

# LAS EMOCIONES TRÁGICAS ARISTOTÉLICAS EN ÁYAX DE SÓFOCLES. TRAGEDIA Y PUESTA EN ABISMO

MARÍA FLORENCIA NELLI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

flornelli@hotmail.com

La tragedia *Áyax* de Sófocles permite efectuar un análisis de las emociones trágicas descritas por Aristóteles en *Poética*, producidas a través de la recepción de la obra de arte y merced al proceso de *catarsis*. Los escasos testimonios arqueológicos existentes acerca del mecanismo de recepción del drama griego confieren aún mayor importancia a la posibilidad de observar el proceso catártico en acción, representado, en la tragedia, a través del procedimiento de "puesta en abismo" y mediante la contraposición en escena de dos modos diferentes de efectuar la *mímesis* de una acción: narrando y haciendo obrar a los personajes.

conmiseración | temor | catarsis | puesta en abismo | mimesis

The tragedy *Ajax* of Sophocles allows to make an analysis of the tragic emotions described by Aristotle in *Poetics*, taken place through the reception of the work of art and by means of the cathartic process. The scarce existent archaeological testimonies about the reception mechanism of the Greek drama confer even bigger importance to the possibility of observing the cathartic process in action, represented, in the tragedy, through the procedure of "setting in abyss" and by means of the opposition in scene of two different ways of making the *mimesis* of an action: narrating and making the characters work.

commiseration | fear | catharsis | setting in abyss | mimesis

En *Poética*, Aristóteles define la tragedia como imitación de una acción (μίμησις πράξεως) que se realiza mediante la actuación y no a través de la exposición y que alcanza, a través de la conmiseración y el terror (ἔλεος καὶ φόβος) la liberación o expurgación (κάθαρσις) de tales pasiones.<sup>1</sup>

La acabada definición de Aristóteles presenta la virtud de conjugar tanto la labor de escritura o creación del drama cuanto la puesta en escena, y agrega, en una percepción brillante de las características y naturaleza del hecho teatral, la recepción de la obra por parte del espectador. Al considerar los dos extremos del proceso, creación y recepción,<sup>2</sup> al tomar en cuenta el espectáculo, la *per-*

<sup>1</sup> ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας [...] δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Aristóteles (*Poética*, 1449 b 24-28). El texto griego corresponde a la edición de LUCAS (1978). En todos los casos la traducción es nuestra.

<sup>2</sup> ISER (1989:149), señala que la obra de arte, literaria en su caso, consta de un polo "artístico": el

*formance* trágica, como estrategia de vínculo entre ambos, Aristóteles pone en evidencia la necesidad de la recepción en cuanto parte constitutiva del proceso creador de la obra de arte.<sup>3</sup>

Las pasiones generadas en el espectador por la obra trágica y liberadas a través de la *κάθαρσις* constituían una de las razones fundamentales para el rechazo de la tragedia por parte de distintos filósofos de la antigüedad griega.

Platón consideraba que la generación y manifestación pública de emociones tales como el temor y la piedad contribuiría solamente a un debilitamiento moral del carácter del hombre y al alejamiento de la claridad que proporcionaban los ideales de medida y contención. Para Platón no existía posibilidad de aprendizaje a través de emociones irracionales como las mencionadas ni se presentaba posibilidad alguna de conocimiento a través del proceso catártico.<sup>4</sup>

La concepción de *κάθαρσις* presentada por Aristóteles le otorga un estatus ampliamente diferente. El proceso catártico es para el Estagirita fuente de conocimiento y posibilita el aprendizaje a través de la clarificación que proporcionan las emociones del temor y la conmiseración, "emociones trágicas".<sup>5</sup>

texto creado por el autor y de un polo "estético": la concreción de la obra realizada por el lector.

