trate de esto, nos permite acercarnos no sólo a la concepción que del teatro tenía Aristóteles, sino por tanto, a la idea que de la vida se hacía el teatro. No se trata del hombre, Aristóteles es bien claro en decirlo. Lo importante de estas partes es el conjunto de las acciones cumplidas pues la tragedia imita no a los hombres sino una acción; y la vida (la felicidad) y el infortunio (o la muerte) están en la acción. Si no se trata de los hombres es porque se trata de todo lo que tiene vida y puede ser feliz o infeliz, es decir, de todo lo que al vivir cuenta necesariamente con un destino. Así pues, de los mortales tanto como los inmortales. Pero es posible que un mortal pueda tener la suerte de los dioses que sería su fortuna como es posible que un dios aparezca con la suerte de los mortales y es de todas maneras un infortunio. Estos son límites de la tragedia. Este es realmente el problema de la tragedia, que fue concebido parcialmente por Reinhard cuando leyendo a Sófocles pudo señalar que el verdadero tema de su tragedia era el enigma del límite entre lo humano y lo divino. Por eso la tragedia no tiene otro movimiento, sino éste que se puede considerar como de inversión, y por lo tanto, la vida no tiene otra significación que como REFLEXION en la muerte, reflexión que puede ser por su "doble" reflejo de un pasado, o mirada atenta hacia un porvenir.

En este movimiento está, pues, la esencia de la tragedia y la forma de la ἀρετή y es obvio que no puede ser otra la dinámica de la tragedia porque es por ello (por lo que es eminentemente trágico) que el drama puede alcanzar su fin (τέλειος). El fin dice Aristóteles, es lo que es principal en todas las cosas (το δε τέλος μεγιστον απαντων) este fin es el otro nivel que podemos considerar de la ἐνέργεια como plenitud. La tragedia por ser una imitación de la vida no alcanza



su plenitud si no compromete a todos los que asisten al teatro. Es en este sentido como la poesía griega tiene la forma de ser de la παιδεία y como cualquier espectáculo que se ofrece no es meramente placer estético, sino verdadera formación en eso que hemos acostumbrado a nombrar como ideales griegos.

Tampoco, por ejemplo, la eucaristía entre los cristianos como verdadero teatro se produce por puro placer sino en la medida en que a través de ellos se origina la posibilidad de una transformación.

El teatro griego tiene este propósito (posiblemente aún también entre nosotros hasta cierto punto el teatro moderno) como lo afirma Aristóteles, no es cualquier tipo de placer el que hay que buscar procurar en la tragedia, sino aquel que le es propio. Pues bien —añade— el poeta debe procurar el placer que dan la piedad y el temor como la virtud propia de la tragedia. La piedad en griego es ελεος. Nosotros tenemos en nuestro español, al menos, algunas palabras que tienen que ver con esta expresión griega, ej. limosna. Hemos hecho relativas a esta expresión otras palabras que también vienen del griego caridad o caritativo. Aún en el culto cristiano se conserva esta expresión cuando decimos en la misa *Kyrie eleison* y que traducimos como ¡señor misericordia! Tal vez pensando en todo esto consigamos comprender la verdadera significación de la piedad de la que Aristóteles dice que se debe producir en la tragedia. La piedad tiene por objeto —dice él— el hombre que no merece su desventura (ελεον μιν περι τον αναξιον) el temor en cambio, al hombre semejante a nosotros (περι τον ομοιον). Este temor que se dice Fobos no hay que confundirlo con otra suerte de miedo como puede ser el horror (τερατωδες) griego aún en español el temor es algo singular. Es una forma cotidiana de la propia existencia. Coincide, por supuesto, con el cuidado que ponemos a cada paso para llevar a cabo una acción. No es un suceso extraordinario como puede ser el horror, es simplemente el miedo cotidiano de vivir que concurre con la diaria preocupación por la muerte, por eso Aristóteles dice que el temor tiene por objeto al hombre semejante a nosotros porque en él se manifiesta lo que a nosotros nos pasa.

