

ISSN 2545-6970

PERSONA

Revista de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Católica de La Plata

Año VI, N.º 11 | Enero-diciembre 2023



PERSONA

Revista de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Católica de La Plata

Año VI, N.º 11 | Enero-Diciembre 2023

Presentación	5
Unas palabras sobre el giro lingüístico de la filosofía CLAUDIO MARENCHI	7
Lo cómico y la comedia. La comedia griega antigua ADRIANA ROGLIANO	19
Tutoría universitaria desde la carrera de Psicopedagogía. Conceptualización y análisis a partir del plan de acción tutorial desarrollado en 1.º año de la carrera de Psicopedagogía MARÍA BELÉN ROSSIN	49
El tiempo trágico de Sófocles: un análisis narratológico sobre el <i>mythos</i> y el tiempo en <i>Edipo Rey</i> de Sófocles MARÍA MERCEDES SCHAEFER	65
Miguel de Unamuno. El hombre en búsqueda de la eternidad GUILLERMO WITEMBURG	93
Los elementos psicoafectivos subyacentes en el acto interior de fe LUIS LARRAGUIBEL	107
Reseñas bibliográficas DAMIÁN CASTRO	121

Universidad Católica de La Plata
FACULTAD DE HUMANIDADES

Guillermo Witemburg
Luis Larraguibel
Damián G. Castro
Con referato *doble ciego*.

Director

Jorge Dondi (UCALP)

Coordinador de Producción

Damián Gabriel Castro (UCALP)

Consejo de Redacción

Francisco Tarducci (UCALP)

Javier Ignacio Gorraís (UNLP)

María Bernarda Malpere (UNLP)

Comité Editor

Marcelo Etchegaray (UCALP)

Adriana Rogliano (UNLP)

Cecilia Inés Cibeira (UCA, UNSTA)

Hugo A. J. Bezzati (UCALP)

Claudio Marengi (UCALP)

Consejo Científico

Lucio Florio (UCA)

Andrés Marcos Rambeaud (UCALP)

José Andrés Bonetti (UNSAM,
UCALP)

Miriam Dolly Arancibia (UNSAJ)

Equipo Editorial UCALP

Directora Editorial

Florencia García

Corrector de estilo y de pruebas

Cristian Domenech

Diseñador y maquetador

María Cecilia Berro

Colaboradores en este número

Claudio Marengi

Adriana Rogliano

María Belén Rossin

María Mercedes Schaefer

Administración y distribución:

Revista *Humanidades UCALP*

Facultad de Humanidades

Universidad Católica de La Plata,

Av. 13 N° 1227, 1900 La Plata.

Tel. (0221) 4227100 interno 131

Correo electrónico:

persona@ucalpvirtual.edu.ar

Los libros, para su recensión, deben ser enviados a:

Humanidades Ucalp / Persona,

Universidad Católica de La Plata,

Av. 13 N° 1227, 1900 La Plata.

Las opiniones expresadas en los artículos, estudios, comentarios y reseñas bibliográficas publicados en *Persona* son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores.

Diseño y corrección: **Editorial UCALP**

© Universidad Católica de La Plata,

Calle 13 N.º 1227, 1900, La Plata,

Argentina.

Derechos reservados.

I.S.S.N.: 2545-6970

Registro DNDA en trámite.

Presentación



Cuando hablamos de la persona, usualmente lo hacemos para referirnos al ser humano a la vez individual y en relación con otros en el mundo. Es un ser que se halla en la materia y la trasciende por su espiritualidad peculiar. Apuntamos, a continuación, tres tradiciones que han pensado que la persona humana no consiste solo en ser un proceso químico de alto nivel o el ser prominente de la escala biológica.

Una primera tradición consideró que, aun perteneciendo la persona al mundo de la materia evolutiva, no puede reducirse a ella. Sus cultivadores han afirmado que es un ser espiritual, no material, que posee facultades in-materiales: el entendimiento y la voluntad. De algún modo, se procuró en esta tradición comprender lo espiritual y negar las propiedades de lo material (lo espacio-temporal) y las causalidades materiales. Ha sido este un camino esquemático que definió el espíritu en contraposición con la materia y postergó el hecho de la incesante presencia de la mediación de la materia. Con rigor y realismo, expresó su captación de la vida humana y resistió la reducción de su ser a pura materia.

Una segunda tradición filosófica pensó a la persona como lugar en que el espíritu se confronta con la materia. Según ella, el espíritu, centralmente, es razón activa y creadora. Como tal, analiza y modifica la materia, y transforma la naturaleza en cultura y civilización. Apostando a aquella razón ordenadora, los humanos construyeron la cultura científico-tecnológica y fueron apagando la diferencia y originalidad de las personas.

En tercer lugar, ha crecido la reflexión sobre la persona humana, entendida como un existente histórico en el que se cumple, sin nivelación racionalizadora ni contraposición originaria, el misterio de un ser en comunión. Cada una vive, piensa y ama a un tú como ser inconfundible. Cada ser espiritual es vivido y pensado como un ser que, en la alteridad y donación al otro, acre-

cienta su amor a todo lo que es. El espíritu halla su plenitud no en la interioridad solitaria ni en la pura afirmación de sí, sino en su abrirse a la relación interpersonal, donde cada uno cobija y dona su ser. Es en esa relación donde el espíritu revela su modo de ser, muestra su irreductibilidad a la materia y su diferencia. En la alteridad sencilla y profunda, el espíritu muestra a la persona su ser único y original. Es decir, la persona concreta que ama y piensa, en alteridad y donación, frente al otro, intuye la presencia de su ser como espiritual e irreductible a la materia. En esta tradición, el camino que afirma el espíritu no prioriza el análisis de las facultades, sino la senda del don intersubjetivo, personalizante y unificador.

La Dirección

Unas palabras sobre el giro lingüístico de la filosofía

Claudio Marengi

Resumen

En el presente escrito nos proponemos reflexionar sobre el giro lingüístico de la filosofía de nuestro tiempo. A tal fin, tomamos como hilo conductor el pensamiento de Jacques Derrida y su crítica a la noción de intencionalidad de la conciencia desde los supuestos del deconstructivismo. Consideramos también el modo en que el giro lingüístico se completa en el terreno ético con un giro relativista y en el terreno político con un giro democrático. Por último, sugerimos algunos indicios para superar esta impostación de la filosofía desde una óptica fenomenológico-realista.

Palabras claves: giro lingüístico; deconstructivismo; Derrida.

Abstract

In this paper we intend to reflect on the linguistic turn of the philosophy of our time. To this end, we take as a common thread the thought of Jacques Derrida and his critique of the notion of intentionality of consciousness from the assumptions of deconstructivism. We also consider the way in which the linguistic turn is completed in the ethical field with a relativistic turn and in the political field with a democratic turn. Finally, we suggest some indications to overcome this imposition of philosophy from a phenomenological-realistic point of view.

Keywords: linguistic turn; deconstructivism; Derrida.



I. En un ensayo inspirado en la fenomenología de Edmund Husserl titulado *El ser y la nada* del año 1943, Jean-Paul Sartre habla de algo que aparece en la penumbra nocturna. En principio, señala el existencialista francés, no sabemos si se trata de un hombre, de un árbol o de un automóvil, pero esa cosa oscura que surge en la noche es, no cabe la menor duda, algo. Más tarde podremos verificar de qué se trata en función de las diversas cualidades sensibles que vayamos percibiendo. Pero, en todo caso, un color, una textura o un olor nunca serán afecciones sensibles dispersas, sino, desde el principio, colores, texturas y olores de algo que aparece. Como ya lo había sostenido Husserl contra el empirismo en sus *Investigaciones lógicas* del año 1900, nuestra conciencia es constitutivamente intencional, es siempre conciencia de algo y solo percibe la multiplicidad de lo sensible sobre el fondo de unidad inteligible de lo percibido. De ahí que la apariencia, el manifestarse de la cosa, no se confunda, según el existencialista francés, con lo falso, sino que, por el contrario, sea siempre verdadera: el aparecer es el ser, puesto que, para ser, una cosa siempre debe aparecernos como tal.

De este modo, gracias a la noción de intencionalidad, la propuesta sartreana, aún sin quererlo, iba a continuar una antigua tradición metafísica, según la cual el ser de una cosa es siempre uno, verdadero y bueno. Uno, porque, cada vez que captamos cualquier realidad, esta se nos presenta necesariamente como una unidad de sentido; verdadero, porque la aparición de la cosa miente su desocultamiento y su no permanencia en el olvido; bueno, porque esa cosa carece, en principio, de predicados que la determinen, lo que implica cierta limitación. Estos trascendentales fenomenológicos nos recuerdan inevitablemente a los trascendentales creacionistas, según los cuales las cosas siempre tienen algo de divino en la medida en que son unitarias, verdaderas y buenas. Y si pensamos que ahora una cosa solo se presenta ante una conciencia y aparece gracias a ella, podemos advertir hasta qué punto el hombre podía ocupar el lugar de Dios y hasta dónde el ateísmo era directamente proporcional al humanismo en el planteo sartreano.

Sin embargo, más allá de la polémica entre el realismo creacionista y el idealismo fenomenológico, lo que aquí nos interesa destacar es que, en ambos casos, queda salvaguardada la cosa como referente extralingüístico: la presencia de la cosa, podría decirse, preexis-

te a todos los enunciados que podamos proferir sobre ella. Dentro de esta perspectiva, mantiene, pues, toda su vigencia la definición tradicional de la filosofía como aquella ciencia que estudia todas las cosas desde sus primeros principios o causas últimas, ya que, efectivamente, hay cosas o aparecen cosas, si bien el realismo las fundamenta en Dios, y el idealismo, en el hombre. Esta confianza en el sentido y en la vigencia de las cosas permite, a la vez, concebir a la filosofía como actividad contemplativa de un orden real o ideal, en donde sigue rigiendo una concepción especular del lenguaje: nuestras palabras expresan conceptos remitidos, en última instancia, a las cosas mismas.

II. Ahora bien, ¿hay cosas? Esto que nos parece tan evidente y que constituye el punto de partida de toda ciencia y toda filosofía, no lo es, sin embargo, para los autores del así llamado *giro lingüístico*. Entendemos aquí por *giro lingüístico* el viraje de ciertos filósofos hacia el lenguaje, motivado, sobre todo, a partir de las últimas publicaciones de Heidegger y de Wittgenstein en la década del sesenta. Dentro de las escuelas que protagonizan el giro en cuestión, encontramos variantes, tales como la escuela analítica, el estructuralismo, la hermenéutica y el deconstructivismo. En ellas influye, en mayor o menor grado, el desarrollo de la lógica matemática de Frege y Boole, los avances de la lingüística de Saussure y Jakobson, los aportes de la antropología cultural de Mauss y Lévi-Strauss, los desarrollos del psicoanálisis de Freud y Lacan. De este modo, puede vislumbrarse el complejo y notable cambio de rumbo de la filosofía en su viraje hacia el lenguaje, la cual paulatinamente abandona su vocación de estudio de las cosas mismas, para transformarse en análisis, crítica, interpretación o deconstrucción del habla. A fin de encarar tangencialmente el giro en cuestión, en los párrafos que siguen nos limitaremos a dar una breve noticia sobre el deconstructivismo y algunas temáticas que le son afines¹.

¹ ¿Qué es la deconstrucción? En líneas generales, podría decirse que es el tipo de lectura que apunta a la descentralización, es decir, a desenmascarar la naturaleza convertible de todo centro referencial en un texto dado. Según su fundador Jacques Derrida, todo el pensamiento occidental descansa en la idea de un centro que garantiza todo significado: Dios, el Ser, la Conciencia, el Espíritu, la Materia, la Naturaleza, la Historia, o cosas semejantes. Este deseo de tener un centro desde el cual

En 1967 Jacques Derrida publica un ensayo titulado *La voz y el fenómeno*, en el que se propone deconstruir el concepto husserliano de *presencia* y con ello evidenciar la ilusión de la conciencia. Como mencionamos a propósito de Sartre, la intencionalidad funcionaba como garantía de unidad del referente más allá de sus modificaciones sensibles, de los cambios de punto de vista o de los diversos juicios que pudieran emitirse acerca de él. Sin embargo, para que esta unidad fuese posible, el presente debía retener el pasado y anunciar el futuro, tal como si el presente fuese un nudo en el que se enlazara el recuerdo de lo que ya percibimos y el anticipo de lo que percibiremos. Pero teniendo en cuenta la tridimensionalidad del tiempo, señala Derrida que el presente nunca coincide consigo mismo, sino que remite o bien al pasado o bien al futuro: lo que caracteriza al presente no es la identidad, sino la diferencia. De modo que, si el presente difiere de sí y la conciencia es siempre conciencia de algo

interpretar el mundo origina en el pensamiento opuestos binarios, de los cuales un término es central y el otro marginal, por ejemplo: ser-nada, verdadero-falso, bueno-malo, bello-feo, espíritu-materia, naturaleza-cultura, varón-mujer y cosas por el estilo. Según Derrida, dada la naturaleza dialéctica del pensamiento y del lenguaje que lo funda, solo por medio de ellos podemos acceder a la realidad, lo que nos lleva a establecer una jerarquía violenta entre valores y antivalores.

La misión de la deconstrucción consiste en dilucidar que, en la lectura de cualquier texto, ambos opuestos binarios son, en principio, posibles de fijar como centrales. Pero esta oposición deberá superarse para mostrar que, en verdad, ni uno está por encima del otro, ni es posible una síntesis dialéctica entre ambos, sino que, en definitiva, se da un juego libre de interpretación entre ambos extremos imposible de fijar: la equívocidad se impone a la univocidad, la multiplicidad a la unidad, la diferencia a la identidad. He aquí, entonces, los cuatro pasos del método: a) La deconstrucción advierte la presencia de los opuestos binarios en el texto. b) Se muestra cómo están relacionados: uno es central y el otro marginal. c) Se revierte esta jerarquía de modo que el texto pase a significar lo contrario de lo que parecía significar originalmente. d) Finalmente, ambos componentes danzan en un juego libre de interpretación en el que sus significados no tienen estabilidad ni jerarquía.

En diversas obras, Derrida ha aplicado este método a textos de diversa índole, deconstruyéndolos y evidenciando que, en definitiva, son creaciones de la *Différance*, noción pretendidamente no conceptual, clave en su filosofía, de la que derivan todos los conceptos concebibles y decibles: habla-escritura (*De la gramatología*), presencia-ausencia (*La voz y el fenómeno*), mito-logos (*La farmacia de Platón*), realidad-ficción (*La sesión doble*), filosofía-literatura (*Glas*), texto-comentario (*La diseminación*), consciente-inconsciente (*Freud y la escena de la escritura*), identidad-diferencia (*La diferencia*).

presente, entonces la conciencia nos engaña, pues percibe una identidad allí donde hay una diferencia. En este sentido, la conciencia nos impulsa a adherir al fetichismo de las cosas y, por eso, es falsa conciencia, como ya lo habían anticipado desde otras perspectivas Marx, Nietzsche y Freud.

Al deconstruir el concepto de *presencia* de esa cosa que era una, verdadera y buena, Derrida inicia la crítica de lo que, siguiendo a Martin Heidegger, denomina *onto-teo-logía*, esto es: 'hablar (λογος) acerca de la cosa (οντος) considerada como Dios (Θεος)'. Pero si la unidad del referente, de la cosa que aparece, resulta una ilusión, ¿cómo explicar, entonces, nuestros enunciados? El lenguaje requiere una explicación y Derrida se vale de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure para hacerlo, con lo cual despidе para siempre a la cosa de su discurso filosófico. En su *Curso de lingüística general* del año 1916, Saussure presenta al lenguaje como un sistema semiótico y define al signo lingüístico como una entidad biplánica compuesta por un significante y un significado, quedando el referente al margen de su estudio. El significante «Venus» significa, por ejemplo, 'estrella matutina'. Pero ¿qué significa, a su vez, «estrella matutina»? Deberíamos ir al diccionario y buscar allí las definiciones del sustantivo *estrella* y del adjetivo *matutina*, las cuales nos remitirán a otros significantes cuya significación deberíamos buscar, y así sucesivamente. Dentro del alcance de la ciencia lingüística, lo que define una palabra ya no es el concepto, sino las acepciones puramente convencionales dadas dentro de una determinada lengua, dicho de otro modo, no se admiten definiciones reales, sino solo nominales.

Al valerse de este esquema lingüístico y extrapolarlo al terreno ontológico, termina concluyendo Derrida que pensar una realidad prelingüística resulta ya del todo imposible: no hay cosas que sean referentes de nuestros enunciados, algo más allá del discurso que pueda señalarse con el dedo o con esas palabras que los lingüistas llaman *deícticos* del tipo *esto*, *eso* o *aquello*, sino que, a la inversa, las cosas llegan a ser solo cuando las nombramos. Tomemos un ejemplo para ilustrar lo que venimos diciendo: los esquimales tienen siete sustantivos que la lengua española solo puede traducir por el sustantivo *nieve*. Esto quiere decir que no existe una cosa que los esquima-

les denominan de siete maneras y nosotros de una, dado que esos sustantivos no son sinónimos en la lengua esquimal. Decir que los esquimales tienen siete nombres para hablar de una misma cosa, la nieve, sería querer ver una identidad allí donde solo hay diferencias y, en el fondo, una ilusión etnocéntrica: para nosotros se trata de una misma cosa porque utilizamos un mismo nombre, para ellos son varias cosas porque utilizan nombres distintos.

De modo que el mundo no estaría constituido por realidades o idealidades, sino por los hábitos del lenguaje comunitario, tal como ya lo sugería Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus lógico-philosophicus* de 1921 al sostener que los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo. Estos hábitos lingüísticos orientan nuestro comportamiento fáctico; son, en ciertos casos, tan heterogéneos entre las culturas que la traducción idiomática se torna imposible.

Sin embargo, la diferencia no solo afecta a los idiomas de las distintas culturas, sino que también se da en el seno de cada uno de ellos. En efecto, Saussure estableció dos ejes en la estructura de la lengua: el paradigmático y el sintagmático. El primero era el de las sustituciones: *Venus* puede ser sustituida por *estrella matutina* o *estrella vespertina* sin que, en principio, cambie la significación. El segundo era el de las sucesiones: si comienzo a hablar de *Venus* y continúo diciendo *sedujo a Neptuno*, no puedo sustituir el significante *Venus* por *estrella matutina* o *estrella vespertina* sin cambiar el significado de la frase, porque ya no se trata del planeta, sino de la diosa del amor en su versión latina.

Por tanto, sustitución y sucesión van a convertirse para Derrida en otras dos formas de la diferencia. En efecto, arguye el pensador francés, aun cuando un significante se presente aislado, en medio de una página en blanco, por ejemplo, su significación depende de la relación paradigmática que mantiene con los otros significantes del sistema lingüístico y de la sucesión sintagmática en la que se inscriba. No existe un vínculo vertical de identidad entre significantes y significados, sino solo diferencias horizontales que hacen posible la síntesis lingüística de ellos. De nuevo, el elemento presente difiere de sí: la identidad aparente del signo es una diferencia real y, otra vez, la conciencia nos engaña, porque tanto los sonidos del habla como los signos gráficos de la escritura de una lengua relacio-

nan entre sí sus elementos en un sistema diferencial sin términos positivos.

III. Recapitulando lo expuesto, podemos extraer algunas conclusiones de esta propuesta inicial de Derrida. Primero: si el significado de un significante ya no es un concepto, sino otro significante, entonces ya no puede hablarse de una preeminencia del habla sobre la escritura, al contrario, pareciera que la escritura nos permite una mejor comprensión del fenómeno lingüístico, dado que cuando hablamos caemos en la ilusión metafísica de la referencialidad. Segundo: si las palabras ya no representan a las cosas, entonces no podemos establecer una distinción precisa entre el lenguaje literal y el lenguaje de ficción, ya que todo lenguaje asume un carácter metafórico basado en sustituciones de significantes. Tercero: si un significante remite, para su significado, a otro significante y jamás a un referente, entonces las cosas no están antes que el discurso, sino al revés: el lenguaje pasa a ser el nuevo $\alpha\rho\chi\eta$ constituyente del pensamiento y de eso que ingenuamente llamamos realidad.