<sup>3</sup> Tales presupuestos serían desarrollados siglos más tarde y encarnarían en una serie de teorías a las que en conjunto se dio en llamar "Estética de la recepción". La estética que tomaba en cuenta la recepción y el efecto de la obra, la concebía como un proceso de comunicación estética en el cual se consideraban tanto las instancias del autor y la obra como la instancia del receptor de la misma. Cf. JAUSS (1992:1.4). VODIČKA (1989:60-62), subraya el aspecto histórico de la recepción y el consecuente cambio en la apreciación de las obras de arte, determinado por las características socioeconómicas, políticas, culturales e históricas del receptor. Cf. para una postura similar de la recepción estética, GADAMER (1989:81-85). FISH (1989:120-126), focaliza su análisis de la recepción en la subjetividad del proceso y en la pluralidad de competencias de lectura que dificultan un análisis "objetivo" del proceso de recepción. La teoría aristotélica del proceso catártico se situaría dentro de la "prehistoria" de las teorías acerca de la recepción, pero habría constituido parte de las bases sobre las que estas se asentarían más tarde. Cf. JAUSS (1992:4).

<sup>4</sup> Cf. JAUSS (1986a:79ss); NUSSBAUM (1995:481ss).

<sup>5</sup> NUSSBAUM (1995:480) advierte la importancia que reviste el proceso catártico para Aristóteles: "[...] Aristóteles piensa que la contemplación de cosas temibles y dignas de compasión, así como el miedo y la piedad que suscitan en nosotros, pueden servirnos para aprender algo importante sobre el bien humano. Ni el platónico ni el teórico de la buena condición admitirían semejante idea. Para Aristóteles, compasión y temor son fuentes de iluminación o clarificación, pues el agente, al reaccionar y prestar atención a sus reacciones, se conoce mejor a sí mismo en lo tocante a las inclinaciones y valores que motivan su reacción. Los oponentes de Aristóteles sostienen, sin embargo, que temor y compasión son sólo fuentes de ofuscación y engaño". En un sentido similar, LUCAS (1984:279) subraya la capacidad educadora del proceso de *κάθαρσις* e indica el protagonismo que, merced al proceso, adquiere el espectador de la tragedia: "On this view the meaning is that tragedy purifies the spectators by feigning them from undesirable or excessive emotions. At first sight this is open to the same objection as applied to the previous theory, that purifying pity and fear by themselves makes little sense. This is not quite so; what is purified (or diminished) is the emotional capacity of the spectator over a considerable period of time after the performance, what purifies is the emotional experience given by the performance itself [...] the *katharsis* affects not the emotional quality of the experience but the subsequent

En *Política* 8 Aristóteles se refiere al proceso de *kátharsis* desde la perspectiva de la música y desde su intento de justificarla como parte del sistema educativo. Aristóteles señala que la experiencia musical genera distintas emociones en el espectador (compasión, terror y entusiasmo) que favorecen la expurgación y el alivio acompañados de placer.<sup>6</sup> Tal liberación se traduce, para el espectador, en una especie particular de educación.

Respecto del proceso de expurgación, la polisemia y complejidad del vocablo *kátharsis* no puede comprenderse si no se toma en consideración la familia de palabras en la que se incluye el término. El verbo *καθαίρω* significa, fundamentalmente, "limpiar" o "remover impurezas", pero los sentidos del verbo se diversifican a partir de la consideración de la naturaleza de las mismas. Por una parte, en un sentido material del término, se trata de remover impurezas visibles, polvo o suciedad. En un sentido médico, se refiere a la remoción o evacuación de sustancias mórbidas del cuerpo humano.<sup>7</sup> En el sentido religioso del término, se trata de remover o limpiar contaminaciones invisibles del alma del hombre. Por último, en un sentido parcialmente religioso, parcialmente médico, que anacrónicamente podríamos llamar psicológico, se trataría de la "limpieza" de desórdenes mentales y emocionales a través del ritual y de la música.<sup>8</sup>

La traducción más común del término como "purificación moral" se ha teñido de connotaciones puramente religiosas y ha dejado de lado el resto de los sentidos presentes en el verbo. Utilizaremos por tanto la expresión "expurgación" cuando nos refiramos al vocablo, por considerar que tal traducción toma en cuenta tanto el proceso de liberación o remoción, cuanto el sujeto pasivo del que proviene la misma, a través del empleo del prefijo "ex-".<sup>9</sup>

La naturaleza de la experiencia estética, posibilitada por la *kátharsis*, presenta una ambivalencia merced a la cual el espectáculo percibido destruye la inhibición cotidiana del espectador y lo lleva a una identificación con el héroe o

emotional stability of the spectator".