La piedad es, pues, aquello que hace pensar lo que es conveniente o digamos justo y el temor lo que conduce a cuidar y a procurar esto que es conveniente en cada caso singular. Esto es lo que apunta Aristóteles, produce la tragedia como virtud, mas no de otra manera, sino en términos del mismo movimiento, que implica lo trágico.

“El poeta debe procurar el temor y la piedad suscitada con la ayuda de la imitación, pues, es claro cómo es de estos hechos que es necesario hacer depender estas emociones”.

Conocemos cuáles son los hechos (un movimiento que va de la fortuna al infortunio, o del infortunio a la felicidad). Pero ¿cómo pueden depender de estos hechos la piedad o el temor?

Para ello hay que tener en cuenta que el cambio (μεταβαλλειν) ocurre por una razón especial que Aristóteles llama αμαρτια. Tal vez lo más próximo a esta expresión haya sido considerado du-

rante mucho tiempo, y luego olvidado, por la filosofía, en la idea de Heidegger acerca de la caída del ser-ahí en Ser y Tiempo. Textos como éstos: La caída desemboza una especial estructura ontológica del ser-ahí mismo, lo que está tan lejos de pertenecer a su lado nocturno que constituye todos sus días en lo que tienen de cotidianos. “La caída es el concepto ontológico de un movimiento. No se decide ónticamente si el hombre es sumido en el pecado, en el status corruptionis, o si peregrina en el status integritatis, o se encuentra en su estadio intermedio o status gratiae. La exégesis ontológica-existencial tampoco hace, por ende afirmaciones ónticas sobre la corrupción de la naturaleza humana, no porque falten los indispensables medios demostrativos sino porque sus problemas son anteriores a toda afirmación sobre corrupción e inocencia”. Sin embargo, pensamos que puede tener también mucho de aproximación a lo que la teología cristiana considera como primera caída cuando habla de pecado original. Lo único que se puede afirmar es que es por ella por lo que se define verazmente una situación trágica, o de otro modo, que la tragedia no tiene sentido más que en esta dirección. Cualquiera otra situación que se pueda considerar de la vida y Aristóteles cita hasta tres, no es trágica. Dicho de otra manera el problema de la tragedia no es el bien y el mal, pues lo que trata de reproducir la tragedia es la esencia misma de la vida. Un hombre bueno o un hombre malo no son más que accidentes (decimos esto en el sentido del desenvolvimiento del aristotelismo por Porfirio) y Aristóteles sabe que la tragedia busca una situación preliminar.

La αμαρτια en ese caso es, pues, la vida misma, o la esencia de la vida, que trata de reproducir el teatro por su virtud, es decir en su acción. Se parte, por lo tanto, de un hecho de muerte o se llega siempre a él, porque el teatro no está lejos de pensar por la αμαρτια, el gran casus que es la vida como lo que ha de considerar después Heidegger, más fiel que ningún otro filósofo a la tradición griega, cuando piensa que el hombre es un ser para la muerte. De ahí que el protagonista de una tragedia es siempre héroe no tanto porque su figura sea legendaria mas porque el mismo denota una imagen especial del hombre que encarna la tragedia. Esta imagen es la del pavor. Pavor se dice en griego δεινον, pero ¿qué es el pavor para el pensamiento griego? o ¿especialmente para el filósofo?

Cuando Aristóteles ha descrito una situación trágica ha supuesto especialmente a un actor: ¿Un hombre bueno?, ¿un hombre malo?, ¿un hombre fundamentalmente malo? Hemos dicho que no se trata de esto, y nosotros suponemos que no, en la medida en que la acción de la tragedia quiere alcanzar el modo primordial de la vida. Necesita, por supuesto un actor especial, hoy lo llamaríamos un personaje, pero no lo conocía así Aristóteles. Este tampoco podría ser otro que aquel que pudiera considerar la tragedia en su forma más original. Cuando Aristóteles los describe y enumera hasta seis Alcmeon, Orestes, Meleagro, Edipo, Tyeste y Telefo los determina por una cualidad especial. “Estos y todos aquellos a quienes les ha tocado hacer y padecer cosas pavorosas (δεινα)”. Este δεινα, es decir estas cosas pa-