La consecuencia de todo esto, claro está, es el nihilismo, que, en opinión de Gianni Vattimo, se identifica con la hermenéutica: no hay nada que tenga sentido fuera del texto o de las interpretaciones. Si, como ya lo vaticinó Friedrich Nietzsche, no existen propiamente hechos, sino solo interpretaciones, es necesario reconocer que la realidad nunca refutó doctrina alguna, sino que siempre lo han hecho otros discursos. Por eso, si se quiere persuadir a los otros de que están equivocados, no podemos escudarnos en el mundo de las cosas o el reino de las idealidades, sino que tan solo podemos emitir otros enunciados, criticar, argumentar, exponer, en fin, hablar. Derrida ha llegado a decir que, dada la naturaleza polisémica de todas las palabras, un texto es susceptible de infinitas interpretaciones, teniendo todas ellas el derecho a recibir la misma valoración. A lo sumo, si somos consensualistas y bregamos por la comunicación y el entendimiento social, como es el caso de Jürgen Habermas, podremos considerar un enunciado como verdadero en el sentido en que dice lo que presuponemos que es correcto dentro de un horizonte cultural situado en espacio y tiempo que comparte ciertos hábitos lingüísticos.

Así, el giro lingüístico de la vertiente que venimos analizando confiesa ser un pensamiento débil (Gianni Vattimo) y un instaurador del simulacro (Jean Baudrillard), pues, si Dios ha muerto (Friedrich Nietzsche) y el hombre tiende a desaparecer (Michel Foucault), ya no quedan fundamentos sólidos en los que sostener nuestras efímeras palabras. Ellas son ahora autorreferenciales y conforman parte integral del nuevo punto de Arquímedes de la filosofía: el lenguaje, nueva deidad parecida al genio maligno cartesiano, que nos engaña constantemente por hacernos creer que existe una identidad allí donde únicamente hay una diferencia o una presencia donde solo hay una ausencia. Al presentar el lenguaje en la perspectiva de un constructivismo radical que se puede y se debe deconstruir, esta vertiente propugna el fin mismo de la filosofía, la edad de los poetas y una hermenéutica universal. El giro lingüístico pone al hombre en una nueva dimensión existencial que crea constantemente un mundo que no le pertenece y que se le presenta tan solo como fábula, es decir, como algo que se cuenta y que no existe más que en el relato: es el lenguaje el que juega en el mundo mientras el hombre no está.

IV. Pero si la filosofía es retórica o una construcción de la lengua, entonces pareciera que los sofistas fueron maltratados injustamente, ya que ellos no pretendieron decir la verdad de las cosas, sino tan solo persuadir a los otros con argumentos ingeniosos y hasta atractivos. En cambio, Sócrates, Platón y Aristóteles se entregaron a una búsqueda desinteresada de la verdad. Y si ello se ha manifestado absurdo desde la óptica del giro lingüístico, hay que preguntarse: ¿qué los movió a tal cosa? Apoyándose en filósofos de la sospecha como Marx, Nietzsche y Freud, los representantes del giro suelen sostener que, detrás de aquella inocente búsqueda de la verdad, se ocultaría un oscuro instinto de dominación, orientado a que todos los hombres obedezcan a la verdad, a la única descripción correcta, como la denomina Richard Rorty. Por eso, sostienen que no es casual que Platón haya propuesto para su república a un filósofo como gobernante, lo cual se explica invirtiendo otra vez la ecuación tradicional: no es porque el filósofo amara la sabiduría que se propusiera como el mejor gobernante, sino más bien porque al amar el poder se proponía como el más sabio. De aquí que se culpe a los filósofos de todos los tiempos de los desastres políticos totalitarios.

Muchos pensadores de este movimiento están de acuerdo con Gianni Vattimo en que, en vez de criticar a la opinión pública influenciada por los medios y sumida en la ignorancia, lo que hay que hacer es criticar al propio crítico que pretende sustituir la multiplicidad de opiniones por una única verdad. Pero, entonces, si ya no existe una verdad que sea válida para todos los hombres, ¿cómo nos podemos poner de acuerdo?, ¿con qué criterio establecer lo que está bien y lo que está mal?, ¿no se impondría necesariamente la ley del más fuerte, como en la selva? La necesidad de dar una respuesta a estas preguntas lleva a que gran parte de los representantes del giro lingüístico acompañen a su pensamiento con un giro relativista en lo moral y un giro democrático en lo político. Surge la necesidad de una ética de la convivencia tolerante, en un mundo irremediablemente pluralista y multiculturalista, en donde el consenso y la comunicación libre están por encima de cualquier otro valor. Solo así pareciera posible insertar al nuevo hombre-poeta en una nueva república, esta vez, definitivamente antiplatónica.

A propósito de Platón, es interesante destacar que, ya en el *Menón*, está latente, o al menos sugerida, la problemática que se plantea el giro lingüístico. Sócrates se preguntaba allí qué era la virtud y le proponía a su interlocutor buscar juntos una respuesta. Pero Menón alegaba que esta investigación resultaría inútil o imposible. En efecto, para dar una definición de *virtud* debían saber antes qué era eso que debían definir, pero, si ya sabían esto, la investigación resultaba inútil. Por el contrario, si ignoraban realmente qué era la virtud, si para ellos era una palabra que no quería decir nada en absoluto, resultaría imposible definirla. Por lo tanto, pensar no tendría sentido: o bien sabemos ya desde siempre lo que una cosa es, o bien no lo sabemos y no lo sabremos jamás.

El fundador de la Academia resolvía esta paradoja distinguiendo dos tipos de conocimientos: la *δοξα* y la *επιστημη*. Tenemos cierta opinión o prejuicio de qué sea la virtud, la investigación se encamina a tener ciencia o juicio desprejuiciado de ella. Tal distinción, empero, pierde su sentido después del giro lingüístico: se universaliza la *δοξα* y se desenmascara la *επιστημη*. Ya no hay lugar para las convicciones, ellas estallan contra las carcajadas nihilistas de pensadores como Jean-François Lyotard, Alan Badiou y Peter Sloterdijk. Por eso, a modo de cierre de estas breves reflexiones, haremos en lo que

sigue una breve crítica del giro en cuestión y señalaremos algunos caminos por los cuales poder aproximarse a la temática lingüística, volviendo a su fuente conceptual fundada en las cosas mismas.

V. En primer lugar, cabe decir que, con el giro lingüístico, se genera una crisis de identidad para la filosofía: ya no se sabe bien qué sea la filosofía y se la empieza a comprender de muchas maneras. Las distintas escuelas que conforman el movimiento suelen subordinar o confundir nuestro saber con otros: la escuela analítica limita nuestra ciencia a la praxis y a la comunicación humana; el estructuralismo la confunde con la lingüística y la antropología cultural; la hermenéutica suple el contenido ontológico por cuestiones de etimología y de historia de la filosofía; el deconstructivismo hace de ella una técnica de lectura de textos. Frente a esto, debemos reivindicar la definición clásica de la filosofía como aquella ciencia que estudia todas las cosas desde sus principios constitutivos.

En segundo lugar, el giro lingüístico cree que el lenguaje puede, en una postura omnipotente y radical, prescindir de la cosa como referente último de sus conceptos y enunciados. Frente a este postulado de la ausencia real, debemos revisar la teoría clásica del signo, según la cual la palabra es signo del concepto y, a través de este, de la cosa. Pero aquí estamos ante un problema de principios, ante una opción última fundamental: o hay cosas o no hay cosas, no cabe una mediación. Por lo tanto, o se acepta esta evidencia palmaria que descansa en la experiencia, o se la niega *a priori*, lo cual no deja de ser posible gracias a la libertad que caracteriza al pensamiento humano.

En tercer lugar, debemos distinguir determinismo lingüístico de condicionamiento lingüístico. Mientras que el giro se inclina, indudablemente, por lo primero, nosotros solo admitimos lo segundo, lo cual no deja de ser muy importante. En efecto, cuando no se lo somete a crítica, el lenguaje sociocultural vigente invade nuestro pensamiento de modo sutil y a veces peligroso. Pensemos cuántas veces por día hablamos en las empresas de «recursos humanos» sin recaer en el significado de esta expresión que vino a reemplazar al caduco «departamento de personal». O meditemos en los giros semánticos que han sufrido ciertas palabras que originariamente significaban otra cosa, como *ocio*, *virtud* y *prudencia*. Sin duda, estos virajes en la

lengua corriente responden a un cambio de mentalidad profunda, y conviene, como sostiene Joseph Pieper en varias de sus obras, hacer una revisión de ellos a fin de recuperar las significaciones perdidas o metamorfoseadas.

En cuarto lugar, debemos dejar en evidencia que el giro hace una hipóstasis del lenguaje, concibiéndolo como si fuera una realidad independiente, lo cual requiere una vuelta a su fuente, esto es, a su fundamento antropológico. No es el lenguaje el que habla a un hombre, sino el hombre el que habla un lenguaje. Y esto se explica por su naturaleza social: la palabra está al servicio de la comunicación humana, es una manifestación externa de una vivencia interna, no solo conceptual —claro está—, sino también afectiva y volitiva. Al desprenderse del individuo parlante y exteriorizarse como expresión, la palabra adquiere cierta autonomía, lo que permite la elaboración de un sistema lingüístico en función del uso social: se establece un vocabulario, una gramática y unas reglas de uso. Todo esto es lícito, pero también natural y conveniente para una regulación normativa de la lengua, para una fluida comunicación social y para la educación de generaciones futuras. Lo que aquí denunciamos es la extrapolación del asunto, es decir, que se ponga al efecto por encima de la causa.

En quinto lugar, al proponerse como *primum ontologicum*, el lenguaje plantea una dificultad insuperable, porque no es posible su autorreferencialidad: el lenguaje no puede referirse a sí mismo sino a través de otro lenguaje. De ahí la diferencia ontológica propuesta por Jacques Derrida en su deconstruccionismo y la distinción entre lenguaje-objeto y meta-lenguaje introducida por Alfred Tarski en el seno de la filosofía analítica para evitar las paradojas semánticas. Únicamente la vuelta del lenguaje a su fuente en el hablante puede salvar la diferencia, dado que solo la reflexión de la conciencia permite establecer una referencia de identidad analógica entre palabra, concepto y cosa.

En sexto lugar, para finalizar nuestra reflexión, proponemos definir a la palabra como una síntesis de la síntesis psicosomática humana, que presenta un componente material (significante) y un componente intencional (significado). La palabra surge de la experiencia humana, del encuentro del hombre con las cosas, con su prójimo y

consigo mismo. Sin duda, la palabra es signo de un estado de cosas y, en este sentido, remite al mundo como horizonte último de sentido. Pero la palabra es también expresión del pensamiento, el sentimiento y la voluntad de un hablante y, en este aspecto, remite a una subjetividad como fuente última de sentido. Por eso, la palabra puede ser considerada a la vez como expresión subjetiva de una vida y signo objetivo de un sistema. Aunque la palabra encuentra su significación más profunda en el diálogo, en el encuentro íntimo entre un yo y un tú, en el mundo de la vida del nosotros aquí y ahora, porque su función principal y su razón última de ser es la comunicación intersubjetiva.

Bibliografía de consulta

- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Da Saussure, F. (2008). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Derrida, J. (1993). *La voz y el fenómeno*. Pre-textos.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Habermas, J. (1989). *Teoría de la acción comunicativa*. Cátedra.
- Heidegger, M. (1990). *De camino al habla*. Serbal.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Serbal.
- Husserl, E. (2008). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trotta.
- Husserl, E. (2009). *Investigaciones lógicas*. Alianza.
- Rorty, R. (1998). *Giro lingüístico e historia intelectual*. Universidad de Quilmes.
- Sartre, J. P. (2004). *El ser y la nada*. Losada.
- Scavino, D. (1999). *La filosofía actual*. Paidós.
- Vattimo, G. (1995). *Más allá de la interpretación*. Paidós.
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza.
- Wittgenstein, L. (2017). *Investigaciones filosóficas*. Trotta.

Adriana Rogliano

Resumen

Desde Aristóteles, la comedia opuesta a la tragedia aparece en circunstancias diversas. Aunque también se le puede reconocer un aspecto catártico, documentando las costumbres de los pueblos a través del tiempo histórico, presenta un registro de consulta ineludible.

Como género artístico, ha representado la variada gama de los caracteres humanos y se propuso una finalidad ética: corregir los vicios universalmente extendidos, amonestando con simpatía o crueldad.

Palabras claves: lo cómico; comedia; catarsis; tipos.

Abstract

Since Aristotle, the opposite of comedy to tragedy appears in different circumstances. Although there is also a cathartic aspect to it, documenting the customs of peoples through historical time, it presents an inescapable record to consult.

As an artistic genre, it has depicted the varied range of human characters and it set itself an ethical purpose: to correct universally widespread vices, admonishing with sympathy or cruelty.

Keywords: *the comic; comedy; catharsis; types.*

1. Las dos formas de lo cómico en Platón y Aristóteles

Platón y Aristóteles distinguen dos aspectos fundamentales de lo cómico, originados en sendas concepciones de lo risible. Se trata de la irrisión o burla (*derrisus*), la cual comporta una actitud hostil del sujeto que ríe respecto de quien es objeto de mofa, y de la hilaridad como efecto de la sorpresa y sucesi-

va distensión suscitada por la agudeza o la irrupción del absurdo que resulta inofensiva y amable (Rogliano, 2020).

Recordemos que Platón, en *Filebo*, refiriéndose a la composición de lo ridículo, apunta a una mezcla de sentimientos —tal como se da en la envidia— cuya procedencia atribuye al vicio de la ignorancia de sí, vale decir, a la incapacidad de poner en práctica el mandato delfico «conócete a ti mismo». De ello derivaría la presunción de algunos hombres de ser más ricos, más bellos o más virtuosos de lo que realmente son (Platón, 2011c, 48d 4-49a 5).

Lo antedicho revela, según el helenista Luis Gil Fernández, que, entre los griegos, «reír de alguien» antecede a «reír de algo», cosa que hubiera molestado sobremanera al aristocrático Platón. Y, deteniéndose en el libro II de *Leyes* (668c), repara en la significación que tiene para el filósofo ateniense el percibir lo ridículo, ya que, así como para juzgar acerca del mérito de una producción mimética resulta indispensable entender el original, a fin de conocer lo serio conviene, también, saber de lo ridículo: «Porque sin el conocimiento de lo ridículo no se puede conocer lo serio, y sólo este conocimiento evita hacer o decir indebidamente cosas ridículas» (1997, p. 38).

Finalmente, Platón atempera la condena categórica respecto de la ridiculización de los ciudadanos atendiendo a aquello que la impulsa, pues no es lo mismo si está motivada por la ira que por el afán de diversión. Platón bien sabía, con solo recordar la suerte de su maestro Sócrates, el daño que la ridiculización puede hacer a un hombre. Experiencia que —no es difícil suponer— debiera haber incrementado su animosidad hacia los cómicos¹. En páginas anteriores, había prohibido el uso de la injuria contra cualquiera, de modo que, si hubiera algún entredicho o querrela, debería resolverse por la vía de la escucha mutua de los circunstanciales adversarios, pues las palabras destempladas conducen al odio o lo agudizan, lo cual multiplica las enemistades. Y como en tales situaciones también suele echarse mano de la mofa y el escarnio, Platón advierte acerca del pe-

¹ La pintura que hace en el *Ion* de este rapsoda, y del intérprete en general, expresa el prejuicio secular y societario respecto de este oficio. En *Ion*, el rapsoda aparece como vanidoso, taimado, superficial y carente de τέχνη ('saber'); e igualmente en el *Banquete*, III 6. A su vez, Jenofonte lo tiene por gente ignorante y tonta (1993, IV 1 10).

ligo de caer en la pérdida de la dignidad. Prohíbe, por tanto, el comportamiento iracundo en cualquier sitio de reunión (lugar sagrado, sacrificio público, juegos, ágora, tribunal). Más aún, si el hecho se produjese en ámbitos privados, el culpable debiera ser expulsado y multado (Platón, 2015, XII 935c). De todos modos, aconseja encarar las imitaciones cómicas a los extranjeros y a los esclavos.

Solamente le faltaba a Platón tratar de las burlas que se prodigaban mutuamente los poetas cómicos. Así, puesto a legislar, examina la cuestión a la luz de la intención que anime al bromista —como ya se ha dicho—, aunque debe quedar claro que, en todos los casos, corresponde respetar al ciudadano:

Que ningún autor de comedias, de poesía yámbica o lírica tenga licencias para, bien sea en las palabras, bien en los gestos, bien con ira, bien sin ella, poner de ninguna manera en ridículo a ningún ciudadano; que el que contravenga esto se expulsado del país aquel mismo día. (2015, XII 935c-936d)

En consecuencia, los autores cómicos son autorizados a atacarse entre ellos en sus poemas en tanto sea en son de broma y como juego literario, y siempre bajo la mirada atenta del encargado de la educación.

En cuanto a Aristóteles, es bueno tener presente lo que este puntualiza sobre la felicidad y la diversión en la *Ética a Nicómaco* y la *Ética a Eudemia*, respectivamente.

El filósofo considera a la felicidad como aquel bien deseable por sí mismo, y no en vista de otro, logrado por quien lleva una vida virtuosa. En relación con la diversión, piensa que también ha de estar regida por una virtud propia, a la que denomina *eutrapelia* (ευτραπεία), y es definida como virtud intelectual ligada a la prudencia, justo medio entre la bufonería y la rusticidad².

Según Aristóteles, debemos entender el esparcimiento como una pausa respecto de otras actividades, ya que: «La felicidad no está en la diversión, pues sería absurdo que el fin del hombre fuera la diversión y que el hombre se afanara y padeciera toda la vida por causa de la diversión» (1985, *Ética Nicomáquea*, X 1176b, 30).

² Acerca de dicha virtud, ahondará, posteriormente, Tomás de Aquino.

Asegura que la vida verdaderamente feliz es aquella que se adhiere a la virtud:

Y esta vida tiene lugar en el esfuerzo, no en la diversión. Y decimos que son mejores las cosas serias que las que provocan risa y son divertidas, y más seria la actividad de la parte mejor del hombre y del mejor hombre, y la actividad del mejor es siempre superior y hace a uno más feliz. (1985 *Ética Nicomáquea*, X 1176b, 30)

Nuestro autor reconoce al hombre como «un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario», a quien únicamente cabe «el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores» (1988, II 1253a 7ss). Sentencia por ello que:

El patán es inútil para estas relaciones sociales, pues no contribuye a ellas y todo lo lleva a mal. El bufón [...] es víctima de su bromeo, y no se respetará a sí mismo ni a los demás, si puede hacer reír, aun diciendo cosas que ningún hombre de buen gusto diría y algunas que ni siquiera escucharía. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 1128a)

Y entendiendo, en cambio, que «el descanso y la diversión parecen ser indispensables para la vida», acepta la broma propia del hombre equilibrado y renuente a todo exceso, pues la vida social exige moderación.

Los que se exceden en provocar la risa son considerados bufones o vulgares, pues procuran por todos los medios hacer reír y tienden más a provocar la risa, que a decir cosas agradables o a no molestar al que es objeto de sus burlas. Por el contrario, los que no dicen nada que pueda provocar la risa y se molestan contra los que lo consiguen, parecen rudos y ásperos. A los que divierten a los otros decorosamente se les llama ingeniosos, es decir, ágiles de mente. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1128a)

En el entretenimiento propio del hombre educado, Aristóteles considera que ha de sobresalir la moderación y prevalecer la mesura.

Es propio del que tiene tacto decir y oír lo que conviene a un hombre distinguido y libre; hay, pues, bromas en el decir y en el escuchar que convienen a tal hombre, pero las bromas del hombre libre difieren de las del hombre servil, y las del educado de las del que no tiene educación. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1128a)

Asegura, seguidamente, que «el que es gracioso y libre se comportará como si él mismo fuera su propia ley».