<sup>6</sup> Cfr. Aristóteles (*Política* 8.1341a 21-24 y 1342a 5-15). El filósofo advierte que no se detendrá demasiado sobre el término *kátharsis* debido a que lo tratará cuando hable acerca de la "poética". A causa de la referencia a *Poética*, la crítica ha considerado que las características del proceso catártico descritas en relación a la música, son valederas en lo que se refiere a la tragedia y al drama en general. Cf. LUCAS (1978:280).

<sup>7</sup> Para un estudio detallado de la teoría de los "humores" humanos en relación con la *kátharsis*, cf. LUCAS (1978:284-286).

<sup>8</sup> Cf. LUCAS (1978:276-278). NUSSBAUM (1995:482) señala que la "limpieza" que provee la *kátharsis* en la retórica y en la poesía, tiene que ver con una limpieza psicológica, epistemológica y cognoscitiva, y no meramente física. JAUSS (1986a:60-61) indica que la *kátharsis* genera en el espectador una sensación de liberación y alivio, de curación, a través de la identificación del mismo con lo representado y de la liberación de las pasiones provocadas por la experiencia teatral.

<sup>9</sup> DEGUY (1994:236-237) traduce el término como "depuración", en un sentido muy similar al de "expurgación".

con la acción representados.<sup>10</sup> El proceso catártico posibilita, asimismo, una división entre dos actitudes factibles en el receptor, dos niveles de respuesta emocional: actividad o pasividad. El receptor puede simplemente situarse en el "placer de mirar", percibiendo la situación, las ironías y complejidades del drama. Puede, por otra parte, identificarse con las situaciones vividas por los personajes y con los personajes mismos "viviendo" la acción a través de ellos y experimentando similares emociones.<sup>11</sup> El nivel de percepción proveído por la actitud activa del espectador, por la generación de las pasiones de compasión y temor en su ánimo, favorecen la producción del efecto catártico descripto.

Ahora bien, si la posibilidad de producción de la *κάθαρσις* depende de la existencia, provocada por la obra de arte, de tales pasiones en el espectador, ¿de qué manera y por qué razones se generan las emociones de conmiseración y temor?

Ambas emociones se encuentran íntimamente relacionadas y se dan en la tragedia, generalmente, como un efecto simultáneo. La conmiseración es suscitada por el sufrimiento ajeno, por los males sufridos por el otro. Tal pasión se produce si se considera que la desgracia ajena es grave e inmerecida. La piedad necesita que el sujeto se ponga en el lugar del otro sufriente y para ello es preciso que exista alguna especie de identificación, basada en la similitud entre ambos en algún aspecto.<sup>12</sup> La percepción de la precariedad y carácter efímero de la condición humana y la consideración de la vulnerabilidad común a todos los hombres, constituyen presupuestos necesarios para la generación del sentimiento de conmiseración. Estrechamente unido a este y como una consecuencia de la identificación con el otro, el sentimiento de temor surge de la reflexión sobre el sufrimiento ajeno. La conmiseración por el sufrimiento del otro se convierte, a través del reconocimiento de la propia vulnerabilidad, en temor por el sufrimiento propio.<sup>13</sup> El temor se relaciona con la eventualidad de un daño futuro inevitable, frente al cual el sujeto deviene pasivo.

Aristóteles determina brevemente, en *Poética*, la naturaleza de ambas pasiones:

<sup>10</sup> JAUSS (1986a:76,164) percibe de manera penetrante la naturaleza y función de la *κάθαρσις* aristotélica: "[...] aquel placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo. La *catarsis* –en tanto que experiencia básica estético-comunicativa– corresponde tanto a la utilización práctica de las artes para su función social –la comunicación, inauguración y justificación de normas de conducta– como a la ideal determinación, que todo arte autónomo tiene, de liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno".