vorosas hablan de la violencia que es propiamente la situación de la tragedia (con todo lo que implica su acción) pero deja descubrir también a aquel que actúa en medio de ella que se puede describir como "el que hace violencia en medio de lo que subyuga". Por supuesto, este es el personaje al que el mito puede reconocer más bien como el HEROE. Para la filosofía, aún para Aristóteles y precisamente por él, no sería más que el carácter fundamental que el pensamiento griego puede llegar a dar de la esencia del hombre. El es lo más pavoroso (*δεινотатον*) porque hace y padece cosas pavorosas. Si se piensa que la esencia del drama es la *αρετη*, que la esencia de la *αρετη* es la situación trágica que imita la vida, que la esencia de esta imitación es la *αμαρτια*, y que la esencia de esta *αμαρτια* es el pavor que provoca la violencia se tiene que pensar también que este pavor que provoca la violencia y que caracteriza al hombre en su forma más original no tiene otra razón que la existencia misma del hombre amenazada de modo constante por un destino funesto. Queremos decir, que es el héroe el que define esta perspectiva ontológica del teatro griego, cuyo asunto no es la moral, es el ser, sólo porque en él, por definición, ya que su carácter inicial es el de ser el más pavoroso, se encuentra como en su casa la figura de un Dios (Dionisos) por algo el actor es *υποκριτης* y la máscara es doble en el más puro sentido de la expresión o por algo un héroe es un semi-dios, que tiene que ver con la muerte pero que debe su origen a los dioses. La esencia del *δεινот* es la separación que al decir de Heráclito lo engendró todo, a unos los hace aparecer como Dioses, a otros como hombres, a unos como libres, y a otros como esclavos. En última instancia la tragedia es pavor porque en ella se encuentran comprometidos los dioses y los hombres.

Pero la tragedia griega no tiene el matiz individualista que agobia la tragedia moderna. La *φιλια* es la cercanía (más que la amistad) que unía a toda casa en un mismo destino. El *παθος* (toda acción del alma), el deseo, la cólera, el miedo, el dolor, se constituyen entonces en la última razón del pavor, pues es siempre obra de un dios. ¿No canta la *Ilíada* la cólera de Aquiles como voluntad de Júpiter? Nos parece que tocamos ahora fondo hasta lo más hondo de la esencia griega. En su manual de retórica Lausberg opina que el *φοβος* es el efecto dramático de lo *δεινот*. No había que decir más, pero hay que explicar la manera como se da este efecto. Empecemos por decir algo casi obvio: lo que inspira temor es la violencia, pero ¿cómo puede producir la violencia de la tragedia temor al asistente? La verdad es que el asistente al teatro en Grecia no es extraño al suceso es más, a él también le concierne el asunto y lo toca como algo familiar.

No es sólo porque se trate en el teatro de miembros de una sola estirpe por lo que se produce el temor, más porque el que allí asiste, está también cercano a aquellos a los que la violencia cobija. De otra manera, él se puede reconocer en ellos como semejantes. Por tanto la *φιλια* es, en la perspectiva que venimos trabajando, el modo de ser de esta plenitud que la *αρετη* alcanza en el teatro. Queremos decir, que el temor y la piedad que la tragedia producen se explican sólo porque



el asistente a la tragedia es también uno de ellos. Si no fuera así nada podría producir el teatro ni de temor ni de piedad. Pero porque es así, porque el asistente se puede reconocer en la orquesta como el que actúa, porque está aún allí en medio del coro como el que opina, él puede sentir en tal situación el temor y la piedad. No puede ser otro el efecto. “Lo más pavoroso —dice Heidegger— es lo que es, porque desde el fondo lo más pavoroso solo aspira a lo familiar y se guarece en él para salir de él y hacer que irrumpa lo que lo subyuga”.

La piedad y el temor son sentimientos familiares, y en el teatro la piedad y el temor se sienten por vía de lo familiar. Aquel que no merece su desventura es sólo ese que nosotros conocemos y porque conocemos amamos, de otra manera no se pensara que no merece su desventura. No lloraría nunca Aquiles por Héctor como lloró en cambio por Patroclo. Pero ese que padece la desventura que es nuestro semejante, no por el hecho de ser hombre, lo que no consideraría la tragedia, sino por sernos familiar nos toca hasta tanto en su infortunio que lo mismo nos amenaza a nosotros. Es, pues, porque la violencia se da en la tragedia en términos de la amistad (*η φιλία*) por lo que se produce necesariamente la compasión y el temor.