Del mismo modo, en la *Ética Eudemia*, Aristóteles advierte:

... el hombre que es capaz de inventar historias que pueden divertir a una persona de buen juicio, aun cuando la broma vaya dirigida contra ella misma, estará en un término medio entre el grosero y el indiferente; esta norma es mejor que la que dice que la burla no sea causa de dolor para el que ha sido objeto de ella, quienquiera que sea, porque se debe, más bien, complacer al que está en un justo medio, y ésta es la persona de buen juicio. (1985, *Ética Eudemia*, 1234a 20)

Respecto de las mofas, opina: «la burla es una especie de insulto y los legisladores prohíben ciertos insultos; quizá deberían también prohibir ciertas burlas» (1985, *Ética Nicomáquea*, IV, 8, 1128a).

Y amplía:

El bufón, por otra parte, es víctima de su bromear, y no se respetará a sí mismo ni a los demás, si puede hacer reír, aun diciendo cosas que ningún hombre de buen gusto diría y algunas que ni siquiera escucharía. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1128a)

Así también, refiriéndose a la comedia, puntualiza:

Puede verse esta diferencia en las comedias antiguas y en las nuevas: pues, en las primeras, lo cómico era el lenguaje obsceno, y en las segundas, la suposición; estas cosas difieren no poco en relación con el decoro. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1228a)³

2. Tragedia y comedia: *De la mimesis*

2.1. La posición de Platón

Sostuvo Platón que la tragedia y la comedia, del mismo modo que la pintura, son *mimesis*, vale decir, meras representaciones. Y una vez descubierto este ámbito fantasmagórico de las producciones ar-

³ Transcribo la nota del traductor: «La distinción aristotélica no coincide con la que establecieron los gramáticos griegos. Aquí, “nueva” equivale a lo que conocemos por comedia media».

tísticas, el filósofo ateniense no pudo menos que reprobarlo, tanto desde el punto de vista metafísico como del gnoseológico, moral, político y educacional, en cuanto sustitutivas de la realidad.

En el libro X de *República*, Platón abunda en la descripción del carácter ficcional de estas producciones, que distan mucho de la realidad verdadera, y, al referirse a la pintura como imagen de una imagen, resalta, principalmente, su alejamiento respecto de los tipos absolutos, formas o ideas.

El libro III del mismo diálogo ofrece una expresión detallada de las objeciones hechas a la poesía en consideración a su índole mimética. Allí distingue Platón dos tipos de conocedores: el realizador, y el usuario de un objeto. Si se trata de hacer flautas, por ejemplo, el fabricante toma en cuenta la opinión del flautista. Pero, conviene en que el pintor carece de ambas referencias.

Respecto de la competencia que le es propia, Platón arguye que el «imitador» ignora por completo aquello de lo cual habla.

El imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad [...]. Parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más». (2011a, *República*, 602b)

Luego de arremeter en contra de los creadores de imágenes, colige que Homero, como todos los poetas, no era entendido en ninguna de las artes mencionadas en sus poemas, y lograba persuadir solamente a los legos en ellas. En conclusión, Platón declara:

Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad; antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo basándose en colores y figuras. (2011a, *República*, 601a)

La poesía usa de palabras sugestivas, valiéndose del metro, el ritmo y la armonía:

Así también, se me ocurre, podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo basándose en palabras les parezca que se expresa muy bien, cuando, con el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto de cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado. (2011a, *República*, 601b)

Platón insiste en que estas representaciones imaginarias no aportarían conocimiento de lo esencial; llega a comparar al artista con un hechicero o mago y lo reduce, finalmente, a un sofista que mediante engaños logra persuadir al alma del espectador. Es más, el pintor obra como un ilusionista pues no se atiene a la reproducción de lo imitado:

Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas, sabes bien que la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca. (2011b, *Sofista*, 235e-236a)

En definitiva, las obras de arte, en sentido estricto, son un mero juego y —tal como lo define en *República* y en *Sofista*—, no debe adjudicárseles otra función que la de deleitar.

Platón piensa, con temor, en el efecto fascinante de la poesía sobre el ánimo del espectador, que aumenta, peligrosamente, con la excelencia de la imitación.

Ten en cuenta que la parte del alma que entonces reprimíamos por la fuerza en las desgracias personales, la que estaba hambrienta de lágrimas y de quejidos y buscaba satisfacerse adecuadamente —pues está en su naturaleza el desear tales cosas—, ésa es la parte a la que los poetas satisfacen y deleitan; en tanto que lo que es por naturaleza lo mejor de nosotros, dado que no ha sido suficientemente educado ni por la razón ni por la costumbre, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa, en cuanto que lo que contempla son aflicciones aje-

nas, y no ve nada vergonzoso en elogiar y compadecer a otro que, diciéndose hombre de bien, se lamenta de modo inoportuno, sino que estima que extrae de allí un beneficio, el placer, y no aceptaría verse privado de él por haber desdeñado el poema en su conjunto. Pienso, en efecto, que pocos pueden compartir la reflexión de que lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos. (2011a, *República*, 606a)

Agrega a continuación:

—¿Y no rige el mismo argumento respecto de lo ridículo? Porque cuando escuchas en la comedia o en la conversación privada payasadas que a ti mismo te avergonzaría decir, y lo gozas intensamente en lugar de detestarlo como perversidad, ¿no haces lo mismo que en el caso de lo patético? En efecto, esta disposición a hacer reír que reprimías, en ti mismo, por medio de la razón, por temor a la reputación de payaso, ahora la liberas; y tras haber fortalecido este impulso juvenil, con frecuencia te dejas arrastrar inadvertidamente hasta el punto de convertirte en un comediante en la charla habitual. (2011a, *República*, 606c)⁴

Así, Platón concluye que tanto la comedia como la tragedia, en cuanto poesía, no son aptas para la educación del ciudadano de su Estado ideal.

Atendiendo al elevado fin que se propone, y sin negar los méritos de Homero —a quien reconoce como el primero de los poetas—, no puede aceptar a la poesía.

Concederemos también a sus protectores, aquellos que no son poetas sino amantes de la poesía, que, en prosa, aleguen a su favor que no sólo es agradable sino también beneficiosa tanto respecto de la organización política como de la vida humana, y los escucharemos gustosamente; pues seguramente ganaríamos si se revela ser no sólo agradable sino también beneficiosa. [...] Pero si no pueden alegar nada, mi querido amigo, haremos como los que han estado enamorados y luego consideran que ese amor no es provechoso y, aunque

⁴ Resulta interesante cotejar este texto con la doctrina de S. Freud en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905/1976) y en *El humor* (1927/1992).

les duela, lo dejan; así también nosotros, llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior, y de que ha de creer lo que hemos dicho sobre la poesía. (2011a, *República*, 607e-608b)

El poeta, por otra parte, movido por el deseo de agradar, abandona la misión ética que le compete. Consecuentemente y por complacerse en la representación de todas las formas del mal, se convierte en alguien destructivo y peligroso que debe ser desenmascarado y desterrado de la sociedad.

Por lo tanto, es justo que le atacemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas de baja calidad en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma, y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras destroza a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. (2011a, *República*, 605a-b)

La crítica a la poesía no es nueva: Pitágoras, Jenófanes, Heráclito, Anaxágoras y Tucídides ya habían aducido y condenado las licencias de los poetas respecto de los dioses. Platón mismo recuerda la existencia de una antigua querrela entre filósofos y poetas:

Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo. Lee-mos, por ejemplo, «la perra gruñona que ladra a su amo», «importante en la charla vacía de los tontos», «la multitud de las cabezas excesivamente sabias», «los pensadores sutiles porque son pobres», y mil otras señales de este antagonismo. (2011a, *República*, 607b)

En una especie de aparte teatral, Platón consigna contrariado:

A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la pérdida del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son. (2011a, *República*, 595a)

Sin embargo, no puede dejar de sentir algún escrúpulo respecto de Homero: «Aunque un cierto amor y respeto que tengo desde niño por Homero se opone a que hable. Parece, en efecto, que éste se ha convertido en el primer maestro y guía de todos estos nobles poetas trágicos» (2011a, *República*, 595a). Mas, sobreponiéndose, declara que «no se debe honrar más a un hombre que a la verdad» (2011a, *República*, 595a), y profundiza su crítica.

Cierto es que hay una poesía con la cual Platón se aviene: «En cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos» (2011a, *República*, 606c).

La tragedia, remarca, no pretende solamente entretener, sino que asume para el espectador un carácter didascálico. Salta por encima del mero juego para erigirse en rectora de la formación humana.

Un arte imitativo que no pretendiera educar sería inofensivo. El problema estriba en que la poesía es un arte imitativo, pero es algo más: lo expresado en el poema refleja el espíritu ético de la comunidad —los frescos homéricos sobre la virtud heroica no solo deleitan, sino que son el espejo en el que el alma griega se mira—. La dificultad surge, por tanto, cuando el poeta olvida su responsabilidad en la forja de la *areté* para intentar obtener el beneficio de la adulación: la *paideia* que la poesía vehicula va dejando su sitio en un intento por conseguir el poeta el aplauso del espectador. De educar pasamos a epatar. El olvido paulatino del auténtico quehacer poético lleva al poeta a imitar lo deyectivo, lo lujurioso y vil, lo truculento del comportamiento divino y humano, marginando el *éthos* que secretamente moldea al hombre. (Ordóñez Roig⁵, 2012, pp.145-146)

⁵ Vicente Ordóñez Roig (1973) es doctor en filosofía por la Universidad de Valencia y pertenece a la Universidad Jaime I de Castellón, Valencia.

No obstante, Platón recuerda la importancia del arte mimético para las celebraciones religiosas, aunque insiste que, ante todo, se ha de sopesar la calidad moral del *mimetikós*.

2.2. Aristóteles se aparta de su maestro

Aristóteles, en cambio, sostenedor de otro principio metafísico —la realidad de la sustancia, compuesto de materia y forma—, valoriza la tragedia plenamente. Sumergirse en este mundo imaginario es propio del hombre; no constituye, por tanto, un peligroso divagar, sino una práctica llena de sentido.

De la mano de la *Poética*, permítaseme retroceder hasta la concepción antropológica del Estagirita. Recorriendo los tratados *Sobre el alma* y *Metafísica* —por no mencionar sino los textos más encumbrados—, surge vigoroso su pensamiento acerca de la naturaleza humana. El hombre posee alma racional, y ello le distingue de los otros vivientes, lo torna capaz de interrogar e interrogarse, movido por una denodada ansia por saber las causas de lo existente.

Aristóteles considera que es propio del hombre no solo vivir en la realidad, sino también el representarla; de este modo, reconoce en la mimesis el origen subjetivo del arte. Leemos en la *Poética*:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. 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 la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; 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. (1974, IV 1448b)

A la pregunta «¿qué es la comedia?», Aristóteles responde:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo contrahecho sin dolor. (1974, I 5 1449a)

Ahora bien, tratándose de un arte mimético, Aristóteles establece, refiriéndose al tratamiento del objeto, que es factible representar diversamente:

Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores e incluso iguales, lo mismo que los pintores. (1974, II 1448a)

Y remata afirmando: «la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto tiende a imitar los peores y aquella, mejores que los hombres reales» (1974, II 1448a).

Respecto de la teoría aristotélica de la comedia, Luis Gil Fernández infiere que: «... debía ser análoga a la de la tragedia, es decir, consideraría el argumento como su primer principio y el placer causado por determinadas pasiones como su finalidad» (1997, p. 40).

Y, a continuación, el eminente helenista agrega:

De esto resulta lo siguiente: los argumentos deberían desarrollarse con verosimilitud, aun admitiendo desenlaces inesperados, pero no ilógicos; habría cierto margen para la arbitrariedad que permite, en el último momento, un final feliz; correspondería un papel decisivo a los personajes disimuladores y fanfarrones; el final cómico tendería a ser lo más inclusivo posible, favoreciendo la reconciliación de personajes antagonistas; las pasiones que provocan el placer cómico serían: confianza, indignación, y satisfacción en el final merecido, o bien, ocasionalmente, una benevolencia más amplia. (1997, p. 40)

3. Comparación de tragedia y comedia

Los estudiosos antiguos y modernos del drama vienen subrayando tanto las semejanzas como las diferencias entre ambas especies de representación teatral.

Se inscriben en las semejanzas la pertenencia al ritual religioso, la alternancia de partes dialogadas y otras cantadas, la música, los coros, la danza, el uso de máscaras para los actores.

Respecto del canto, no olvidemos que se encontraba en la arcaica *epodé* —‘ensalmo, encantamiento, o conjuro melódico’— desde los tiempos homéricos, pasando por Orfeo y el orfismo (Rohde, 1973), y que en la medicina pitagórica la música vocal e instrumental era ampliamente utilizada, tal como se demuestra en *La curación por la palabra*, la clásica obra de Pedro Laín Entralgo (1958).

Más recientemente, el Dr. Pedro Pablo Fuentes González⁶ (2007), en un documentado artículo sobre los elementos comunes a la tragedia y la comedia, hace notar:

El teatro griego presenta tres grandes modalidades de dicción: tenemos partes habladas por los actores o por el jefe del coro o corifeo (χορυφαίος), sin música (φιλή λέξις), que se suelen llamar «partes dialógicas», entonado con acompañamiento de «flauta» (αύλος), y por último partes puras de canto (μέλος) a cargo del coro, pero a veces también de los actores. En éstas, aparte de la «flauta», podían intervenir también, entre otros instrumentos, la lira (λύρα) o la cítara (κιθάρα). El teatro representa así a la perfección una unidad constitutiva de palabra, música y danza.⁷ (pp. 27-67)

Aristóteles resume así las partes de la tragedia:

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 afeciones. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto, y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto. (1974, 1449b)

⁶ Catedrático de Filología Griega en la Universidad de Granada.

⁷ Suprimo las notas del autor.

Juzga que:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (1974, 1449b-1450a)

Y agrega: «Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí» (1974, 1449b-1450a).

Para establecer la estructura formal del drama griego antiguo, los estudiosos se basan, fundamentalmente, en los textos de las tragedias conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, en las comedias de Aristófanes, de Menandro y en los comentarios de los autores antiguos⁸.

A fin de cotejar la tragedia con la comedia, varios son los parámetros utilizados: la temática, la finalidad, el desenlace —si se produce o no aniquilación—, el tiempo representado, el carácter de los personajes y la forma de interpretarlos, la estructura y el metro utilizado⁹.

De resultados de ello, aparecen diferencias sustanciales entre las dos especies dramáticas. Vemos, así, que la tragedia presenta temas y personajes heroicos, en tanto que la comedia exhibe materias e individuos de la vida actual.

Además, mientras que el desenlace trágico es catastrófico, el final cómico, es feliz, teniendo en cuenta que, en la tragedia, hay una culpa o yerro desencadenante; por el contrario, en la comedia, la culpa es suplida por el reconocimiento. Por otra parte, la tragedia despliega sucesos que acontecen en el pasado, a diferencia de la comedia, que trata temas de actualidad. Los personajes trágicos se represen-

⁸ Ver, P. P. Fuentes González, 2007, Flor. II. 18 (pp. 27-67).

⁹ Entre los comentarios antiguos, destaca un escolio a la gramática de Dionisio Tracio (p. 306, 1529), procedente de Heliodoro.

tan con voces y gestos graves y solemnes, en cambio, los personajes de la comedia son encarnados con naturalidad y gracia.

A continuación, nos detendremos en dos componentes esenciales del género dramático: la finalidad y la estructura.

3.1. Comedia y catarsis

La finalidad de la tragedia era, como sabemos por Aristóteles, la catarsis (aunque diversos investigadores muestran que este concepto se encuentra también en otros autores antiguos, incluido Platón)¹⁰.

La catarsis (*káhtarsis*) comporta el temor (*phobos*) y la compasión (*éleos*), términos interpretados diversamente por los filólogos y teóricos del arte, pues algunos se detienen en la significación fisiológico-médica, otros en el sentido moral y los demás en el estético. Lo cierto es que, desde el Renacimiento, la catarsis fue tema ampliamente debatido, sobre todo en los siglos XVII, XVIII y XIX.

Mediante el examen de los diversos escritos de Aristóteles y los posteriores estudios, el filósofo y médico Pedro Laín Entralgo había concluido lo siguiente:

El efecto propio de la catarsis trágica no es moral: es, pura y simplemente, placer (*hédone*), el placer a que específicamente se hallaba ordenada la asistencia al espectáculo de la tragedia. El *érgon* de ésta, lo que el espectáculo trágico por sí mismo opera y produce en quien lo contempla, es un placer, y en éste tiene su efecto final la «purgación» psicósomática en que la *kátharsis* consiste. (1958, p. 275)

Al respecto, el filólogo Antonio López Eire¹¹, más recientemente, apunta que Platón:

Reconocía los buenos efectos de determinada música frenética religiosa en la curación de determinados tipos de locura religiosa me-

¹⁰ Acotemos que P. Laín Entralgo distingue entre cinco sentidos en la catarsis platónica: el de limpieza (*Timeo*, 60d, 52e); en sentido religioso —para el ingreso a un lugar sagrado y también con purificación del cuerpo y el alma, esta última alcanzada mediante la vida teórica (*Fedón*, 65e-69a).

¹¹ Distinguido filólogo, catedrático de la Universidad de Salamanca, desde 1972 hasta su fallecimiento (1943-2008).

diante una especie de purgación o relajamiento de la emoción: la curación de los Coribantes o de las Bacantes que pierden el autocontrol, que consistía en la combinación de música y danza para lograr sobreponerse el paciente al terror y frenesí que atenazaban su alma.¹² (2001, pp. 196-197)

Y por tanto considera que:

... es el origen de la teoría aristotélica de la catarsis, purificación o purgación, por la que las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu. En la *Política* nos dice el Estagirita que hay canciones catárticas o purificadoras que procuran placer a los hombres que las escuchan y a la vez son absolutamente inofensivas y que determinadas músicas liberan las almas de gentes enloquecidas al igual que lo haría un medicamento o, más específica y concretamente, una purga.¹³ (2001, pp. 196-197)

Ahora bien, ¿podría pensarse en una catarsis propia de comedia? Varios tratadistas del siglo xx han propuesto la tesis de la existencia de una verdadera catarsis producida por la comedia. Por lo pronto, uno de los científicos más notorio del siglo xx así lo declara. Se trata de Sigmund Freud, quien, fiel a su descubrimiento del valor que contiene —tanto para la teoría como en la práctica clínica— lo que habitualmente suele desatenderse por considerársele insignificante, ubica al chiste y lo cómico, en general, junto con los actos fallidos y los sueños.

En su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*, de 1905, Freud llama la atención respecto de un hecho no observado atentamente: la presencia de los chistes en las diversas culturas y a través del tiempo. Deteniéndose en ello, propone una tesis innovadora englobada en su doctrina: sostiene que la risa libera al organismo de energía negativa. En principio, Freud reconoce que:

Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos. Se lo descubre en personas, y por cierto en sus movimientos, formas, acciones y ras-

¹² Platón, *Leyes*, 790e-791b.

¹³ Aristóteles, *Política*, 1342a 5.

gos de carácter; originariamente es probable que sólo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones. (1905-1976, p. 180)

Ahora bien, las sociedades logran paulatinamente dominar las emociones y encauzar la hostilidad, por lo cual, van renunciando a toda acción directa y prefieren excusarse. Por eso:

La hostilidad activa y violenta, prohibida por la ley, ha sido relevada por la inyectiva de palabra, y a medida que crece nuestro saber sobre el encadenamiento de las mociones humanas vamos perdiendo, por su consiguiente «Tout comprendre c'est tout pardonner» [‘Comprenderlo todo es perdonarlo todo’], la capacidad de encolerizarnos con el prójimo que nos estorba el camino. (1905-1976, p. 96)

En términos económicos, Freud plantea que el ahorro de energía en un gasto de sentimiento se ve acompañado por la ganancia de placer producido por la humorada (1905-1976, p. 153).