<sup>11</sup> Cf. LUCAS (1978:274-275).

<sup>12</sup> Cf. KONSTAN (2000:125-126).

<sup>13</sup> Cf. LUCAS (1978:274-275); NUSSBAUM (1995:475-478).

[...] ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἔστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον...

[...] una [la conmisericordia] se presenta en torno al que es desgraciado sin merecerlo, la otra [el temor], en torno al que es igual; la conmisericordia en torno de lo inmerecido, el temor en torno de lo semejante [...]<sup>14</sup>

Sin embargo, los escasos testimonios arqueológicos y literarios existentes acerca de la representación trágica y sus efectos y acerca de la percepción del teatro griego clásico, constituyen un obstáculo para realizar una comprensión acabada del mecanismo de funcionamiento de las emociones trágicas descritas por Aristóteles.

En este sentido, la tragedia *Áyax* de Sófocles presenta la posibilidad de efectuar un análisis de tales emociones y del proceso catártico y de observar su funcionamiento a través de la representación del proceso en la escena.<sup>15</sup>

La representación del proceso catártico dentro de la tragedia *Áyax* se hace posible gracias al empleo de dos estrategias. En primer lugar, la utilización de la "puesta en abismo". En segundo término, la contraposición escenificada de dos modos diferentes de efectuar la μίμησις de una acción: narrando y haciendo obrar a los personajes.

Dällenbach, en su estudio *El relato especular*, define la "puesta en abismo" de la enunciación, *mise en abyme*, como la conjugación de la escenificación diegética del productor o del receptor del relato, la puesta en evidencia de la producción o la recepción y la presentación del contexto que condiciona tal producción-recepción. La autora advierte, por otra parte, la pretensión de la "puesta en abismo" de hacer visible lo invisible a través del artificio.<sup>16</sup>

Dällenbach sugiere que el reflejo del productor dentro de la obra de arte puede darse, caso que nos interesa, a través de la elaboración de una figura autoral que se adjudica a un personaje determinado suficientemente acreditado.<sup>17</sup> La función autoral requiere un personaje que cumpla un papel específico, que no funcione como actante de la intriga y que se constituya como un "especialista de verdad".<sup>18</sup> Asimismo, señala, el reflejo del receptor exige un personaje que se sitúe en el lugar del espectador, lector o escucha y que actúe simétricamente al reflejo autoral.<sup>19</sup>

La autora define el concepto de reflejo como aquel enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato, y afirma que se trata de

<sup>14</sup> Cf. Aristóteles (*Poética* 1453 a 4-6).

<sup>15</sup> KONSTAN (2000:128) afirma que dicha tragedia constituye prácticamente una puesta en acto de los principios de identificación trágica presentados por Aristóteles.

<sup>16</sup> Cf. DÄLLENBACH (1991:95).

<sup>17</sup> DÄLLENBACH (1991:96-100).

<sup>18</sup> DÄLLENBACH (1991:67-68).

<sup>19</sup> DÄLLENBACH (1991:98).

un procedimiento de "sobrecarga semántica" en el cual funcionan dos niveles de significación: el del relato, en el cual el enunciado significa lo mismo que cualquier otro y el del reflejo, en el que el enunciado posibilita, a través de una labor de metasignificación, que el relato se presente como tema de sí mismo.<sup>20</sup>

El Prólogo de *Áyax* (vv. 1-133) se desarrolla a través de las intervenciones sucesivas de los discursos de Atenea y Odiseo (vv. 1-90), y de una breve escena entre Atenea y *Áyax* (vv. 91-117). A partir del verso 69, la tragedia efectúa un giro sobre sí misma y se asiste a la producción de un reflejo dentro del relato mismo.