Si es verdad que una muerte ajena no nos conmueve, nada nos da que pensar más, y los griegos lo conocen muy bien, por Ulises o Aquiles, que la separación de los amantes. Pero que esa conmoción sea el temor o la piedad nos conduce a buscar también, como en la escena, la esencia del teatro, el significado de esta plenitud.

El resultado, por supuesto, es la *καθαρσις*. La última instancia de la *αρετή* griega. Es el placer propio de la tragedia, de la misma manera que el temor y la piedad son los sentimientos que ella produce como culminación de la acción. La *καθαρσις* es un efecto propio de estos sentimientos. Pero a nosotros nos interesa averiguar qué significa con respecto a la tragedia y por tanto, o más que todo, qué relación tiene con la imitación en la que el teatro se ocupa. Por supuesto, también nuestra interpretación ha de ser metafísica, esto es, en la línea de Aristóteles. El prólogo del texto de la versión francesa afirma que la concepción de la catarsis deriva de una concepción más general que por Platón remonta a Demócrito, de un tratamiento homeopático, (lo que traducía en latín la escolástica en estos términos: *Similia similibus curantur*) pero la interpretación sin embargo que hace de la catarsis, no es más juiciosa que las meras explicaciones morales. Consiste —dice— en tratar el temperamento más o menos emotivo del espectador por emociones provocadas. Se trata aquí de la Psicología.

Se habla de un tratamiento homeopático. Nosotros sabemos ya qué es lo semejante, o en qué medida es semejante, o está cercana a la acción del teatro el que asiste a la tragedia. Pero esta acción no es, como se ha visto, un asunto cualquiera.

En principio es tradición. Se trata ciertamente de algo violento (*πραξιαυτοδειννον*). No puede ser de otra manera pues, la tragedia, como se ha

dicho. De aquí que Aristóteles termine por decir “es por esta razón” (y esto lo dice explicando aquello que es tradición en los mitos que hacen parte del teatro) por lo que la tragedia no se extiende a gran número de estirpes. Los poetas las han buscado pero no por su arte las hallaron, sino por el azar igual que la manera de tramitar tales situaciones en las fábulas.

SE VEN PUES OBLIGADAS A RECURRIR A SOLO LAS HISTORIAS DE LAS FAMILIAS A LAS QUE HAN SOBREVIVIDO REALMENTE ESTAS DESGRACIAS.

Tenemos que tener en cuenta, por lo menos, que la tragedia cuando alcanza ya una forma propia con Téspis bajo la influencia de las grandiosas reformas de Pisístrato se convierte como afirma Leski en parte esencial del culto estatal. Todo tiene la tragedia de culto y nada de representación como sabemos que es, aún hoy, a pesar de ciertos esfuerzos por modificarlo, como en nuestro teatro popular, el teatro moderno. Pero también, cualquier culto desde la antigüedad tiene que ver en alguna manera con el sacrificio. La tragedia, por esto que afirma Aristóteles, parece conservar en tanto que culto, digámoslo así, una forma sacrificial este es el objeto de la violencia, y, por tanto, allí está contenido el significado de la *καθαρσις*. No somos nosotros, sin embargo, sólo los que pensamos así. Cuando Girard interpreta a Edipo en estos términos:

“Edipo sustituye al animal por el hombre en un vano esfuerzo por radicalizar la catarsis y detener el proceso. Edipo es, pues, el espejo del espectador griego que trata también de encontrar una *καθαρσις* radicalizada y la busca en la propia tragedia”. “El arte trágico reemplaza el animal por el héroe y el gesto ritual por la palabra y es por ello humanización e interpretación vital”, está pensando lo mismo. La esencia, pues, de la catarsis es SER SACRIFICIO. O dicho de una manera más griega y más cercana, por tanto, del texto de Aristóteles es ser *violencia sagrada* (en tanto que tradición que la consagra) o interpretado en sus palabras, es ser tradición de una violencia de unas pocas familias que se consideran, por tanto, Ghenos de su pueblo, esto es, estirpe, ascendencia. Por ser tradición de violencia se lleva al teatro, y en la medida en que el teatro es culto, el teatro se realiza como purificación de aquel cruento pasado. Este es su verdadero sentido. No mera cuestión psicológica o moral, como lo quieren algunos intérpretes. Sentido que está enclavado en el ser mismo del pueblo griego que crea la tragedia.