El psicoanalista Sergio Staude lo explica así:

El análisis freudiano de la función y sentido que adquiere el chiste sigue la ruta trazada para la interpretación de los sueños. Hay un saber no sabido que el soñante vislumbra que le pertenece, pero del que ignora su mensaje y sentido. Pero sí hay una diferencia: el sueño es egoísta, solo le interesa que el soñante pueda dormir para que se dé por cumplido el deseo. (2017, p. 163)

El chiste, en cambio, necesita de un tercero:

Aquello velado a medias por la conciencia, aquello de lo cual el Yo prefiere no enterarse o no poner de manifiesto en aras de la convivencia social o de los reproches morales busca, sin embargo, un modo de expresión. (2017, p. 164)

Vale decir que las técnicas para tornar risible o cómica a una persona o a una situación estarían al servicio de «tendencias hostiles y agresivas». Y algo más observa el Dr. Staude: «Los contenidos habituales del chiste, sexuales u hostiles, siempre prohibidos, son los que deben callarse, pero también los que claman por ser expresados, por ser reconocidos» (2017, p.164).

Todo lo cual nos permitiría extender a la comedia un propósito catártico, logrado mediante la construcción de personajes fácilmente despreciables por el espectador, o bien situaciones que permitan a este consolidar su autoestima y reafirmar su preeminencia física, intelectual y moral. El encono no se estanca: se va transformando y superando con el desarrollo de la personalidad mediante el uso del arma humorística.

Respecto de la importancia de la risa para el desarrollo humano y la salud, resulta ineludible mencionar los aportes del psiquiatra William Fry (1924-2014). Se trata del fundador de la gelotología, en cuanto disciplina cuyo objeto es el examen de la risa y sus efectos benéficos tanto corporales como psíquicos. Los estudios del Dr. Fry realizados en Stanford (California, EE. UU.), desde 1964, concluyen con la aplicación de la terapia familiar y la terapia del humorismo¹⁴.

El análisis del Dr. Gil Fernández, a su vez, corrobora con argumentos bien fundados el valor catártico de la comedia, sin desechar la base psicosocial del efecto producido:

Si recordamos ahora el paralelismo usado por Platón entre los efectos sobre el espectador de las representaciones trágicas y cómicas (§ 5), podemos imaginarnos el tipo de catarsis propio de la comedia. Gracias al ambiente festivo y desinhibido de las representaciones cómicas y a la tácita complicidad establecida entre el público, los actores y el autor, los espectadores podían dar rienda suelta a las ganas de reírse reprimidas por los respetos humanos y los prejuicios sociales, políticos y religiosos. Y con ello la risa en los teatros cumplía su función psicosocial de relajamiento de tensiones (ἀνεσις) y de pausa en el trabajo y las preocupaciones (ἀνάπαυσις). (1997, p. 40)

La risa, definida como «conmoción involuntaria y transitoria del alma» —observa— es una de las cosas placenteras de la vida, tal como Aristóteles escribe en la *Poética* y rememora en la *Retórica* (II 1369b-1370a).

¹⁴ Gelotología, término procedente del griego *gelos* (γέλως), 'risa', fue creado por este médico a fin de denominar a la disciplina que se ocuparía de los efectos del reír respecto de la salud psicofísica. Sus publicaciones vienen teniendo amplia divulgación y aplicación como terapia adoptada en hospitales para niños en consonancia con el aporte de los llamados «payasos médicos».

Aunque también el eminente estudioso no niega que las pruebas al respecto se asientan en reflexiones y propuestas reconstructivas:

No se nos escapa cuánto de pura especulación hay en todo esto, pero estimamos que la reconstrucción aquí ofrecida de lo que pudo ser la definición aristotélica (o al menos del Peripato) de la catarsis cómica tiene la ventaja de ajustarse más al tenor literal de los textos que otros intentos de reconstrucción. (1997, p. 40)¹⁵

Y, finalmente, recogiendo las demostraciones de autores anteriores en una valiosa síntesis, agrega:

El aspecto social de ésta, aunque es el primero en aparecer en la literatura griega, no llamó la atención de los filósofos. En su descargo conviene hacer constar que, quizá por darse por descontado, ha sido preciso llegar a nuestro siglo para que fuera tenido en cuenta. La risa, como han puesto de relieve H. Bergson y sus continuadores como É. Dupréel, es un fenómeno social de carácter expansivo y contagioso que suele efectuarse en grupo, y en muchos casos no es sino un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no se acomoda a las expectativas del grupo. Es este «le rire d'exclusion», en el que se descarga el espíritu agresivo señalado por Freud en la risa y que llega a la Comedia Antigua, especialmente la aristofánica, a ser un verdadero «jeu de massacre», para emplear la gráfica expresión de Byl.¹⁶ (1997, p. 34)

3.2. La estructura de la tragedia y la comedia

En cuanto a la estructura, la tragedia y la comedia, siguen la conformación del drama que, según consigna Aristóteles, combina diálogo, canto coral y danza. Enumerando los tramos de la tragedia, el filósofo, confirma:

Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales, pero desde el punto de vista cuan-

¹⁵ A continuación, L. Gil Fernández cita los intentos de reconstrucción de A. Feldmann, «quien sostiene que los correlatos del φόβος y del ἔλεος serían en la comedia la risa y el desprecio, el de M. L. Cooper, el cual se inclina por la cólera y la envidia, el de Kenneth J. Rockford que sugiere el deseo y la esperanza, y el de L. Golden, que piensa en la indignación (νεμεσάιν)» (1997, p. 40).

¹⁶ No transcribo las notas aportadas por el autor.

titativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los cornos. El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el komo, una lamentación común al coro y a la escena. (1974, XII 1452b–1453a)^{17, 18}

El prólogo correspondería a la sección que precede a la entrada del coro en la orquesta y es un elemento común a la tragedia y la comedia. Con respecto al prólogo de la comedia, el Dr. Fuentes González¹⁹ precisa:

Ya el prólogo de la Comedia antigua suele ser más largo que el de la tragedia. Casi nunca desempeña un papel puramente prologal sino que comporta bastante acción dramática, con una variedad considerable de situaciones, mientras que el de la tragedia presenta sólo presupuestos para la acción. No es infrecuente incluso que el poeta cómico sitúe en el mismo prólogo el momento decisivo de la acción. En efecto, un modo de organización frecuente consiste en que una determinada situación tenga lugar desde el prólogo y todo el curso posterior de la comedia sea la presentación de una serie de escenas, consecuencia o desarrollo de esa situación inicial. (2007, p. 33)

La párodo —primera intervención del coro— es otra de las partes comunes a la tragedia y a la comedia; sin embargo, este autor señala que:

En la comedia, la párodo destaca por su apresuramiento (el coro acude al ataque o a la defensa de alguien), frente al carácter solemne de la entrada del coro trágico. Suele ser más amplia que en la tragedia y de carácter conflictivo. Así, se recurre aquí a menudo a que el coro se divida en varias partes, no necesariamente semicoros,

¹⁷ *Anapesto*: Recordamos que se refiere a pie o cláusula rítmica de la poesía clásica formado por dos sílabas breves y una larga.

¹⁸ Hemos omitido las notas del traductor.

¹⁹ Ver *supra*, nota 13.

que disputan entre sí. Comporta también la párodo cómica, como el prólogo, bastante acción. (2007, p. 34)

Los episodios a los cuales se refería Aristóteles —segmentos inmediatamente posteriores a la entrada del coro— consisten en monólogos o diálogos de los cuales el agón (ἀγών), ‘confrontación o debate’, también difiere. En la tragedia, hay un desarrollo marcado por su carácter meditativo, de modo que a la acción —cuyos agentes son personajes conocidos por los espectadores—, sucede la reflexión. La comedia, que atiende a la representación de asuntos cotidianos, rompe con esa estructura.

Por otra parte, el Dr. Fuentes González subraya:

Es muy frecuente en la comedia que el agón sea paródico de un agón trágico que se hubiera hecho especialmente famoso. Al respecto, es sorprendente la frecuencia de la parodia en la Comedia antigua. Hay comedias de Aristófanes en las que el componente paródico es tan abundante y además tan central que casi constituye su objeto. Es el caso de *Acarnienses* (donde se parodia el *Télefo* eurípideo) o de *Tesmoforiantes* (donde se parodian la *Helena*, la *Andrómeda* y el *Palamedes* del mismo Eurípides). Ello supone que el público tenía un conocimiento muy preciso de las tragedias. Ello parece suponer también que el texto de los trágicos, además de ser escuchado en esa única representación, seguramente habría de circular también por escrito. (2007, p. 48)

Es de observar que, mientras que en la tragedia la acción representada en los diálogos es seguida por la reflexión del coro, en la comedia las partes dialogadas se entremezclan con las cantadas, y la estrofa y la antistrofa contienen el mismo número de versos.

El éxodo es el final del drama: en la tragedia consistía en la última intervención del coro y la sucesiva retirada tras del epílogo. En la comedia, en cambio, el éxodo, apunta Fuentes González:

... suele ser de una extrema complejidad lírica, como en *Acarnienses* de Aristófanes. En el éxodo cómico intervienen de nuevo los actores a cuyo cargo corre la *διαλαγή* o reconciliación, en la que un personaje aparece derrotado y otro vencedor. El coro aclama a este último y danza alocadamente precedido por él. Se da aquí la combinación de versos cantados y de tetrámetros dialogados que caracteriza a las intervenciones del coro en la comedia. (2007, p. 46)

4. Comienzo histórico y origen de la comedia

4.1. La comedia griega

En Aristóteles podemos observar la misma distinción que luego trazará K. Jaspers²⁰ entre los conceptos de *origen* y *comienzo*, con referencia a la filosofía.

Históricamente, la comedia era una representación propia de las celebraciones en honor del dios Dionisos, una deidad cuyo culto se correspondía con las festividades populares asociadas a las culturas agrarias. En Grecia se celebraban anualmente dos conocidas como: las rurales o rústicas, en el mes de diciembre, y las importantes grandes dionisias o dionisias urbanas, en el mes de marzo²¹.

El carácter festivo de la comedia delata su procedencia de la magna Grecia, y en particular, se recuerda el nombre de los sicilianos a los cuales se les atribuía, por entonces, un carácter alegre, festivo, ingenioso y un enorme gusto por las canciones y la danza.

Las fiestas agrarias, en general, suscitaban ciertas farsas improvisadas, durante las cuales los jóvenes campesinos se reunían con los amigos, se disfrazaban, pintaban y adornaban con hojas de hiedra y de pámpanos, y cantaban coplas, en un tono zumbón y aun soeces, comparables con los actuales cantos de cancha futbolística. En esas ocasiones, se usaba gritar a la gente algunas endechas, esperando la respuesta de la multitud. No se trataba de un monólogo colectivo, sino de un diálogo entre la comunidad que veía pasar estos carros adornados y repletos de jóvenes alegres. De esos primitivos intercambios, se rescataron las frases más graciosas, de manera que se consideró que era el pueblo el verdadero autor de los diálogos.

²⁰ En *La Filosofía* (1975, p. 15), Karl Jaspers diferencia netamente el origen del comienzo histórico. Jaspers entiende por *origen* a lo que da nacimiento, y por *comienzo*, al momento temporal.

²¹ Se cuenta que este festival fue instituido, en el año 534 a. C., por Pisístrato, el tirano que introdujo el culto a Atenas desde Eléuterias (situada en el límite entre el Ática y Beocia al norte de Eleusis). También se celebraban las Leneas, fiestas en que se ofrecían los primeros vinos fabricados en el templo del dios, seguido por un festín sufragado por medio del erario público y una procesión. La ceremonia central era sostenida por Leneas, mujeres báquicas desalineadas en delirio, y la celebración carnavalesca incluía música, disfraces y máscaras.

La farsa regional, pues, proviene del pueblo y, como este se llama *komos*, de ahí derivaría, según se supuso, el nombre de *comedia*. Aristóteles defiende esa etimología contra aquellos que creían que verdaderamente la comedia no provenía de Sicilia, sino que procedía del Ática, tal como sostenían los atenienses que deseaban que todo se originase en su región. Otros decían que arrancaba de Megara, pero lo más prudente es la etimología que rescata, hasta donde pudo llegar con la información, Aristóteles. Lo cierto es que el filósofo no pudo recabar información tan fidedigna de la comedia, porque, si bien en los certámenes se anotaban las tragedias por representar, los registros de las comedias se hicieron mucho más tarde.

De modo, que Siracusa y Agrigento —la antigua Akragas—, posiblemente, pueden considerarse los lugares en donde más se cultivó la comedia según aquella forma primitiva. En Atenas, en cambio, recién hacia el 460 a. C. aparece la comedia, con un autor llamado Cratino. No sabemos a ciencia cierta qué tipo de comedia cultivaba Cratino, pero pareciera que la temática se refería a cuestiones de interés popular, bastante común o campesino. En la comedia, se exponen los mismos asuntos por tratar en el Ágora.

El actor principal es el pueblo, *Demos*, para quien se adoptan también nombres fijos como *Crémilo* o *Eptepsiade*. La primitiva forma de comedia tenía la figura de la sátira política en la que *Demos* aparece caracterizado siempre como un sujeto ingenuo. El pueblo es la inocente víctima de los enredos políticos, y así lo vemos aun en su momento de mayor esplendor, con Aristófanes, quien instituye la sátira política.

Más tarde, la sátira política sería desplazada por la comedia costumbrista y, finalmente, en un tercer período, por la comedia nueva de los siglos III y II a. C.

A la comedia, llamada por los alejandrinos *Media*, se van incorporando diversos elementos —los temas eróticos, las intrigas, el reconocimiento—, y personajes tipo como el rufián, la prostituta, el enamorado, el fanfarrón, el esclavo, el cocinero, etc.

La *comedia nueva* aporta, definitivamente, los caracteres o tipos invariable que se van a conservar a lo largo de toda la historia de la comedia: los ancianos, las madres, las ingenuas, los jóvenes, las

cortesanas, los soldados fanfarrones, los parásitos, los traficantes de mujeres, los esclavos, fieles o pícaros —quienes más tarde serán reemplazados por los criados—, los mercaderes, los marinos...

Lo más importante en la comedia —como en la tragedia— es la intriga que suele girar en torno al conflicto de intereses, cualesquiera sean estos.

4.2. El origen de la comedia según Aristóteles

Aristóteles afirma que debemos buscar el origen de la comedia —tanto como el de la tragedia— en la necesidad del hombre de imitar.

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. 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 la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (1974, I 4 1448)

Aristóteles relata que tanto la tragedia como la comedia proceden de la improvisación.

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos, la tragedia se detuvo, un vez que alcanzó su propia naturaleza. (1974, 1449a)

Y agrega:

... la comedia por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos. (1974, 1449a-1449b)

Respecto del comienzo histórico apunta:

Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general. (1974, 1449b)²²

Coincidiendo con Platón, quien en *República* menciona a Homero como «el primer maestro y guía de todos estos nobles poetas trágicos» (2011a, 595), declara Aristóteles:

Y así como en el género noble Homero fue el poeta máximo (pues él sólo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no a una invectiva, sino lo risible. El *Margites*, en efecto, tiene analogía con las comedias como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias. (1974, 1448b-1449a)

5. La aparición de la comedia en la antigüedad griega

Epicarmo²³ y Formis²⁴ habrían sido, según Aristóteles, los primeros exponentes del género, al que se sumarían los atenienses Crates²⁵ y Cratino²⁶.

Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas (*lógos kai mithous*) de carácter general. (1974, 1449b)

²² Crates: Comediógrafo ateniense del silo v a. C. mencionado también por Aristófanes en su obra *Los caballeros*, de quien dice fuera el más importante autor de la generación anterior. De este autor se conservan sesenta fragmentos.

²³ Comediógrafo y filósofo presocrático natural de Megara Hiblea, Sicilia. (ca. 540 a. C. - Siracusa, 450 a. C.).

²⁴ Formis —también conocido como Formo o Formide— fue un comediógrafo siracusano que floreció hacia 478 a. C.

²⁵ Crates (s. v a. C.), de quien se dice que primero fue actor, es considerado, según Aristófanes, como uno de los autores más importantes de la generación anterior en *Los caballeros*, versos 537-40.

²⁶ Cratino (ca. 520 - después del 423 a. C.). Aristófanes lo cita en *Las ranas*, 357, reconociéndolo como su maestro.

El rasgo común de estos comediógrafos fue la utilización del yambo, lo carnavalesco y la mordacidad. El yambo²⁷ solía utilizarse para la sátira y todo lo burlesco.

Según la investigadora María Jimena Schere²⁸, quien destaca en Platón y Aristóteles sus respectivas y coincidentes interpretaciones del humor o lo cómico en su doble aspecto de hostilidad y mera diversión:

Platón y Aristóteles señalan el costado negativo de lo cómico contra su blanco y diferencian entre los matices del humor agresivo y el humor amistoso. Con un abordaje prescriptivo, ambos filósofos se inclinan por las formas atemperadas de lo cómico y condenan, en cambio, el humor hostil. En particular, Aristóteles en su *Poética* distingue entre los matices de lo cómico en distintos géneros literarios: el humor hostil está presente en la burla personalizada del yambo y de la comedia antigua; el humor moderado, restringido a blancos de carácter genérico, es propio de la comedia media o nueva. Sin embargo, hemos comprobado que las dos formas de lo cómico que delimita Aristóteles no se excluyen de la comedia antigua y que ambas están igualmente presentes en Aristófanes. El héroe suele representar un blanco ficcional, de carácter genérico, mientras que el antagonista suele ser un blanco contemporáneo de existencia histórica real. En este sentido, entendemos que Aristófanes manipula en su comedia temprana los matices del humor (hostil e inofensivo) para orientar la interpretación de sus espectadores y favorecer la postura propiciada por el héroe. Sobre el héroe recae un humor atemperado, sin referencia identificable, mientras que el antagonista recibe un humor corrosivo y reconcentrado, sin atenuantes, que permite que ataque trascienda más fácilmente hacia el plano extraficcional. Si bien en la comedia ningún personaje está exento del ridículo, ni siquiera el héroe, el humor más hostil se concentra sobre el antagonista y la postura que representa con efectos argumentativos negativos. En suma, la referencialidad externa contribuye, entre otros

²⁷ Nombre, de origen incierto, con el que se conoce el metro conformado por una sílaba breve y otra larga. Mediante este se componían los versos dedicados a Deméter.

²⁸ Ma. J. Schere, graduada en la Universidad de Buenos Aires como doctora en Letras Clásicas, pertenece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IdIHCS); es autora de numerosos estudios y también realizó traducciones de Sófocles.

elementos, a construir un ataque eficaz contra la figura de los antagonistas y las ideas que avalan. (2017, p. 220)

En definitiva, la comedia se apoya en las diversas concepciones de la risa que —como hemos detallado en otro trabajo— suelen presentarse en tres grandes grupos: la incongruencia, la superioridad y la catártica.