La "puesta en abismo" que se produce entre los versos 69 y 133, llama la atención sobre la factura misma de la representación trágica y de la creación dramática, pues, por una parte, escenifica al productor del "relato", Atenea, que se presenta como una figura autoral acreditada que no sólo presenta la condición de cumplir un papel único y específico, sino que también se constituye como un especialista de verdad, el de mayor rango, merced a su condición divina omnipresente y omnisapiente.

Por otro lado, el fragmento pone en evidencia el proceso de producción-recepción de la obra dramática a través del autopoicionamiento de Atenea como productor-creador de la obra dramática, lo cual posibilita que la diosa sitúe a Odiseo como receptor de la misma y "cree" un personaje en acción (*Áyax*), una situación dramática (la locura) y un argumento determinado.

Atenea advierte a Odiseo que será convertido en espectador del drama y llama a escena al personaje trágico, creándolo a partir de la invocación.

[...] ἐγὼ γὰρ ὁμμάτων ἀποστρόφους  
αὐγὰς ἀπειρῶ σὴν πρόσωπιν εἰσιδεῖν.  
οὗτος, σὲ τὸν τὰς αἰχμαλωτίδας χέρας  
δεσμοῖς ἀπευθύνοντα προσμολεῖν καλῶ  
Αἴαντα φωνῶ· στείχε δωμάτων πάρος.

[...] *Pues yo prevendré que, desviados de sus miradas, sus ojos vean tu aspecto. ¡Tú! Te llamo para que vengas, tú, el que sujetas las manos aprisionadas con cadenas; llamo a Áyax; ponte delante de las moradas.*<sup>21</sup>

En el diálogo con *Áyax*, en el cual la diosa asume también el papel de personaje dentro de la escena observada por Odiseo, Atenea "crea" el argumento que va desarrollándose, decidiendo los tópicos del diálogo con el fin de hacer visible el conflicto y la situación trágicos, es decir, la locura del personaje.

Con el ingreso de *Áyax* a escena, Atenea permite que Odiseo vea sin ser

<sup>20</sup> DÄLLENBACH (1991:59).

<sup>21</sup> Sófocles, *Áyax* vv. 69-73. El texto griego pertenece, en todos los casos, a la edición de PEARSON (1964<sup>6</sup>). La traducción es nuestra.

visto, otorgándole, de este modo, el lugar privilegiado del espectador.<sup>22</sup>

Finalmente, la "puesta en abismo" evidencia las condiciones de posibilidad de existencia de la obra dramática: la presencia de un autor, de un espectador que observe sin ser visto y de un personaje puesto en acción a partir de una situación precisa, de un conflicto puntual y en un escenario determinado.

La existencia de tal reflejo dentro de la tragedia permite la institución de una recepción interna al drama merced a la cual pueden ser observadas en la práctica las emociones trágicas detalladas por Aristóteles.

La puesta en escena del proceso de recepción trágica y, por ende, del proceso catártico, se ven posibilitados y potenciados por la utilización de una estrategia diferente pero relacionada íntimamente con la primera: la escenificación, presente en el Prólogo de la obra, de dos modos diferentes de efectuar la μίμησις de una acción.

Aristóteles señala en *Poética* que tanto la epopeya como la tragedia, la comedia, el resto de los géneros literarios y gran parte de la música, coinciden en que son imitaciones,<sup>23</sup> pero difieren entre sí de acuerdo a la manera en que la imitación se lleva a cabo.<sup>24</sup> El filósofo advierte que los mismos objetos y acciones pueden imitarse empleando los mismos medios (el ritmo, la palabra, la música) pero difiriendo en el modo de realizar la imitación, que puede darse narrando (ἀπαγγέλλοντα) o haciendo actuar (πράττοντας) a los imitados.<sup>25</sup> Cuando la μίμησις se realiza de la última forma, indica Aristóteles, los productos de la imitación se denominan dramas (δράματα), puesto que imitan a los que actúan.