El temor y la piedad no son, pues, mera emoción como pathos del alma de un hombre sino como verdadero sentimiento de una identidad, la que llamamos lo griego.

La catarsis que es el placer que ellas producen es, por tanto, dicho de un modo técnico, el ejercicio de participación del pueblo, o digamos ya, de la polis, en la tragedia; porque sería insensato pensar que el pueblo griego asiste al teatro como mero espectador. De un modo definitivo, EL NO ES ESPECTADOR, COMO NADIE QUE PARTICIPE EN UN RITO, CUALQUIERA QUE SEA EL CULTO QUE SE CELEBRE.

La purificación, pues, de la tragedia es de puro valor sacrificial como es, si se quiere, la más amplia significación de la tragedia griega.

CONCLUSION

Al terminar esta lectura sobre la poética en la que hemos querido dar "trascendencia" al propósito filosófico, es porque hemos pensado que es él el que conduce necesariamente el hilo de un discurso aristotélico.

A nosotros nos parece que la metafísica o bien su filosofía, para cualquier texto de Aristóteles, sin ninguna duda debe tratarse como aquellos que algunos llaman de un modo general, "El contexto", o de un modo particular, la situación de un discurso. Es verdad que nuestro trabajo se ha limitado no más que a entresacar esa fina línea que responde a la idea filosófica sin que haya intentado propiamente ir más allá.

Nos parece, sin embargo, que no hemos negado ese conjunto de circunstancias en medio de las cuales se produce un texto como estos. Antes bien, allí están contenidos, y no faltaría más que hacer explícitas, en esta teoría sobre el teatro y especialmente sobre la tragedia, el carácter temporal y social de un pensamiento.

No por menos se puede decir que nuestro procedimiento ha sido filosófico. Es decir, que en todo caso hemos querido hacer resaltar la Poética de Aristóteles, en el mejor sentido, como un acontecimiento: (un punto de vista griego sobre lo griego) y no la hemos querido tomar en cambio como una serie de preceptos y normas que describen de un modo universal con leyes generales las reglas que definen el teatro y que determinan de un modo neutro la tragedia.

A cambio, pensamos, sin embargo, que es posible lo que ya dijimos: Que de la Poética se haga el texto clave para una ciencia de la literatura; pero allí ya poco tiene que ver Aristóteles, y en cambio mucho la ciencia que funcionaliza por razón de sus mismos procedimientos, y sólo por intereses profesionales o técnicos, una reflexión que tuvo como dimensión un acontecimiento ya superado, porque la verdad es que la tragedia murió antes que el mismo Aristóteles hubiera nacido.

Si nosotros hemos querido volver a pensar en ella e insistimos fervientes en oírla es porque sentimos con estremecimiento aquella parodia que reproduce en otra forma, y para nosotros, aquel otro grito que los griegos oían con dolor en una isla solitaria: ¡La Tragedia ha muerto! lo peor es que muy pocos se han dado cuenta que con ella se perdió también la poesía.

A pesar de esto, habría que decir que nunca es más clara una situación trágica que la que nosotros vivimos, pero fuera de "las máquinas potentes que hacen horrible el desenlace y que no producen la virtud propia del teatro", nosotros no vemos cómo alcancemos la salud más que por la instancia del poeta que ha vuelto MITO la vida, porque juzga que es necesario pensar no sólo el mundo como poesía, sino sobre todo la poesía del mundo, como si las cosas empezaran de nuevo. Sin duda alguna una medida conveniente para olvidar nuestro desastroso pasado.