Bibliografía de consulta

- Aristóteles. (1974). *Poética* (traducción de V. García Yebra). Gredos. <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/aristoteles-poetica-trilingue.pdf>
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomaquea. Ética Eudemia* (traducción y notas: J. Pallet Bonet; introducción: E. Lledó Lñigo). Gredos.
- Aristóteles. (1988). *Política* (traducción, introducción y notas: M. García Valdés). Gredos.
- Aristóteles. (1990). *Retórica*. (Q. Racionero, trad.). Gredos.
- Benítez Prudencio, J. J. (2011). Reflexiones sobre la naturaleza humana en el pensamiento de Aristóteles. *Revista de Filosofía*, 36(1), 7-28.
- Estiú, E. (1982). La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración. *Revista de Filosofía*, (24), 7-26.
- Freud, S. (1976). *El chiste y su relación con el inconsciente*. En *Obras completas* (t. VIII.; traducción de J. L. Etcheverry. Trabajo original publicado en 1905). Amorortu. <http://bibliopsi.org/docs/freud/08%20-%20Tomo%20VIII.pdf>.
- Freud, S. (1992). *El humor. Obras completas* (v. XXI. Trabajo original publicado en 1927). Amorortu.
- Fuentes González, P. P. (2007). Los elementos estructurales del drama griego antiguo. *Florentia Iliberritana*, (18), 27-67. <https://core.ac.uk/download/pdf/230541165.pdf>
- Gil Fernández, L. (1997). La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 7, 2954. Universidad Complutense. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166186&orden=0&info=link>

- González Vázquez, C. (2002-2003). Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina. *Minerva: Revista de filología clásica*, (16), 77. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/825101.pdf>
- Jaspers, K. (1975). *La filosofía*. FCE.
- Jenofonte (1993). *Recuerdos de Sócrates* (traducción y notas: J. Zaragoza). Gredos. https://www.mercaba.es/grecia/memoria_de_socrates_de_jenofonte.pdf
- Lain Entralgo, P. (1958). *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Revista de Occidente.
- López Eire, A. (2001). Reflexiones acerca de la *Poética de Aristóteles*. *Humanitas*, 8, 183-216. https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf
- Ordóñez Roig, V. (2012). El lugar de la tragedia y la comedia en el Estado platónico. *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, (55), 143-156. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/126501>.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, semiología*. https://www.academia.edu/29201856/Diccionario_del_teatro_pdf
- Platón (2010). Fedón. En *Diálogos, Cartas*. (C. García Gual, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011a). República. En *Diálogos, Cartas*. (C. Eggers Lan, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011b). Sofista. En *Diálogos, Cartas*. (N. L. Cordero, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011c). Filebo. En *Diálogos, Cartas*. (M. A. Durán, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011d). Timeo. En *Diálogos, Cartas*. (F. Lisi, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2015). Leyes (1-5). En *Diálogos* (vol. 7). Gredos.
- Rogliano, A. (2020). Acerca de lo risible y lo cómico. *Persona*, 5(9-10), 105-148.
- Rohde, E. (1973). *Psique*. (S. Fernández Rodríguez, trad., C. Miralles Solá y E. Vintró Castells, rev., not. y pról.; vol. 2). Labor.
- Sánchez Palencia, Á. (1996). 'Catarsis' en la Poética de Aristóteles. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 3, 127-147. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A>

- Schere, M. J. (2017). Los matices del humor en Platón y Aristóteles y su proyección sobre la comedia de Aristófanes. *Flor. Il.*, 28, 211-222. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/97899/Documento_completo.486a52ec-d6a2-486d-8f13-43963030aae1_B.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Staupe, S. (2017). El chiste y lo cómico son una tontería. *Desde el Jardín de Freud*, (17), 161-167. <https://doi.org/10.15446/djf.n17.65523>
- Teofrasto (1982). *Caracteres*. (Elisa Ruiz García, trad., intr. y notas). Gredos. <https://es.scribd.com/document/397535101/teofrasto-caracteres-gredos-pdf>

Tutoría universitaria desde la carrera de Psicopedagogía

Conceptualización y análisis a partir del plan de acción tutorial desarrollado en 1.^{er} año de la carrera de Psicopedagogía

María Belén Rossin

Resumen

El presente trabajo pretende desarrollar una experiencia de tutoría universitaria a partir del Plan de Acción Tutorial (PAT) llevado a cabo durante el período 2014-2021, dentro del Sistema de Tutorías de la Universidad Católica de La Plata, en el 1.^{er} año de la carrera de Lic. en Psicopedagogía, de la Facultad de Humanidades.

Para comenzar, se considera pertinente tener en cuenta el concepto de tutoría en el ámbito universitario, pues las instituciones educativas de nivel superior no solo transmiten conocimientos y formación académica, sino que promueven el desarrollo armónico de todas las dimensiones del individuo, en procura del desarrollo integral del estudiante, teniendo en cuenta las características de los adolescentes de la actualidad.

Es importante mencionar que, ante los cambios sociales, económicos y políticos a nivel mundial, las instituciones deben interrogarse, reflexionar e implementar estrategias de contención y acompañamiento de los alumnos, para lo cual cuentan con diferentes herramientas de intervención.

Así es como se han estudiado y analizado los beneficios que genera el sistema de tutorías en el proceso de acompañamiento de los alumnos; es un gran aporte para quienes comienzan su recorrido de formación profesional en el ámbito universitario.

Palabras claves: tutoría; psicopedagogía; plan de acción tutorial; dispositivo.

Abstract

This work intends to develop a university tutoring experience based on the Tutorial Action Plan (PAT) carried out during the period 2014-2021, within the Tutoring Sys-



tem of the Catholic University of La Plata, in the 1st year of the Degree in Psychopedagogy, at the Faculty of Humanities.

To begin with, we consider it pertinent to take into account the concept of tutoring in the university environment, since higher level educational institutions not only transmit knowledge and academic training, but also promote the harmonious development of all the dimensions of the individual, seeking the comprehensive development of the student, taking into account the characteristics of today's adolescents.

It is important to mention that, in the face of social, economic and political changes at the global level, institutions must question themselves, reflect and implement strategies to contain and accompany students, with different intervention tools.

This is how the benefits generated by the tutoring system in the process of accompanying students have been studied and analyzed, being a great contribution for those who begin their professional training journey at the university level.

Keywords: tutoring; psychopedagogy; tutorial action plan; device.

Concepto de tutoría y marco de referencia

Se entiende la tutoría como un proceso de acompañamiento y orientación destinado al seguimiento académico de los alumnos, mediante la atención personalizada, de forma individual y grupal, por parte de profesores, previamente formados para el desarrollo de esta función. Así, el tutor desempeña la tarea de guiarlos en el desarrollo de las áreas personal, social, académica y profesional, procurando el desarrollo integral del estudiante.

Siguiendo los aportes de Müller (1998), se puede decir que es una intervención *preventiva* porque intenta promover mejores condiciones para los aprendizajes y evitar, disminuir o aminorar los malestares; *operativa*, es decir, centrada en la tarea de mejorar los aprendizajes, plantear y resolver los conflictos en el área, y *focalizada*, ya que trabaja sobre los problemas centrales que motivan la intervención tutorial.

La tutoría en el ámbito universitario tiene como objetivo ofrecer al alumno una atención sistemática e intencional con el fin de:

- Facilitar su incorporación al medio institucional y académico.
- Promover el desarrollo de habilidades intelectuales.
- Favorecer la construcción de valores, actitudes y hábitos positivos.
- Conocer e informar sobre la situación académico-administrativa de cada alumno.
- Propiciar el desenvolvimiento del estudiante dentro del ámbito académico.

Es así que, desde el ingreso a la universidad, el alumno tiene designado un tutor que, a partir de diversas entrevistas individuales o grupales, lo recibe y acompaña a lo largo del primer año de la carrera.

Seguidamente, para desarrollar la propuesta de este trabajo, y una vez definido el concepto de *tutoría*, es importante tener en cuenta que, en la Universidad Católica de La Plata, el Sistema de Tutorías corresponde al ámbito académico de la más alta autoridad de la institución educativa: Vicerrectoría Académica. A través del Reglamento del Sistema de Tutorías, se establece el objetivo, organización y operación de ellas (según resolución del Consejo Superior de la UCALP n.º 118/10).

Dicho sistema se concreta en el Programa Institucional de Tutorías (Resolución 1299/15), documento marco que permite contextualizar el área de tutoría dentro de la institución, especifica los criterios y procedimientos para la organización y funcionamiento de las tutorías; se define y elabora de acuerdo a los objetivos, principios y valores de la universidad como un programa estratégico de apoyo eficiente a la formación integral del estudiante.

Finalmente, corresponde al tutor elaborar el Plan de Acción Tutorial (PAT), instrumento a través del cual establece los objetivos y líneas de acción por cumplir a lo largo del curso académico, teniendo en cuenta las características del grupo de alumnos asignado, la carrera en la cual se implementa y el ámbito donde se desarrolla la intervención.

En función de lo antes mencionado, cabe aclarar que es pertinente, para la tarea del tutor, conocer y adherir a los principios y valores que definen a la institución educativa, como así también conocer los

documentos y reglamentaciones que rigen su labor, los cuales permitirán elaborar dicho plan de acción acorde a aquella. Como afirma López Gómez (2017):

... el concepto y las finalidades de la tutoría deben ser la directriz fundamental de los programas, planes y actuaciones que las universidades lleven a cabo. Por ello, clarificar convenientemente el sentido y las finalidades de la tutoría condiciona la calidad de su diseño, la eficacia de su desarrollo y la evaluación rigurosa de prácticas tutoriales.

El estudiante universitario de hoy

Considerando las características de los adolescentes de hoy y las demandas con las que llegan a los estudios superiores, los tutores nos enfrentamos con diversas situaciones para tener presente en el encuentro con ellos. Como dice Coronado y Gómez Boulin (2016):

... hay algo que caracteriza al estudiante de este nivel, el desarrollo de un proyecto académico que está anudado a un proyecto de vida; que articula su presente y su futuro, sus expectativas y aspiraciones con los caminos que la sociedad le ofrece para dar cumplimiento a las mismas. Un proyecto que va concretando, junto a otros tantos más, que queda sujeto a las oportunidades e inclemencias, a los vaivenes sociales, económicos y políticos, como también personales.

A partir de la experiencia en el trabajo de tutoría en la carrera de Lic. en Psicopedagogía, se podría decir que nos encontramos con alumnos que atraviesan diversas situaciones familiares, como así también crisis emocionales y tensiones que, en algunos casos, requieren tratamientos médicos o psicológicos por diversos motivos. A su vez, a nivel académico, muchos estudiantes poseen: escasos conocimientos previos y manejo de vocabulario; se encuentran con contenidos que estudiar con altos grados de dificultad y abstracción para los cuales no están preparados; dificultades de comunicación; escasas conductas de lectura y utilización de hábitos de estudio; poca tolerancia a la espera e inconvenientes en la gestión del tiempo.

Si se tiene en cuenta que la tutoría es una herramienta para acompañar a los jóvenes en el ingreso a la universidad, es importante poder

conocerlos en los diversos procesos de *incorporación a la vida universitaria*, es decir, en primer lugar, si es alumno *ingresante/regular* o *de pase*. Los primeros son aquellos que ingresan a cursar el plan de estudios de la carrera en su totalidad, y los otros son quienes tienen materias aprobadas en otra institución o carrera y solicitan materias por equivalencias, por lo cual no cursan todas las materias del primer año o cursan materias de distintos años.

Por otro lado, es necesario conocer las *características sociales, culturales y económicas* de los estudiantes, su trayectoria escolar y antecedentes académicos (si terminó a tiempo los estudios previos, materias reprobadas, calificaciones, examen de admisión/ingreso a la institución) y su influencia con la evolución en su trayectoria educativa. Se considera pertinente conocer estos aspectos para realizar intervenciones acordes a cada necesidad y demanda, e identificar los factores de riesgo que pueden influir en la continuidad de sus estudios.

Es así como podemos encontrar una primera distinción entre *causas intrapersonales*: aspectos de la personalidad, ansiedad, motivación, estilos de aprendizaje, y *causas interpersonales*: clima áulico, interacción entre alumnos, contexto sociocultural; que pueden derivar en dificultad en los estudios y requieren la intervención del tutor.

A fines didácticos, podemos dividir los principales desafíos encontrados en dos áreas:

1. Desde el área personal/emocional, nos encontramos con alumnos que presentan:
 - Problemas en los estudios por dificultades personales de índole afectiva o de salud.
 - Dificultad de convivencia y adaptación a la ciudad, dado que muchos estudiantes provienen de ciudades del interior del país.
 - Dificultad de adaptación al grupo de compañeros.
 - Posibilidad de abandono de estudios por conflictos laborales o problemas económicos familiares que impiden que puedan continuar colaborando con ellos.

- Inconvenientes para lidiar con el estrés de la exigencia universitaria.
- Inadecuada elección vocacional.

2. Desde el área cognitiva, podemos mencionar desafíos en los hábitos y metodología de estudio, como:

- Escasa consolidación de hábitos, incluidos el tiempo dedicado al estudio, la organización y planificación, las estrategias y metodología implementadas.
- Momentos de toma de decisiones académicas.
- Dificultad en una materia del plan de estudios, por ejemplo, al momento de realizar trabajos escritos u orales.
- Conflicto en la relación profesor-alumno.
- Dificultades en instancias de evaluación parcial o final, tanto en la preparación como en el momento del examen.

Estos desafíos merecen un acompañamiento desde el rol de tutor que requiere una escucha atenta, orientando en caso de detectar cuestiones que tienen que ver con la incumbencia profesional dentro de la tutoría. Reitero la importancia de la escucha atenta y, agregado, activa, dado que los alumnos se encuentran, en algunos casos, con deseos de expresarse, hablar, contar lo que les sucede, encontrar un «otro» que se interese en lo que les pasa y los aloje en sus primeros pasos en la universidad. Todo esto teniendo en cuenta el foco de la intervención, que tiene que ver con los motivos por los que están allí, la elección de la carrera en la que se encuentran, la necesidad de organización para el estudio y el conocimiento de la cultura institucional universitaria.

El rol del tutor

El tutor no es enseñante ni profesor particular; sus funciones consisten en orientar, motivar, asesorar, guiar y acompañar los procesos de aprendizaje de los alumnos a su cargo. Para ello, debe analizar jun-

to con el propio estudiante, sus competencias y estilos de aprendizaje, como así también su rendimiento académico. Este debe orientarlo adecuadamente hacia un proyecto de estudios que tenga que ver con sus intereses particulares respecto a la carrera.

La tarea se orienta a facilitar y acompañar la incorporación del alumno al medio institucional y académico, promover el desarrollo de sus habilidades intelectuales y la construcción de valores, actitudes y hábitos, es decir, guiar en el aprendizaje del rol de estudiante, la integración al ámbito universitario y el proceso de socialización.

Por lo tanto, como tutores debemos conocer la normativa institucional en materia académica y estudiantil, y los procesos administrativos básicos, como así también las características de los estudiantes, su trayectoria y antecedentes académicos (materias reprobadas, desempeño, principales dificultades encontradas hasta el momento) y su influencia con la evolución, de acuerdo con los planes de estudio, el ritmo y la velocidad con que cursan, aprueban o reprueban las asignaturas.

Asimismo, los tutores de las distintas Facultades participamos de espacios de formación y actualización brindados por la universidad a través de los órganos de coordinación de tutorías. Así, por medio de cursos, conversatorios y encuentros, se promueve un aprendizaje cooperativo, que nos lleva a aprender del otro y con el otro, donde se transmite, en el intercambio, *un hacer y ser tutor* a través de las prácticas llevadas a cabo en las distintas unidades académicas.

Para ello nuestra tarea debe sistematizarse y priorizar las necesidades de desarrollo y asesoramiento en los destinatarios, teniendo en cuenta el análisis del contexto desde el paradigma de la complejidad, la expresión de la incertidumbre y la duda.

En síntesis, debe ser una actividad planificada que se aplica en un contexto determinado y con objetivos concretos, por lo cual se debe hacer un diagnóstico de necesidades para desarrollar la intervención. Ésta última puede ser directa (sobre personas o grupos) o un programa diseñado para un grupo de alumnos, aunque se espera que los resultados alcancen a todos. Así, se planifican, sistematizan y contextualizan acciones sobre la base del diagnóstico, evaluando en todo momento la acción y reflexionando sobre la práctica.

Síntesis de las funciones del profesor tutor:

- Elaborar el Plan de Acción Tutorial, que responde al Programa Institucional de Tutorías.
- Identificar en los estudiantes estilos y métodos de aprendizaje, como así también características de personalidad.
- Orientar, asesorar y aconsejar al alumno respecto a la metodología de estudio y las técnicas de trabajo intelectual.
- Promover la integración grupal.
- Mediar en las situaciones de conflictos entre docentes y alumnos o entre ellos mismos, a través de las autoridades académicas.
- Informar al grupo sobre actividades y recursos institucionales.
- Sistematizar y llevar a cabo un registro de las actividades y entrevistas con los estudiantes.
- Asistir a capacitaciones, cursos y eventos científicos académicos.

El dispositivo de intervención

Para continuar, se desarrollará el proceso de tutoría que se ha llevado a cabo de forma gradual, en las diferentes modalidades (presencial, semipresencial y a distancia), a través de diversas entrevistas individuales y grupales con alumnos, autoridades y coordinadores de tutorías. Seguidamente, se describirán los momentos o fases del proceso: integración, consolidación y transición.

En un primer momento, el alumno se enfrenta con el desconocimiento de la institución y de aspectos de sí mismo; se llama fase de integración, y se da a través de las primeras *entrevistas grupales e individuales*. Se toma contacto con el grupo asignado desde el ingreso a la universidad, se establece un vínculo con los alumnos y se empiezan a proyectar los objetivos para el primer cuatrimestre del ciclo lectivo.

En la carrera de Psicopedagogía, con el acompañamiento de las autoridades académicas y administrativas, se realizan entrevistas grupa-

les de presentación de la tutoría, organización académica y administrativa. Aquí se trabajan algunos conceptos, que muchos estudiantes escuchan por primera vez y es necesario definir y ejemplificar, como: *materias cuatrimestrales, anuales, promoción, parciales, finales, correlatividades, facultad, decano, secretario académico*, etc. de acuerdo con las consultas y demandas del grupo. Se observa también que a veces confunden *materias* con *carrera*, *universidad* con *facultad*, las funciones de las personas que la conforman, el estado académico de alumno (regular, rindiente, libre), reincorporación a materias, reglamento de asistencia, presentación de certificados médicos, aprobar cursada a diferencia de aprobar la materia, entre otros.

Todo esto tiene que ver con el conocimiento de la nueva *cultura institucional* y la apropiación de las reglas y normas que rigen el ámbito universitario, como así también el dominio del lenguaje y la dinámica académica, que se va a dar gradualmente a lo largo del primer año de la carrera. Por ello, como tutor se remite a los estudiantes a los reglamentos y se orienta a realizar las consultas a las áreas correspondientes, por ejemplo, Departamento de Alumnos, área administrativa o autoridades de la facultad, de acuerdo con la necesidad; de igual modo, se los asesora sobre el estilo de comunicación y sobre los deberes y derechos que tienen como estudiantes.

Siguiendo en esta primera etapa, se realizan también *entrevistas iniciales individuales* con el propósito de conocer la situación académica y personal de cada alumno. En ellas se indaga acerca de las técnicas de estudio, características de personalidad, motivos de elección de la carrera, objetivos académicos y personales, percepciones y sentimientos frente a la universidad y al grupo. Al finalizar esta entrevista, se acuerdan con el estudiante nuevas formas de aproximación al contenido de aprendizaje y organización de los estudios, estableciendo metas a corto y mediano plazo, a fin de establecer un plan de mejora personal.

Para ello es necesario tener conocimiento acerca de la entrevista, la observación de conducta y la utilización de otras herramientas de autoconocimiento (como cuestionarios o inventarios de hábitos de estudio y estilos de aprendizaje), su correcta utilización y comunicación de los resultados a los estudiantes.

Así, el alumno pasa a tomar un rol activo y participativo en la vida académica e institucional, y se encuentra en la fase de consolidación, que se da durante la primera parte del año académico. Aquí se interviene a través de *entrevistas de seguimiento*, cuando el estudiante ya está más integrado a la vida universitaria y comienza a encontrarse con algunas dificultades, miedos y temores. A partir de esto, se empieza a trabajar de forma grupal acerca de los tipos de exámenes y cómo prepararlos, como así también estrategias para la lectura del material académico; se actualizan los objetivos, propósitos y metas para proyectar el final del primer año de la carrera.

En las entrevistas antes mencionadas, se hace referencia a los logros alcanzados y se analizan las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas en cada una de las áreas que llevan a la formación integral del estudiante. También se pretende atender a las necesidades planteadas por el alumno en cuanto a la organización del plan de estudios y las técnicas adecuadas para cada materia. En ocasiones, se producen además comunicaciones vía correo electrónico o teléfono, de acuerdo con la demanda planteada.