Tomando en cuenta tales consideraciones, puede reconocerse la estructuración del Prólogo de *Áyax* a partir de dos partes claramente definidas. La primera de ellas (vv. 1-88) efectúa la μίμησις de la locura a través de la narración, de la explicación de lo sucedido a través de las palabras de la diosa; la segunda parte (vv. 89-133) realiza la μίμησις a través de la puesta en escena de la locura, mediante la actuación de los personajes.

<sup>22</sup> SEGAL (1998:18-19) reconoce la existencia de un metarrelato o de una "puesta en abismo" en el Prólogo de la obra e indica que el contraste que lleva a cabo Sófocles entre un personaje completamente comprometido con la acción dramática, *Áyax*, y otro ajeno a la acción y que observa sin ser visto, a la manera de un espectador, Odiseo, escenifica el poder mismo de la ilusión mimética presente en la representación teatral.

<sup>23</sup> RICOEUR (1987:85-87), señala que debe entenderse por μίμησις el proceso activo de imitar o representar que conduce a la producción de un resultado: la disposición de los hechos (μύθος) mediante la construcción (μίμησις) de la trama. GADAMER (1996:128), analiza el proceso de μίμησις considerándolo la transformación y no la reproducción de un arquetipo que debe reconocerse en el proceso. La μίμησις consistiría en un acto de producción que se realiza completamente y culmina en lo representado.

<sup>24</sup> Cf. Aristóteles, *Poética* 1447a 13-18.

<sup>25</sup> *Poética* 1448a 20-24.

Narración por un lado, acción por otro, los sucesos narrados por la diosa en la primera parte del Prólogo, son, en la segunda parte, actuados a través de una representación dentro de la representación en la cual Atenea y Áyax entablan un diálogo. La descripción que realiza Atenea de la locura de Áyax es puesta en escena mediante la actuación del personaje frente a la mirada expectante de Odiseo. De este modo, las acciones de Áyax miran de manera diferente lo previamente narrado y producen un efecto que se refleja tanto en el espectador interno del drama cuanto, probablemente, en el espectador ateniense de la tragedia sofoclea.

Frente a la descripción realizada por la diosa de los síntomas y efectos de la locura de Áyax, el impacto que supone la contemplación de la locura en acción genera una serie de emociones inexistentes con la simple recepción del relato. Atenea describe la locura como una enfermedad caracterizada por la risa desmesurada y un estado de enajenación del sujeto evidente en su mirar.<sup>26</sup>

Tal caracterización es actuada luego por el personaje Áyax, adquiriendo una significación y relevancia diferentes respecto de la recepción.

La "puesta en abismo" que se produce gracias a la imitación de la acción mediante la actuación de los personajes, conlleva la posibilidad de examinar el proceso de recepción en el espectador interno del drama, Odiseo,<sup>27</sup> y de evidenciar la naturaleza y producción de las emociones trágicas, así como el mecanismo de funcionamiento del proceso catártico.

Respecto del hecho teatral, Aristóteles había señalado, en *Poética*, la necesidad de imitar un tipo específico de acción, personaje y peripecia trágica para que lo representado produjera las emociones de conmiseración y temor en el espectador.

Las acciones dignas de conmiseración y temor tienen lugar, señala el Estagirita, cuando los hechos ocurren en contra de lo esperado.<sup>28</sup>

En este sentido, la pregunta formulada por Odiseo a Atenea en el verso 42, τί δῆτα ποιμναις τήνδ' ἐπεμπίπτει βάσιν; (¿Por qué se lanza contra los rebalños en esta forma?), tiene relación con la sorpresa de lo representado, pues se refiere a ciertos aspectos del carácter de Áyax, como su firmeza, decisión e inmediata acción, que se ven transgredidos en la representación. Merced a la interpretación que Odiseo otorga a lo que ve, es posible extraer más claramente la visión heroica de Áyax y de su particular modo de conducirse. El Laertiada no comprende las acciones que Áyax comete en su locura debido a que no coinciden con el modelo de héroe a través del cual el personaje principal es definido. Lo que Odiseo-espectador ve representado no se corresponde con su

<sup>26</sup> ἐγὼ σφ' ἀπειργῶ, δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνῆκέστου χαρᾶς (Yo se lo impedí infundiendo en sus ojos / convicciones ofuscadoras, de una alegría funesta...), vv. 51-52.

<sup>27</sup> Cf. KONSTAN (2000: 130-131).

<sup>28</sup> Cf. Aristóteles, *Poética* 1452a 1-4.

horizonte de expectativas y excede ampliamente lo previsto.<sup>29</sup>

Por otra parte, las emociones trágicas se producen en aquellas acciones que hacen uso de tres procedimientos diferentes: peripecia, reconocimiento y empleo de lo patético.<sup>30</sup> Aristóteles efectúa una aclaración del tipo de peripecia necesaria para la producción de tales pasiones. Se trata del cambio de un personaje de felicidad en desgracia, no por maldad sino a causa de alguna especie de error.<sup>31</sup>

En *Áyax* se evidencia claramente la presencia de los elementos de la peripecia y de lo patético. La peripecia del personaje principal va de la felicidad y el honor a la desgracia y la más profunda humillación. El elemento patético (acciones destructoras y dolorosas) se manifiesta en la locura de *Áyax* y posterior suicidio en escena del personaje.

Tales procedimientos favorecen la generación del sentimiento de conmiseración en Odiseo. Odiseo-espectador asiste a la representación de la desgracia inmerecida de un tipo de personaje como el que Aristóteles identifica necesario para la producción de las emociones trágicas: aquel que no sobresale por su justicia o virtud, que se encuentra en un estado de gloria y felicidad y que cae en desgracia por causa de una falla.<sup>32</sup>

A través de la contemplación del sufrimiento del otro, la escena pone en evidencia la fragilidad del hombre, su vulnerabilidad al cambio y su sometimiento a leyes sobrehumanas que no puede dominar ni comprender: el héroe más grande y más valiente es ridiculizado, humillado y burlado frente a su más odiado enemigo.

A partir de la recepción de la acción trágica en la cual un personaje es objeto de un dolor inmerecido, Odiseo experimenta, como receptor, el sentimiento de conmiseración por el otro: ἔλεος.

ἐποικτίρω δέ νιν  
δυστηνον ἔμπαρ, καίπερ ὄντα δυσμενῆ.

[...] de todos modos tengo compasión  
del desgraciado aún cuando sea mi enemigo [...] (vv. 121-122)

<sup>29</sup> Cf. *Áyax* vv. 119 y ss.

<sup>30</sup> Cf. Aristóteles, *Poética* 1452a 38-1452b 3; 1452b 9-13.

<sup>31</sup> *Poética*, 1453a 12-17.

<sup>32</sup> *Poética*, 1453a 7-12. Cf. NUSSBAUM (1995:479-480). Resulta relevante señalar que si bien *Áyax* representa el ideal heroico épico, guía su accionar merced a un código de honor heroico preexistente y es presentado como un modelo de héroe, constituye, igualmente, un personaje que no sobresale por su justicia o virtud, dado que, para el ideal de hombre vigente en el momento en que Aristóteles escribe su *Poética*, el exceso y la desmesura no se consideraban virtudes, sino lo opuesto al iusto medio. De la misma forma, el hecho de que *Áyax* pretenda aniquilar a sus enemigos de manera salvaje no representaba, para la época, un acto de justicia. De aquí las imperfecciones de *Áyax* como personaje.

Mediante la identificación catártica con el personaje sufriente y como producto de la emoción previa de la conmiseración, Odiseo experimentará el sentimiento de temor por lo propio: φόβος.<sup>33</sup>

Aristóteles advertía que el sentimiento de temor sólo se producía ante lo semejante.<sup>34</sup> En *Áyax*, a pesar de la rivalidad existente entre ambos personajes (Odiseo y *Áyax*) la identificación se produce ante la percepción de la vulnerabilidad del hombre,<sup>35</sup> de la naturaleza y características del género humano, frente a la omnipotencia y eternidad de lo divino. Odiseo se identifica con *Áyax* cuando advierte que él mismo podría caer en la desgracia en que ha caído el personaje y cuando comprende la condición efímera e insegura del hombre sobre la tierra.