Finalmente, para comenzar a dar cierre a este proceso de tutoría del primer año de la carrera, es decir la fase de transición, se realizan nuevamente entrevistas individuales, donde se evalúan los aciertos y errores, las fortalezas y debilidades para proyectar los próximos años de su vida universitaria. Esta *entrevista de cierre* permite analizar la situación académica junto con el alumno, tener en cuenta las técnicas de estudio implementadas, las dificultades que no han sido superadas y requieren revisión, como así también la adaptación a la vida universitaria; se deja abierto el canal de comunicación para futuras consultas e intervenciones.

De esta manera, los alumnos toman como referente al tutor a lo largo de su carrera, más allá de la intervención puntual en este primer año; este, procurando siempre la autonomía del alumno, lo acompaña a lo largo de su trayectoria educativa. También es de destacar que el docente tutor es un profesor de la carrera, por lo cual continúa ese vínculo con el estudiante desde otro lugar, pero con la visión y misión de acompañarlo a lo largo de su recorrido académico.

La tarea que se desarrolló a través de las distintas fases se plasma en un documento: el Plan de Acción Tutorial (PAT). Este se elabora a partir del conocimiento de la carrera y del perfil del estudiante, intentando captar los problemas y anticiparse a ellos para poder orientar, asesorar y buscar soluciones junto con el alumno. Como dice Coronado y Gómez Boulin (2016): «La acción tutorial hace referencia a un proceso mediante el cual se abordan las problemáticas estudiantiles en forma específica y cooperativa, acordando procedimientos y modalidades de trabajo en conjunto...», con el objetivo de que el mismo alumno sea el protagonista en su proceso de formación. Por ello, para llevar a cabo su tarea, el tutor se encuentra en contacto con las autoridades académicas y administrativas de la facultad, en procura de una comunicación fluida y personal que permite buscar estrategias y herramientas de acompañamiento, como así también con la coordinación del sistema de tutorías, dando cuenta del trabajo realizado a partir de los documentos y sistemas diseñados para tal fin.

Para finalizar este apartado, se toman las palabras de Torrego (2014), quien sostiene que:

... La acción tutorial no debe ser entendida como una función que exclusivamente corresponde al profesor designado como tutor, sino que solamente se podrá llevar a efecto en toda su amplitud y complejidad desde una concepción colaborativa como tarea compartida entre todos los miembros del equipo educativo y contando con el apoyo de otros profesionales y la coordinación con ellos y los recursos del entorno.

Estrategias de la intervención tutorial

Hasta aquí se han mencionado las funciones del tutor y el dispositivo utilizado. A partir de ahora, para cerrar esta propuesta de exposición, se considera fundamental hacer referencia a las estrategias que han brindado resultados positivos a la intervención.

Si partimos de la idea de que el alumnado está inserto en un contexto, donde cada actor y sistema juega un papel fundamental en su desarrollo integral, se encuentra con *factores protectores* y *factores de riesgo* que pueden influir en el desarrollo de su carrera y presen-

tar desafíos y obstáculos en sus estudios. Trabajar en tutoría supone tener en cuenta la realidad educativa, ya que hoy más que nunca vivimos una situación de incertidumbre y en ocasiones de desesperanza frente a la educación de las jóvenes generaciones. Vemos a los alumnos ingresar a la universidad con dificultades que muchas veces se reflejan en su desempeño educativo.

Como tutores es importante poder comprender esa realidad y actuar en consecuencia de manera educativa y proactiva, teniendo en cuenta que la acción tutorial no debe circunscribirse en exclusiva a la orientación académico-profesional y a la adquisición de técnicas de trabajo intelectual, sino que se interesa por los aspectos formativos del proceso de aprendizaje. Es decir, no solo busca que los alumnos aprendan, sino que lo que aprendan colabore en el proceso personal y autónomo de crecer como personas únicas e irrepetibles. Por ello, toda acción tutorial deberá apuntar, en última instancia, a enseñar al joven a ser persona, a convivir y tomar decisiones, y a aportar el conocimiento necesario para que pueda afrontar su proceso de aprendizaje, superar las dificultades y aprender mejor.

Por otro lado, es importante enriquecer los vínculos, es decir, fortalecer las conexiones entre los individuos, como así también vincular a los alumnos con el rendimiento académico y conectarlos con su estilo de aprendizaje. Aquí además es importante el estilo afectivo del profesor en el desarrollo de la actividad: cómo organiza y gestiona la tarea o desarrollo temático, cómo ofrece diversos tipos de ayuda, cómo se dirige a sus alumnos y de qué manera realiza su evaluación. Es importante proporcionar un ambiente abierto al diálogo y la comunicación, la cual debería tener un objetivo fundamentalmente mentalista, en tanto procura producir en otras mentes nuevas creencias, nuevos conocimientos, nuevos esquemas, nuevos conceptos.

También es fundamental fijar límites claros y firmes, poder elaborar e implementar procedimientos coherentes y explicitar las expectativas de conducta existentes, lo cual podría ayudarse con la agenda didáctica del profesor. Esto hace referencia fundamental a las metas y objetivos del estudiante, que motive su conducta hacia el futuro que pretende alcanzar.

Otra forma de mitigar el riesgo es enseñar habilidades para la vida, las cuales incluyen: cooperación, resolución de conflictos, es-

trategias de resistencia y asertividad, destrezas comunicacionales, habilidad para resolver problemas y adoptar decisiones, un manejo sano del estrés, el desarrollo de un pensamiento flexible y reflexivo, y promover en los estudiantes la discusión científica compartida, lo que supone conocer y respetar los significados y sentidos de los otros, reconocer las diferencias y valorarlas como un factor de enriquecimiento del proceso de enseñanza y aprendizaje.

Además, es importante acompañarlos en el proceso de aprender a aprender, es decir que, como dice Massun (2005):

... cuando yo aprendo algo y lo hago bien, con ganas, creyendo que lo que hago tiene sentido, vale el esfuerzo, no sólo aprendí algo, mejoré un poco mi capacidad de aprender y cuando pase a la lección siguiente me va a resultar un poco más fácil, y voy a aprender más. El proceso es muy gradual. Hay que tener mucha paciencia.

Para poder comprobar su eficacia, es imprescindible enseñar, modelar, ejercitar con los estudiantes estrategias metacognitivas y técnicas de autoevaluación que permitan comprobar su aprendizaje, por ejemplo, a través de cuestionarios autoadministrables, hacerse preguntas acerca del proceso realizado hasta el día del examen y comprobar los resultados luego de la devolución por parte del docente.

Finalmente, cada estudiante ha de desarrollar sus propias estrategias de estudio, establecer sus objetivos y ser el guía de sí mismo para poder desarrollar las técnicas más eficaces de acuerdo a su estilo de aprendizaje, motivación, personalidad y autoevaluación de su historia escolar; el propósito es que pueda discernir y evaluar su actuación, y seleccionar las estrategias más adecuadas de acuerdo al nivel de complejidad y temática de lo que tiene que estudiar, utilizando las habilidades apropiadas para aprender; en caso contrario, el aprendizaje podría presentar dificultades u obstáculos, y allí es donde también se acompaña desde el área de tutorías.

Puntualizaciones acerca de las estrategias de intervención:

- Escuchar activamente, orientar e informar acerca de programas y actividades de apoyo al estudio brindadas por la universidad o facultad.

- Mantener una distancia óptima respecto de las problemáticas atendidas.
- Orientar para la identificación de las dificultades académicas y brindar estrategias de afrontamiento de estas instancias, acerca de hábitos que favorecen el estudio y rendimiento académico, para poder potenciar sus fortalezas.
- Recibir, transmitir y verificar información.
- Canalizar a programas de becas o financiamiento educativo.
- Informar y aconsejar para la toma de decisiones autónomas, revisando los pro y contra de la decisión.
- Tranquilizar, escuchar comprensivamente y orientar.
- Estimular para la superación de las dificultades e interferencias para el estudio.
- Conocer los propios límites y solicitar ayuda para afrontar situaciones difíciles.
- Desarrollar actitudes favorables hacia la disciplina.
- Orientar a resolver situaciones conflictivas a través de la mediación y resolución de conflictos.
- Aconsejar acerca de estrategias y habilidades que favorezcan la comunicación con el docente. De ser necesario, mediar en la relación a través de la autoridad académica.
- Promover una actitud de superación permanente.
- Buscar alternativas de adaptación y espacios de encuentro con otros estudiantes y, sobre todo, compañeros de estudio.

Para seguir pensando...

A partir del análisis y reflexiones acerca de la acción tutorial, me pregunto cómo seguir acompañando y brindando estrategias a los estudiantes desde el área de incumbencia profesional de la carrera elegida, cómo generar espacios de encuentro y posibilitar la autonomía de los estudiantes y la generación de propuestas acordes a las demandas actuales.

Sostengo la necesidad de formación continua, la práctica reflexiva y la participación en espacios de encuentro y aprendizaje entre tutores pares de las distintas unidades académicas de la universidad; debe poder ser un aprendizaje cooperativo y continuo, que oriente las intervenciones y modele distintas estrategias.

También considero la necesidad de seguir capacitándonos para poder utilizar las nuevas tecnologías en la intervención tutorial, ya que acompañar desde los entornos virtuales se torna significativo en los momentos que estamos viviendo, sin sustituir el encuentro presencial, tanto personal como grupal, aunque las nuevas tecnologías podrían acercarnos tanto entre tutores como con los alumnos. Esto último quedó en evidencia con la pandemia atravesada en los últimos años, cuando lo virtual fue el mediador en el vínculo con el otro y nos dimos cuenta de que es posible estudiar a distancia; pudimos habitar, construir, acompañar y cuidar en el espacio virtual.

Finalmente, también podría ser positivo generar espacios de tutoría entre pares, es decir que algunos alumnos, previamente entrevistados y capacitados, del último año de la carrera, puedan acompañar a los alumnos de 2.º año en adelante. Esta estrategia podría ayudar a afianzar el vínculo con la universidad, como así también ser una experiencia rica en posibilidades de aprendizajes, que contribuya a la construcción de proyectos de vida. Podría plantearse como una experiencia de encuentro que sostiene un espacio de trabajo con otros, que brinda un sentimiento de comunidad y pertenencia a la universidad, como promotor de los procesos de integración, que aloje al estudiante para el despliegue de su vocación, y también como espacio de formación en tutoría para los futuros profesionales de la carrera de Psicopedagogía.

Bibliografía

Argüís, R., De Ben Oliver, M. A., Díez de Ulzurrun Pausas, A., Díez Navarro, M. C., Dorio Alcaraz, I., Escardíbul Tejeira, S., González Soler, R., Lorenzo Vicente, M. L., Masegosa Labad, A., Medina, A., Notó Brullas, F., Novella Cámara, A. M., Puig Rovira, J., Senent Ferrandis, M., Arnáiz Pascual, P. y Baez Otermín, C. (2001). *La acción tutorial. El alumnado toma la palabra*. Graó.

- Carlino, P. (2007). *Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica* (3.^a reimpresión). Fondo de Cultura Económica
- Coronado, M. & Gómez Boulin, M. J. (2016). Orientación, tutorías y acompañamiento en educación superior: *análisis de trayectorias estudiantiles. Los jóvenes ante sus encrucijadas*. Noveduc.
- Henderson, N. y Milstein, M. M. (2003). *Resiliencia en la escuela*. Paidós.
- Krichesky, M. (coord.) (1999). *Proyectos de orientación y tutoría*. Paidós.
- López Gómez, E. (2017). El concepto y las finalidades de la tutoría universitaria: una consulta a expertos. REOP, 28(2), 61-78,
- Massun, I. (2005). *Para estudiar mejor. Siglo XXI. Métodos*.
- Mastache, A., Monetti, E y Aiello, B. (2014). *Trayectorias de estudiantes universitarios. Recursos para la enseñanza y la tutoría en la educación superior: horizontes en juego*. Noveduc.
- Méndez, H. D., Tesoro, J. R. y Tiranti, F. G. (2006). *El rol del tutor como puente entre la familia y la escuela*. Magisterio del Río de La Plata.
- Müller, M. (1998). *Docentes tutores. Orientación educativa y tutoría*. Bonum.
- Pere Arnaiz, S. I. (1995). *La tutoría, organización y tareas*. Graó.
- Torrego Seijo, J. C. (coord.) (2014). *8 ideas clave. La tutoría en los centros educativos*. Graó.
- Universidad Católica de La Plata. Reglamento del Sistema de Tutorías. Según Resolución del Consejo Superior de la UCALP n.º 118/10.
- Universidad Católica de La Plata. Resolución 1299/15. Programa Institucional de Tutorías 2015.

El tiempo trágico de Sófocles:

Un análisis narratológico sobre el *mythos* y el tiempo en *Edipo Rey* de Sófocles

| **María Mercedes Schaefer**

Resumen

La literatura griega ha manifestado, entre sus temas y tópicos recurrentes, un interés profundo por el tiempo, interés que se ve reflejado en el sistema de creencias del mundo helénico, que hizo de Cronos un dios. En *Edipo Rey*, el tiempo constituye una de las principales y más hondas reflexiones del autor y aparece tratado en su fondo y en su forma. En el marco del análisis de la lógica de composición del drama, nos proponemos ahondar en el estudio de la categoría narrativa del tiempo como técnica de composición a fin de identificar las relaciones entre el tiempo como *forma* y el tiempo como *fondo*, el tiempo como categoría y recurso que cifra un significado.

Palabras claves: tragedia; tiempo; trama; narratología; forma; fondo.

Abstract

Greek literature has shown, among its recurring themes and topics, a deep interest in time, an interest that is reflected in the belief system of the Hellenic world, which made Cronos a god. In Sophocles' Oedipus Rex, time constitutes one of the main and deepest reflections of the author and it is treated in its substance and in its form. For this reason, within the framework of the analysis of the logic of drama composition, we intend to delve into the analysis of the narrative category of time as a composition technique in order to identify the relationships between time as form and time as background, time as a category and resource that encodes a meaning.

Keywords: tragedy; time; plot; narratology; shape; background.

Innumerables son los relatos del mundo. Hay en primer lugar una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia le sirviera al hombre para confiarle sus relatos: el relato [...] está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las historietas, la noticia, la conversación.

Barthes, R. (1966, p. 7)

Introducción

El carácter performativo del género dramático exige, casi como condición necesaria, que la obra que se representa frente al espectador instaure una ilusión de presente. En la mayor parte de los argumentos de las tragedias conservadas del siglo v a. C., se observa cómo una situación determinada —a menudo iniciada *in medias res*— desencadena toda la serie de acciones que el espectador contempla en su transcurrir sucesivo y lineal. A esta linealidad de la acción, contribuía en parte la convención de la unidad temporal, pues, en el día contemplado en el tiempo de la representación, el público debía percibir sin dificultades la relación de causa-consecuencia de los hechos que acarreaban, la mayoría de las veces, la desgracia o el infortunio de los héroes.

Para informar sobre aquellos acontecimientos del pasado importantes para la comprensión del drama, los trágicos utilizaban, fundamentalmente, los prólogos y los cantos corales. El público versado en mitos podía conocer, de este modo, qué elementos del mito o de la leyenda influían o eran relevantes para los sucesos que veían transcurrir en el presente de la representación.

Del corpus de tragedias que han llegado a nosotros, *Edipo Rey* de Sófocles ha sido, ya desde la Antigüedad, una de las más celebradas por su construcción dramática, por la profundidad de los temas y las reflexiones que promueve y por el logrado efecto de compasión y temor que produce en sus receptores. Al comparársela con otras piezas dramáticas, ya sean las de Esquilo, las de Eurípides e incluso

las del propio Sófocles, salta a la vista un rasgo peculiar: si bien construye, como las demás tragedias, una realidad presente, *Edipo Rey* se mueve constante y particularmente en sus momentos de mayor tensión hacia el pasado. El drama constituye, de este modo, una pieza teatral que, aunque mantiene la estructura, las convenciones, los ritmos y formas del drama, está construida a partir de las técnicas propias del género épico o narrativo, y que Sófocles ha introducido y ha utilizado con notable complejidad, adecuándolas a la funcionalidad del drama.

Influídos por la línea de análisis establecida por Aristóteles en su *Poética*, quien en una de sus expresiones más citadas elogió *Edipo Rey* por la perfección y la verosimilitud de su trama, muchos estudiosos han destacado la arquitectura de la obra, la lógica de su composición, la originalidad en el tratamiento de la intriga y el suspenso que resultan de la concatenación de las acciones.

Sin embargo, la lectura crítica y detallada de *Edipo Rey* abordada desde la perspectiva del análisis narratológico¹ permite observar que este entramado dramático que logra constituirse como verosímil y se muestra en una sucesión lógica que parece perfecta presenta, en realidad, discontinuidades, disrupciones, eslabones que nunca se cierran, sugerencias y evocaciones que permanecen en un trasfondo de oscuridad y que no son en apariencia funcionales para la trama. De este modo, la obra, vista desde el interior de la composición, parecería pender de un hilo y cimentarse sobre una base mucho más frágil de lo que la lógica del conjunto acaba por mostrar a los espectadores y a los lectores.

En este trabajo, nos proponemos realizar un análisis pormenorizado de la construcción del drama, de sus movimientos y vaivenes temporales, e interpretar la forma en que Sófocles dispuso el contenido de la trama. Según nuestro punto de vista, un estudio de la forma, entendida esta como la lógica de construcción del *mythos*,

¹ Tzvetan Todorov en su *Gramática del Decamerón* define la narratología como «la ciencia del relato» que para entonces (1969) —afirma el crítico— no existía aún (1969, p. 21). El relato inserto en la estructura dramática en *Edipo Rey* de Sófocles permite ser abordado desde la narratología, que es, según una de las dos definiciones de Genette, «el análisis del relato como modo de “representación” de las historias» (1983, p. 12).

resulta una vía interesante de acceso al texto, útil para desentrañar el significado del universo trágico de Sófocles.

La literatura griega, desde sus inicios —y con ella, la historia y la filosofía— ha manifestado, entre sus temas y tópicos recurrentes, un interés profundo por el tiempo, interés que se ve reflejado en el sistema de creencias del mundo helénico, que hizo de Cronos un dios. En *Edipo Rey*, el tiempo constituye una de las principales y más hondas reflexiones del autor y aparece tratado en su fondo y en su forma. Por ello, en el marco del análisis de la lógica de composición del drama, nos proponemos también ahondar en el análisis de la categoría narrativa del tiempo como técnica de composición a fin de identificar las relaciones entre el tiempo como *forma* y el tiempo como *fondo*, el tiempo como categoría y recurso que cifra un significado.

Para mostrar el modo en que el tiempo está utilizado en el drama, identificaremos e interpretaremos los desplazamientos temporales de la obra, aquellos que conducen hacia el pasado y que están motivados por la investigación del asesinato de Layo, y, también, los que se encuentran orientados hacia el futuro. Adoptaremos como herramientas de análisis las categorías que Gerard Genette expone en *Figuras III* relativas al «tiempo de la narración». Consideramos que la identificación de los saltos al pasado y la interpretación de los efectos o consecuencias que el ingreso de ese pasado produce en los hechos presentes, que inciden, por lo tanto, en la articulación de la trama, proporcionarán una información útil para intentar comprender —o, al menos, conjeturar— cómo está concebido el tiempo en tanto objeto de reflexión, como *fondo* que otorga un sentido al universo que Sófocles presenta como trágico.