ἐποικίρω δέ νιν  
 δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ.  
 ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῆ.  
 οὐδὲν τὸ τοῦτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν  
 ὁρῶ γάρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν  
 εἰδῶλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν.

*De todos modos tengo compasión del desgraciado, aún cuando sea mi enemigo, puesto que está sometido al yugo de una funesta ceguera, y porque tengo en cuenta lo de ese en nada más que lo mío; veo que nosotros, cuantos vivimos, no somos otra cosa excepto visiones o una ligera sombra (w. 121-126)*

La *κάθαρσις* que se produce en Odiseo como espectador, la liberación de las pasiones de conmiseración y temor frente a los hechos contemplados, posibilitan la clarificación e iluminación del receptor y generan un tipo de conocimiento sobre el mundo y sobre las características propias del ser humano producidos a través del aprendizaje que proveen no sólo las reacciones frente a lo trágico sino también la reflexión sobre tales reacciones.

A partir del teatro de Sófocles-Atenea, el espectador-Odiseo adquiere un nuevo conocimiento sobre sí mismo y sobre su situación en el mundo y alcanza una comprensión intuitiva del significado y particularidades de la vida humana en el mundo merced a su identificación con el personaje-*Áyax* y a través de la experimentación y liberación de pasiones durante el proceso catártico.

<sup>33</sup> JAUSS (1986b:248-250, 277-278) realiza una clasificación de los modelos interactivos de identificación del receptor con el héroe y propone el modelo de la identificación catártica como aquel en que el espectador es trasladado a la situación del héroe sufriente mediante la conmoción trágica y libera su ánimo, a partir de ello, posibilitando la posterior reflexión libre, la formación de un juicio y el sostenimiento de una actitud consecuente.

<sup>34</sup> Cf. Aristóteles, *Poética* 1452b 28-1453a 12.

<sup>35</sup> Cf. KONSTAN (2000:130-131).

**BIBLIOGRAFÍA CITADA**

- LUCAS, D. W. (1978) *Aristotle. Poetics*, Oxford.
- PEARSON, A. C. (1964<sup>9</sup>). *Sophoclis. Fabulae*, Oxford.
- DÄLLENBACH, L. (1991) *El relato especular*, Madrid.
- DEGUY, M. (1994) "La vida como obra" en CASSIN, B. (comp.) *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, pp. 231-239.
- FISH, S. (1989) "La literatura en el lector: estilística 'afectiva'" en WARNING, R. (ed.) *Estética...*, pp. 111-132.
- GADAMER, H. G. (1989) "Historia de efectos y aplicación" en WARNING, R. (ed.) *Estética...*, pp. 81-88.
- (1996) "Poesía y mimesis", *Estética y Hermenéutica*, Madrid, pp. 123-128.
- ISER, W. (1989) "El Proceso de Lectura" en WARNING, R. (ed.) *Estética...*, pp. 149-164.
- JAUSS, H. R. (1986a) "Líneas generales de una teoría e historia de la experiencia estética" en *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, Madrid, pp. 31-240.
- (1986b) "Los modelos interactivos de la identificación con el héroe" en *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, Madrid, pp. 241-294.
- (1992) "Recepción. Estética de la recepción" en RITTER, J. u. GRÜNDER, K., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, pp. 996-1004.
- KONSTAN, D. (2000) "Las Emociones Trágicas" en GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata, pp. 125-143.
- NUSSBAUM, M. C. (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid.
- RICOEUR, P. (1987) "La construcción de la trama. Una lectura de la *Poética* de Aristóteles", *Tiempo y Narración*, Madrid, pp. 83-116.
- SEGAL, Ch. (1998). *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard.
- VODIČA, F. (1989) "La estética de la recepción de las obras literarias" en WARNING, R. (ed.) *Estética...*, pp. 55-62.
- WARNING, R. (1989) (ed) *Estética de la recepción*, Madrid.