Dos historias

Genette (1972, p. 89) entiende que el relato es una secuencia dos veces temporal, pues toda narración implica la existencia del tiempo de la cosa contada y del tiempo propio del relato. Es una función principal del relato transformar un tiempo en otro tiempo. Aunque están referidos a los textos narrativos, estos conceptos pueden aplicarse sobradamente a la tragedia, cuya regla de la unidad temporal

obliga al dramaturgo a organizar en el breve tiempo de la representación múltiples sucesos anteriores, que llegan a situarse incluso, en algunos casos, en remotos tiempos de un pasado mítico. En *Edipo Rey*, la *historia*, tal como la entiende Genette, está conformada por todos los sucesos que tuvieron lugar antes de la situación inicial del presente del *relato*, la peste en la ciudad de Tebas. Esta *historia* es traída hacia el presente a partir de la investigación de la muerte del antiguo rey Layo y cronológicamente, como en una secuencia de cajas chinas, en que las acciones realizadas en un tiempo derivan, a su vez, de acciones pertenecientes a tiempos anteriores, incluye circunstancias y sucesos anteriores al nacimiento de rey Edipo. A fin de adaptar con claridad la terminología de Genette al género dramático, llamaremos «primera trama» o, en algunos casos, «presente de la representación» a lo que constituiría en una narración el «relato», y conservaremos el término «historia» para referirnos a los sucesos pertenecientes al pasado, invocados la mayoría de las veces a partir de los diálogos o de los mensajeros que *relatarán* dichos sucesos.

Efectuaremos el análisis de la forma de la composición y de la categoría del tiempo de acuerdo con el orden narrativo en que se presentan las acciones en la obra, desde el Prólogo hasta el Éxodo, para mostrar con claridad cómo está construido el drama y qué efecto dramático consigue el autor al presentarle *de ese modo* los hechos al receptor.

Prólogo y párodos

Al inicio de la obra, en la primera ironía dramática, Edipo se dirige a los jóvenes y ancianos que acuden como suplicantes diciéndoles que los ha reunido porque prefiere escucharlos él personalmente:

EDIPO.— Pues considero justo escucharlo no de otros mensajeros sino de vosotros mismos, hijos, aquí he venido, en persona, yo, a quien todos llaman el ilustre Edipo. (6-8)²

² Para todas las citas textuales, utilizamos la traducción de García Gual que aparece en su obra *Enigmático Edipo. Mito y Tragedia*, publicada por el Fondo de Cultura Económica de España en el año 2012. En algunos casos, a lo largo del presente trabajo, indicamos o explicamos nuestras propuestas de traducción de

Sus palabras revelan la importancia que otorga al hecho de escuchar directamente y no por otros testigos indirectos lo que sucede, actitud que mantendrá a lo largo de la obra en busca de dialogar con aquella persona que presenció de manera directa ciertos hechos. Paradójicamente, será el mensajero externo que llega de Corinto el que terminará siendo principal intermediario para que Edipo confirme con el pastor la terrible verdad de su nacimiento.

A diferencia de otras tragedias en cuyos Prólogos se exponen hechos significativos del pasado, aquí predominan las acciones que suceden en el presente de la representación: Edipo habla sobre la peste con el pueblo, Creonte vuelve de su visita al oráculo, Edipo reconoce públicamente su responsabilidad en la investigación para purificar y salvar la ciudad.

La vuelta de Creonte con la respuesta del oráculo motiva la primera anacronía relevante en la obra, anacronía que correspondería, según Genette, a un relato temporalmente secundario, pero que, en este caso, incidirá en la trama primaria de la obra.

Cuando Creonte, transmitiendo las palabras del oráculo, afirma que debe expulsarse la impureza del país, resolviendo un crimen con otra muerte, Edipo le pregunta a qué hombre alude. El diálogo, que funciona como una analepsis, continúa de este modo:

CREONTE.— Tuvimos antaño, rey, como soberano de esta tierra a Layo, antes de que tú tomaras el gobierno de la ciudad.

EDIPO.— Lo sé de oídas, pues nunca llegué a verlo.

CREONTE.— Este murió, y ahora el dios manda sin ambages

que alguien castigue a quienes cometieron con su mano el crimen.

.....

EDIPO.— ¿Dónde encontró esa muerte Layo? ¿En su palacio, o fue en los campos, o en una tierra extraña?

CREONTE.— Empezó un peregrinaje como viajero a Delfos, y ya nunca volvió a su casa después de su partida.

un pasaje específico.

EDIPO.— ¿Ningún mensajero, ningún compañero de viaje lo vio, y hay de quién uno pudiera uno informarse?

CREONTE.— Murieron, menos uno solo, que escapó aterrorizado y de lo que vio no fue capaz de decirnos a sabiendas sino una cosa.

La analepsis continúa hasta el verso 131, y —siempre en atención a las preguntas de Edipo— Creonte termina por referir de manera indirecta las palabras de este único testigo que escapó ileso: que a Layo lo atacaron unos bandidos y lo mataron y que el crimen no se investigó a fondo pues la Esfinge los obligaba a prestar atención a los males más inmediatos.

Esta retrospectiva objetiva orientada hacia un pasado remoto, olvidado ya por el pueblo tebano, interfiere en el presente de la primera trama por el hecho de que Edipo, frente a la amenaza de ser él el asesino del rey, intentará comprobar que sea cierto el dato de que Layo fue atacado por un grupo de salteadores. La historia evocada se interrumpe, y el Prólogo termina con la promesa de Edipo de que actuará para borrar la infamia, tras haber insinuado su hipótesis de que el crimen se ha efectuado por poder o por dinero.

La Párodos funciona narrativamente como un tipo de elipsis, dado que el canto disruptivo en su contenido y en su forma métrica establece un nuevo registro: se trata de una plegaria dirigida a Atenea, a Ártemis, a Apolo y también a Baco y a Zeus para obtener su protección. El Coro no evoca sucesos del pasado, sino que, en su súplica motivada por las acciones del presente, se ordena hacia la consecución de un beneficio en el futuro inmediato.

Primer Episodio y Primer Estásimo

En el Primer Episodio, Sófocles retoma la primera trama del Prólogo. La primera parte contiene la proclama de Edipo en relación con el castigo de los criminales o de los encubridores del crimen. La amenaza de Edipo significará, a la luz del desenlace de la obra, una interferencia del presente en la historia pasada, dado que, en el pre-

sente de la enunciación, el héroe ingresa con ingenuidad en la historia pasada para maldecir y condenar al eventual culpable. Así, desde el nivel humano de los sucesos, la expulsión del rey en el final del drama está motivada por la voluntad de Edipo de modificar o corregir las acciones u omisiones del pasado. El protagonista enfatiza con esta proclama la posición que asume con respecto a la *historia* y crea desde el presente de la enunciación una especie de relato predictivo, apocalíptico, en el sentido de que anticipa su futura condición.

Pero además, visto desde la técnica narrativa, estos roces entre la «narración» presente y la historia complejizan la trama, ya que, en palabras de Genette (1989, p. 275), ambas instancias se enmarañan. El ejemplo aludido muestra hasta qué punto la forma en que está construido el discurso dramático refleja con profunda ironía la condición paradójica del propio héroe, en quien están confundidas las generaciones y que, en su voluntad de incidir sobre el pasado, se va integrando en él, o descubriéndose como integrante principal de ese pasado.

La segunda parte del Primer Episodio está constituida por el diálogo entre Edipo y Tiresias, a quien el rey ha ordenado llamar para que pueda aclarar los sucesos del pasado. La intervención del adivino se inscribe con gran lógica dentro de la primera trama, dado que la unidad de acción que la motiva sigue siendo la respuesta que Creonte recibió del oráculo, que exige descubrir al asesino del rey. La reticencia del adivino a revelar lo que sabe para no causar daño a Edipo vuelve a hacer aflorar un rasgo del carácter del héroe, la desconfianza, centrada en la sospecha de un complot entre Tiresias y Creonte para derrocarlo en el poder. Se trata de un aspecto de gran relevancia, dado que, como desarrollaremos a continuación, al comentar el Segundo Episodio, el carácter del héroe es uno de los factores que influye considerablemente en la dirección de las acciones que conducirán a su final desgraciado. La revelación forzada que el adivino profiere ante el héroe pertenece a la trama primera, pero, una vez más, frente al interlocutor que ignora el sentido de sus palabras, fusiona el presente con la historia:

TIRESIAS.— Digo que el asesino de ese hombre, el que buscas, eres tú. (362)

.....

TIRESIAS.— Digo que, sin saberlo, vives en el más vergonzoso trato con tus seres más queridos y no ves en qué colmo de desdicha estás. (367-68)

.....

¿Acaso sabes qué padres tienes? Estás ignorando que eres enemigo de los tuyos, de los que yacen bajo tierra y de los vivos, y que la doble maldición de tu padre y de tu madre, con sus terribles pies te expulsará de esta tierra, a ti, que ahora ves bien, pero luego verás solo tinieblas.

¿Qué lugar no será un puerto de tu grito dolorido, qué Citerón no será resonante muy pronto, cuando comprendas en qué borrascoso puerto anclaste, creyendo encontrar en palacio una propicia enseada? (415-423)

.....

Con que soy yo, a tu parecer, un loco; mas para tus padres, los que te engendraron, fui un hombre cuerdo.

EDIPO.— ¿Para quiénes? Aguarda. ¿Quién me engendró?

TIRESIAS.— Este mismo día te verá nacer y te destruirá. (435-438)

En la situación presente en la que Edipo vive, teniendo un trato vergonzoso con sus seres más queridos (σὸν τοῖς φιλάτοις αἰσχισθ' ὁμιλοῦντ', 366-367) confluye una serie de circunstancias pasadas que el adivino evoca y que son oscuras para Edipo y más evidentes para el receptor. El discurso de Tiresias no llega a adquirir la forma de una analepsis, dado que no hay un salto retrospectivo delimitado, pero contiene alusiones que pertenecen a un tiempo lejanísimo y que se remontan incluso a un período anterior a la propia existencia de Edipo. La maldición (ἄρα, 418) que golpea por ambos lados (ἀμφίπληξ, 417), desde el padre y desde la madre y que posee, con cruel ironía, terribles pies (δαινόπους, 418), amenaza desde un fondo del que Edipo nada puede saber y del que tampoco es responsable. Del mismo modo, la alusión al Citerón, que probablemente

pueda resultar familiar al espectador versado en la leyenda, resulta incomprensible para el héroe. Narrativamente, funciona como una prolepsis que será retomada y alcanzará cumplimiento en el final de la obra. En las palabras de Tiresias, el adivino que conoce lo pasado, lo presente y lo futuro, lo que *ahora* sucede, la historia y el porvenir aparecen fusionados y fuera de límites claros.

Las palabras finales del profeta, referidas a los padres de Edipo, abren en el final del Primer Episodio, y como puede observarse a partir de la pregunta de Edipo «¿quién de los mortales me engendró?» (τίς δέ μ' ἐκφύει βροτῶν; 437), una nueva línea que guiará la acción de la primera trama: la investigación no acerca de quién es el asesino de Layo, sino de quién es él. Ambas líneas de investigación emergerán alternadamente hasta el momento de la anagnórisis del héroe.

La nueva intervención del coro en el Primer Estásimo no hace avanzar la acción. Sin embargo, al sostener la duda sobre la credibilidad y la certeza de las revelaciones y profecías de Tiresias, anticipa una perspectiva que se tornará relevante para el desarrollo de la trama, que es el escepticismo hacia los oráculos que Yocasta sostendrá inmediatamente después con más firmeza y, también, con más influencia en la acción.

Segundo Episodio y Segundo Estásimo

El Primer Episodio concluye con la exhortación de Tiresias hacia Edipo a que reflexione: «Así que entra al palacio / y reflexiona sobre esto. Y si encuentras que he mentado, / proclama entonces que nada sé de profecías» (461-462). Como mencionamos arriba, la reacción de Edipo es, contrariamente a lo que el adivino aconseja, de profunda ira e irreflexión. Esto refleja un importante rasgo, negativo, del carácter de Edipo: su soberbia, su actitud negadora y su tendencia a racionalizar y a universalizar, creyendo que todos los hombres son corrompidos por el deseo de poder y por el dinero.

Cuando Aristóteles enumera y jerarquiza los elementos constitutivos de la tragedia, pone al *mythos* en primer lugar de importancia:

El más importante de estos elementos es la composición de las acciones (πραγμάτων σύστασις), pues la tragedia es imitación no de

hombres sino de acción (πράξις), vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades por sus caracteres (ἦθη); pero según sus acciones son felices o al contrario. Los personajes no actúan para imitar a los caracteres, sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones. (2003)

Aristóteles llega a sostener que «sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres». Interpretar apropiadamente sus afirmaciones requeriría una investigación más amplia, centrada en los posibles significados y aplicaciones que para el filósofo podrían estar implicados en el término. Sin embargo, sus ideas dan lugar a una reflexión. Pues, si bien resulta claro que en una tragedia la felicidad o la infelicidad radican en la acción, cabe pensar, a partir de la sutileza con la que parece estar construida *Edipo Rey*, hasta qué punto el carácter o el complejo entramado entre el carácter y la acción no termina incidiendo en la concatenación de las acciones.

Si tenemos en cuenta las reflexiones anteriores, al reparar en el modo en que la trama se va desarrollando en el Segundo Episodio, observamos que Creonte, alarmado por el rumbo que ha tomado la investigación de Edipo, en relación con las falsas acusaciones, se presenta ante él. Pero el rey, en lugar de escucharlo, lo insulta y lo amenaza, y es esto lo que provoca la inmediata intervención de Yocasta que dará, a su vez, un nuevo giro a los acontecimientos.

Resulta notable la estructura de la composición: en primer lugar, el diálogo entre Creonte y Edipo contiene una nueva analepsis. La evocación del pasado hace que Edipo, junto con los espectadores y lectores del drama, se enteren de que ya han pasado muchos años tras la muerte de Layo, que Tiresias ya tenía por entonces gran renombre y que nunca durante la pasada investigación había hecho alusión a Edipo. El rey se exaspera, y a sus preguntas Creonte responde que no sabe por qué en el pasado Tiresias no decía lo que ahora dice. Esto lleva a Edipo a reforzar su sospecha de un complot, pese a los argumentos contrarios que Creonte le enumera. El altercado conduce a la intervención de Yocasta, y en vano intercede también

el Corifeo, intentando que el intercambio entre Creonte y Edipo no trascienda:

YOCASTA.— ¿Y cuál fue la disputa?

CORIFEO.— Ya basta, creo que ya basta, y cesó ya. y que, mientras la ciudad padece tanto daño, bien está que aquí concluya. EDIPO.— ¿Ves adónde has llegado, siendo un hombre de buena voluntad, abandonando mi causa y apenando mi corazón? (684-689)

Edipo hace caso omiso a la réplica del Corifeo y con ello, sus palabras hacen avanzar la trama en la dirección que se espera. Pero cuando le cuenta a su esposa la causa de su enojo, relata falsamente las palabras de Creonte, atribuyéndole algo que en realidad no dijo: «Afirma que soy el asesino de Layo» (703). En realidad, Creonte no es quien afirmó que Edipo es el asesino de Layo, sino que el mismo Edipo le dijo a Creonte que Tiresias había hecho esa acusación. Ante esto, Creonte solo se limita a responder: «Si eso dice, tú lo sabrás» (574).

La respuesta que Edipo da a Yocasta, transmitiendo erróneamente lo que Creonte le ha dicho, conduce, en el orden del *mythos*, a un punto de gran tensión dramática y de enorme relevancia para el posterior desarrollo de los acontecimientos. La progresión del diálogo y con él de la acción hasta el canto del Coro en el Segundo Estásimo es interesante y también peculiar: en primer lugar, Yocasta le pregunta a Edipo si Creonte lo acusa sabiendo por sí mismo (αὐτός) que él ha matado a Layo o si lo ha escuchado de algún otro (ἄλλος). Resuena aquí el eco de las palabras de Edipo al inicio del drama, su énfasis en la *autopsía*, frente a la escucha indirecta y transmitida por terceros. Cuando Edipo le responde que Creonte dice aquello (que de hecho nunca dice) porque lo ha escuchado de un adivino, la reina pronuncia su famoso discurso sobre la futilidad del arte adivinatoria:

Tú entonces despreocúpate de lo que cuentas.
Y aprende que ningún mortal domina en modo alguno el arte
de la profecía. Te daré un testimonio preciso al respecto. (707-709)

Sófocles introduce a continuación uno de los saltos retrospectivos más extensos de la obra. En él, Yocasta trae al presente la historia del oráculo dado a Layo y de los sucesos que, de acuerdo con su interpretación, contradijeron las profecías divinas: Layo murió a manos de unos bandidos en un cruce de tres caminos, y el hijo a los pocos días de nacido fue expuesto en un monte inaccesible.

A través de las preguntas de Edipo, el relato de la historia pasada continúa, y Yocasta precisa los datos de las circunstancias de la muerte de Layo. La mención de la encrucijada de tres caminos donde Layo encontró la muerte y el número de hombres que lo escoltaban se convierten para Edipo en una evidencia de que él ha sido el criminal. La insistencia de Yocasta en que explique las razones de su abatimiento lleva a que Edipo, en una nueva analepsis, que se remonta a tiempos anteriores a la muerte de Layo, relate quiénes eran sus supuestos padres en Corinto y cómo un rumor de su incierto origen lo llevó a visitar el oráculo de Delfos. En este pasado, también una mala interpretación de la profecía de Apolo lleva a Edipo a huir de Corinto, y comete un crimen en un espacio que coincide con el descrito por Yocasta de un hombre cuyos rasgos concuerdan con la caracterización de la reina. El reconocimiento podría detenerse en este punto; sin embargo, Edipo se aferra a una de las palabras dichas por Yocasta: que quienes mataron a Layo fueron muchos y no uno.

YOCASTA.— Que, en efecto, dijo esa palabra dalo por visto, y no es posible que él la desmienta esta vez.

Porque la ciudad la oyó, no yo sola.

E incluso si modificara el relato antiguo, jamás, rey, respecto del asesinato de Layo

se revelará cierto y justo lo que Loxias anunció:

que debía morir a manos de un hijo mío. Porque, desde luego, ese no lo mató,

sino que ya había muerto antes, el pobrecillo.

(849-856)

En el discurso de Yocasta, aparece un tema constante en la obra, al que hemos hecho alusión anteriormente: la legitimidad de la palabra a partir de la existencia de los testigos. Sin embargo, el drama

promueve, a partir de la búsqueda de la verdad por parte de Edipo, una desvalorización del testigo que oficia de oídas, frente al testigo que ha visto por haber presenciado el hecho. Aquí Yocasta da por cierto que fueron varios los asesinos de Layo, pues toda la ciudad lo oyó. Pero, por otra parte, admite que el relato puede ser variable.

El Episodio concluye con la promesa de Yocasta de ir en busca de ese mensajero y está seguido por el Segundo Estásimo, que resulta profundamente significativo para la acción.

A simple vista, el canto de Coro parece ser una reflexión sobre el poder y los peligros del exceso de poder, al mismo tiempo que un elogio de la piedad. Sin embargo, tiene, según nuestro punto de vista, grandes implicancias en la trama:

CORO.— ¡Qué me acompañe siempre el destino
para conservar la santa piedad en palabras y en
obras,
sobre las que rigen leyes sublimes, nacidas en el
éter celeste, cuyo padre único es el Olimpo, y que
no engendró
ninguna naturaleza mortal de los humanos, ni las
hará dormir en el olvido!
Gran divinidad hay en ellas y no envejecen. La so-
berbia engendra al tirano.
La soberbia, cuando vanamente lleva a su colmo
muchas cosas, que no son oportunas ni decentes.
Ascendiendo a la cumbre más alta
se precipita en la angustia más ineluctable, de don-
de no halla escape posible.
Pero la confrontación que es buena para la ciudad
ruego a los dioses que nunca falte;
y no dejaré nunca de mantener a la divinidad como
protectora.
Pero si alguien avanza con despectiva arrogancia
en sus obras o en su pensamiento, sin temor de la
Justicia sin respetar las sagradas sedes de los dioses,
¡que lo derribe un fatal destino!
en castigo de su funesto orgullo, ya que no obtiene
con justicia sus ganancias
y no se abstiene de manejos impíos
o se lanza a profanar locamente lo que no debe to-
carse.

¿Qué hombre, pues, puede ufanarse en su ánimo de escapar a los dardos sobre su alma?
Pues si acciones semejantes merecieran aprecio,
¿qué debo yo celebrar en mi danza?
Ya no iré piadoso al inviolable Ombligo de la Tierra,
ni al santuario de los Abantes, ni a Olimpia,
si no han de guardarse esas normas mostradas de ejemplo a todos los mortales. Pero, ¡oh poderosos Zeus!,
tú que atiendes a lo justo, que en todo eres soberano,
que nada pase inadvertido a ti y a tu siempre divino poder. Las profecías de antaño se derrumban y ya las ignoran,
y en ningún lugar se hace evidente Apolo con sus honras. Se derrumba lo divino. (865-910)

Goldhill (2012, p. 131) ha señalado la importancia que los coros tienen en el discurso trágico. La *performance* del Coro es, según su punto de vista, más complejo y está más involucrado en la trama de lo que usualmente se ve. Aquí, el Coro asume un «rol narrativo», pues adopta un punto de vista al observar los hechos desde una perspectiva determinada, con una subjetividad propia y hablando desde ese lugar construido deliberadamente. No solo está reaccionando a la *hybris* de la reina, sino que está anticipando, a partir de una velada referencia a un hecho del pasado de la historia, la preeminencia de los dioses, que saldrá a la luz de manera posterior con la revelación de la verdad que se da en el momento de la anagnórisis. En el principio del canto, los ancianos afirman que sobre la «santa pureza o castidad» (εὐσεπτον ἀγνείαν, 865) rigen o están asentadas (πρόκεινται, 865) «leyes sublimes» (νόμοι ὑψίποδες, 866). Dado el valor significativo y simbólico que la palabra ποῦς tiene en la obra, y teniendo en cuenta cómo continúa el canto, no resulta desatinado pensar que Sófocles, con sutil ironía dramática, está refiriéndose a Edipo, que, con sus palabras y hechos, está desconociendo o enfrentándose a leyes de «más elevados pies». La inocencia del tirano, la precipitada caída, la arrogancia en obras o en palabras, la profanación pueden entenderse como alusiones a Edipo, de modo que el Coro, ya en la mitad de la obra, no muestra su incondicionalidad al rey, sino, en cambio, su condena. Por otra parte, este canto, que asume la forma

de una plegaria y que, por lo tanto, espera una respuesta de la divinidad a fin de que la piedad permanezca resguardada y lo divino no se derrumbe, termina encontrando una respuesta (azarosa o divina) con la llegada del Mensajero solo catorce versos después. A la luz de la totalidad de la tragedia, en su carácter profético y condenatorio, la plegaria funciona como un tipo de prolepsis, que alcanzará pronto su cumplimiento.

Tercer Episodio y Tercer Estásimo

En el Tercer Episodio, Yocasta acude como suplicante al templo de Apolo para que el dios le conceda una liberación purificadora. Sin embargo, la inmediata llegada del Mensajero, que se presenta como «liberador», termina provocando el efecto contrario, pues se transforma en la pieza fundamental para que ocurra luego la peripecia cuando acude contra su voluntad el pastor. El azar que circunda la aparición del mensajero ha sido ampliamente discutido por la crítica. Reinhardt califica este ingreso como un efecto increíble de una intrusión perteneciente al mundo de afuera:

Irrumpe de repente algo totalmente ajeno [...]. Apenas se vuelve Yocasta para orar —y, casualmente, aunque no por ello menos milagrosa e independiente de sus deseos—, irrumpe como por orden divina algo con lo cual parece que toda su angustia desaparece. (2010, pp. 134-135)

Para Dawe (citado por Barret, 2002, p. 191), es una elección desafortunada de Sófocles, «a piece of shameless dramaturgy». El mensajero llega desde Corinto y trae noticias que han sucedido fuera de Tebas, en otro espacio, pero que atañen al rey. Se trata de un relato de hechos recientes sucedidos en el palacio donde los padres adoptivos criaron a Edipo.

El Mensajero se anuncia como un portador de buenas noticias. Sin embargo, su discurso es enrevesado, y esto genera por parte de Edipo una necesidad de clarificación, lo que lleva, desde el punto de vista de la trama, a un avance de la acción. Antes de comunicar la muerte de Pólipo, dice a Yocasta: «Te alegrará, aunque quizás algo te apene».

La respuesta de Yocasta al enterarse de la muerte del rey de Corinto está imbuida del escepticismo y la impiedad que caracterizan a su personaje: «¡Ah, oráculos de los dioses! [θεῶν μαντεύματα, 946] ¿Dónde paráis? [...]. Ha muerto ese por la mano del azar» [πρὸς τῆς τύχης, 948]. Al mismo tiempo, son una muestra de cuán liberada se siente al ver resuelto el temor que en el fondo albergaba sobre la posibilidad de que los oráculos se cumplieran y Edipo matara a su padre.

La razón de la muerte de Pólipo no es del todo clara. El Mensajero, con un lenguaje oscuro y poco usual para su condición, les cuenta que «un pequeño empujón» (σμικρὰ ῥοπή, 961) derriba a cuerpos viejos (παλαιὰ σώματ' εὐνάζει, 961). Esto lleva a Edipo a inferir, con ciertas dudas, que Pólipo ha muerto por una enfermedad. Será su expresión de temor de poder compartir todavía el lecho con su madre lo que lleva a que el mensajero informe las palabras que anticipan la peripecia. El Mensajero lo exhorta a que abandone el temor, porque «nada tenía que ver con tu estirpe Pólipo» (1016). Mediante el diálogo, Sófocles construye una nueva analepsis, que lleva a que Edipo se entere por boca de este mensajero que él fue un obsequio para Pólipo, que el mismo hombre con quien habla lo encontró en el Citerón, que estaba herido en los pies por causa de las ligaduras, que su nombre da cuenta de su herida. Además, el Mensajero le comunica un dato que será crucial: que otro pastor que ahora vive retirado en los campos lo entregó a él. De este modo, y paradójicamente, el más externo de los personajes del drama, aquel que nunca Edipo ha mandado a llamar, termina siendo, por azar, el que le proporciona la pista más clara para culminar su investigación, que versa ahora, nuevamente, no sobre quién mató a Layo, sino sobre quién es él.

La información dada inocentemente por el mensajero produce una inversión en el personaje de Yocasta, que pasa de la seguridad triunfante al horror de la verdad y al temor profundo de que su hijo avance en la búsqueda y llegue a conocer su origen: «¡Ah desdichado! ¡Ojalá nunca llegues a conocer quién eres!» (1068). En este punto del drama, antes de que termine el Tercer Episodio, Yocasta desaparece y deja, según Reinhardt (2010, p. 138), tras de sí, un equívoco. En parte, lo que lo conduce a llevar la investigación hasta el final es la mala interpretación que Edipo hace de las palabras y las intenciones

de la reina y su soberbia en demostrar que él sigue siendo honroso y grande más allá de su origen. Después de las palabras proferidas por Yocasta que hemos recién citado, Edipo exige que de inmediato le traigan al pastor, haciendo caso omiso de los temores del Corifeo de que ocurra una desgracia: «¡Que vaya alguno de vosotros a traerme acá al pastor! ¡A esta dejadla que disfrute de su opulenta familia!» (1070).

El Tercer Estásimo es muy breve. Tras haber sido testigo de las palabras del Mensajero, que abrieron para todos el interrogante sobre la identidad de Edipo, el Coro, con diferentes sentimientos a los que manifestaba en el Estásimo anterior, ensalza ahora al monte Citerón que ha sido el salvador de Edipo y a los dioses y divinidades de la naturaleza, de los que es posiblemente un noble descendiente.

Cuarto Episodio y Cuarto Estásimo

Con el diálogo entre Edipo, el Mensajero y el pastor, que se introduce en escena al inicio del cuarto episodio, Sófocles introduce las piezas que faltaban para completar la historia de Edipo, y llevarlo, finalmente, a través de la peripécia y el reconocimiento, a su caída. Una vez más, Sófocles, a través del diálogo, realiza un salto retrospectivo que ocupa unos sesenta versos y trae al presente los hechos que se remontan a las circunstancias del nacimiento de Edipo. El pastor intenta no transmitir la información que Edipo reclama, pero, a fuerza de amenazas, confiesa, confirmando y completando la terrible verdad: que, efectivamente, era un esclavo de Layo, que conoció al actual Mensajero, que entregó al niño recién nacido, que era este un nacido en la casa de Layo y que Yocasta se lo había entregado para que lo matara por temor a una antigua profecía. El diálogo concluye:

SIERVO.— Con que si tú eres quién él dice, sábeta
que has

nacido con un funesto destino.

EDIPO.— ¡Ay, ay! ¡Todo resulta claro al fin!

¡Oh luz, te veo ahora al final de todo, ahora
que me he descubierto nacido de quienes no debía,
cohabitando con quienes no debía, dando muerte a
quien no debía! (1181, 1185)

Es el instante de la revelación, el pasaje de la oscuridad ignorada al conocimiento. Edipo apostrofa a la luz (ὦ φῶς, 1183) que al final de todo (τελευταίον, 1183) le revela los tres momentos fatales de su historia: su nacimiento, su matrimonio y su crimen. Edipo expresa su instante fatal de anagnórisis en estos brevísimos versos; es consciente de que el tiempo es un agente fundamental en su desgracia.

El Cuarto Estásimo constituye una reflexión sobre la fragilidad humana y, a la vez, una reflexión sobre el tiempo:

CORO.— ¡Ah, generaciones de los humanos, cómo
calculo vuestro vivir igual a la nada!
¿Quién, pues, qué hombre recoge de la felicidad
algo más que la mera apariencia y, tras su florecer,
la ruina? Ante tu ejemplo, el tuyo, desdichado
Edipo.
A ninguno de los mortales llamaré feliz. (1187-
1193)

Para el Coro, el tiempo de los hombres es engañoso. En su canto, une la historia pasada con la situación presente, dado que es el contraste entre la percepción de la historia en el pasado y la percepción de esa misma historia en el presente lo que convierte a Edipo y, con él, al público que ha comprendido el drama de su vida en el ser más desgraciado. El instante trágico es aquel en que el pasado se hace visible al hombre en toda su desnudez. El conocimiento es el retorno del pasado.

Para ilustrar este contraste entre la felicidad pasada con la desdicha presente, el Coro utiliza la imagen del puerto, de un mismo espacioso puerto, símbolo del lugar del que se parte y del lugar al que se llega, metáfora de la honda y desgarradora paradoja de Edipo como individuo que ha vivido sin saberlo en sincronía todos los tiempos de su vida. El mismo puerto alberga todas las generaciones, hace confluir en un tiempo muchos tiempos, que ahora, en el instante trágico, se revelan en su carácter sucesivo.

¿Ay de ti, ilustre Edipo,
a quien el mismo gran puerto

bastó para caer, compartiendo un lecho como hijo
y como padre!
¿Cómo, cómo entonces pudieron los surcos sem-
brados antaño por tu padre soportarte callados
tanto tiempo?
Te descubrió, para tu pena, el Tiempo que todo lo
ve. (1207-1212)

El Coro expresa el drama del tiempo. El tiempo es comprensión, y la comprensión es desoladora. El tiempo juzga, condena (δικάζει, 1213) un «matrimonio que no es matrimonio» (ἄγαμον γάμον, 1213) y ha estado hasta este instante en las antípodas de Edipo, dado que el tiempo es «el que ve todas las cosas» (ὁ πάνθ' ὀρώων χρόνος, 1212). Su canto concluye con los versos siguientes:

Pero para decir lo que es justo fue gracias a ti
como logré respirar y por ti di descanso a mis ojos.
(1220-1221)

Llegados a este punto, uno se pregunta por qué Sófocles cerró uno de los cantos más desgarradores y esenciales en la obra con estas palabras, que conmueven profundamente.

¿Entiende el Coro la inocencia de Edipo, el infortunio del que no es culpable y, no obstante, el horror que empaña toda su figura agradece su reinado en Tebas? Desde otra perspectiva, si se lo interpreta como una voz colectiva que ahora comparte la focalización con Edipo y ve lo mismo que el personaje, el descanso a los ojos —expresado con el verbo κατακοιμᾶν, ‘hacer acostar’ o ‘adormecer los ojos’— puede ser un modo de agradecer la ignorancia feliz que experimentó mientras no pudo ver.

La tensión dramática generada por el encuentro entre la historia y el presente de la representación culminan con este Estásimo, que, a la vez, constituye el cierre del cuarto episodio.

Sin embargo, si hasta este punto lo que se observa es cómo los dos tiempos se van ensamblando hasta coincidir en el reconocimiento, los trescientos versos finales muestran las consecuencias que re-

sultan del conocimiento del pasado y, también, en lo que atañe a la construcción total de la tragedia, cierran el tejido de la historia, al verse cumplidas, asumidas por el propio Edipo, las profecías o, en otro nivel, las prolepsis de la trama.

Quinto Episodio y éxodo

Con el relato del Mensajero sobre la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo, Sófocles muestra al público lo que ha sucedido puertas adentro del palacio. El relato no funciona como una analepsis que trae al presente una historia pasada. Se trata de otro tiempo, transcurrido paralelamente mientras el presente de la representación ha quedado suspendido tras la desaparición de Yocasta. Es un relato de los hechos que acaban de suceder y al que el resto de los personajes y el receptor de la obra no pueden acceder. Según De Jong (2004, p. 267), el Mensajero tiene una función estructural en la medida en que otorga una fase nueva en la historia. En este caso, son asunto de la narración los dos personajes que han sido afectados por los sucesos pasados. El narrador, encarnado en el Mensajero, sigue el destino de la madre y del hijo. Su relato es selectivo, él está conmocionado frente a lo que ha visto y oído, y cuenta solo aquello que ha podido recordar: «Por lo que alcanza mi memoria, sabrás los sufrimientos de esa desdichada» (1240). El Mensajero se ve obligado a contar lo que ha escuchado, pero que no ha visto, porque Yocasta, cuando se inflige a sí misma la muerte, lo hace cerrando las puertas interiores de la habitación. En sus gritos y llantos alrededor del lecho, la reina intenta con sus maldiciones obrar sobre el pasado. Invoca a Layo para recordarle esa antigua simiente que lo mató y que terminó por engendrar hijos que fueron, a la vez, sus hermanos.

El Mensajero no puede contar, por no haberlo visto, cómo murió Yocasta. Cuenta entonces cómo Edipo irrumpe desesperado buscando a Yocasta; «alguna divinidad» le revela el lugar, y la apertura de las puertas de la habitación le permite ver que Yocasta murió ahorcada. Con dificultad y con angustia, el Mensajero concluye su discurso contando cómo Edipo se hierde los ojos con los broches del vestido de la reina, y, finalmente, el relato da paso al espectáculo directo, cuando Edipo aparece en escena.

En su angustia radical, Edipo maldice su presente, su pasado y su futuro. La fusión de estos tres tiempos aparece expresada en su lamento: «¡Qué adentro se han hundido a la par el punzón de ese metal y la memoria de mis males!» (1317-1318). La *hendíadis* contiene un hondo significado, pues el punzón o broche del vestido de Yocasta que Edipo arranca para quitarse los ojos constituye la memoria de sus males. Charles Segal interpreta con gran lucidez esta escena:

Peronai, the pins that hold the robes together, are not merely the decorative “brooches”, as the world is frequently translated. Their removal could suggest the gesture of undressing the queen in her “marriage chamber” (ta numphika, 1242) as she “lay there” (1267), a grotesque and horrible reenactment of the first night of their union. This is the act for which he “strikes the socket of his eyes” in the next line [...] so the body of Jocasta points to something that remains inaccessible to vision and must remain hidden. (1995, p. 159)

Los *peronai* son el recuerdo (μνήμη, 1318) de la culpa y de la maldición de la casa de los Labdácidas; revelan simbólicamente la simultaneidad de las distintas etapas de la vida de Edipo. El héroe se lamenta y maldice todo su pasado, toda su historia y a cada uno de los agentes de su desgracia. Maldice también el haber sido criado en la apariencia: «¿Ah, Pólipo y Corinto y antigua mansión que yo creía paterna! / ¿Cómo me criasteis como un ser bello podrido de desdichas?» (1395).

En el final, cuando Edipo pide a Creonte el destierro para vivir en las montañas y morir en el Citerón de donde nunca debería haber salido, lo que está expresando es el deseo imposible de eliminar su historia y de anular el tiempo de su vida.

En el Éxodo, el Coro lamenta las terribles desdichas de Edipo, a quien el Tiempo en un instante le descubrió sus infortunios:

¡De modo que no consideréis feliz a
ningún mortal hasta contemplar su última
jornada, hasta que haya
franqueado el final de su vida sin haber sufrido un
gran dolor. (1528-1530)

Reflexiones y conclusiones

El análisis de la forma en que los sucesos se encadenan y van conformando la trama argumental de la obra atendiendo a los recursos narrativos nos ha permitido observar una serie de elementos, que, con otro tipo de lectura, pueden pasar desapercibidos. La primera trama o el presente de la representación se estructura y se moldea a partir del pasado, que constituye la *historia*. La obra comienza, e inmediatamente la respuesta del oráculo impulsa la irrupción del pasado, que es la *historia* de Edipo y, a su vez, el material que el autor va distribuyendo en la trama. Toda analepsis implica una recurrencia a la *historia*, y en esta *historia* siempre aparecen los oráculos de los dioses y la interpretación humana de las respuestas, que —desde el pasado, y como parte de la *historia*— ha impulsado ciertas acciones. Las palabras oraculares que Creonte transmite abren una línea de la trama que responde de manera evidente a una lógica narrativa esperable: la investigación del crimen de Layo. Sin embargo, el rumbo que toman las conversaciones, específicamente el diálogo con Tiresias, en que las respuestas son buscadas a la fuerza por Edipo, dan lugar a una nueva línea: la búsqueda de la identidad, que corre paralelamente y que, en gran parte de la obra, cobra preponderancia y relega la de la investigación del crimen.

El primer movimiento del drama se inscribe dentro de una lógica argumental de causaconsecuencia. Pero luego, la sospecha injustificada de un complot por parte de Edipo y su mala interpretación de los móviles del crimen hacen discurrir la trama hacia el enfrentamiento con Creonte. El relato poco objetivo e incluso erróneo de la conversación que mantuvieron y la autoridad que Edipo le confiere a los oráculos lleva a que Yocasta intervenga y desautorice los oráculos, poniendo en duda su posibilidad de verdad. Y, quebrando la lógica argumental, como un enviado de los dioses, o por azar, aparece un Mensajero, que vuelve a colocar en primer plano la cuestión de la identidad de Edipo; esta será la línea de la trama que adquiere relevancia y que culmina y se cierra con el reconocimiento.

Este somero recorrido por la obra muestra cómo el encadenamiento de las acciones no se inscribe en una lógica perfecta y esperada en que cada motivo del drama es atraído por una relación de causalidad. No obstante ello, Sófocles logra que la trama sea vero-

símil y que sea aceptada por el receptor al hacer que cada detalle y cada frase contribuya al efecto dramático sin resultar superfluo. En este punto, Segal (2001, p. 5) entiende que, en *Edipo Rey*, «the bits of information come naturally, randomly, and yet inevitably, and we watch with horror as Oedipus is forced to the terrible conclusion».

Según nuestro punto de vista, los giros y movimientos de la narrativa dramática de *Edipo Rey* que compendian la causalidad, la sucesividad, el carácter de los personajes, el azar, el peso del pasado, el destino, entendido este como la irrupción de las fuerzas sobrenaturales, la voluntad del héroe, las disposiciones de los dioses intentan reflejar un universo complejo, poco accesible al hombre, en que las cosas no se dan por razones claras y unívocas. La arquitectura del drama parece descansar sobre el orden. Sin embargo, mirada en detalle la forma en que se estructura la trama, la obra reproduce el complejo de los elementos que conviven en el mundo y en la vida de los hombres. Ruth Scodel (2014, p. 233), en el capítulo de su obra *La tragedia griega* dedicado a *Edipo Rey*, cuenta la experiencia de lectura que le había transmitido su maestro Cedric Whitman:

La lectura de *Edipo Rey* lo hacía sentir como si un conductor, muy experimentado pero totalmente temerario, lo llevara por un escarpado camino italiano de montaña: en cada momento parece que el auto se saldrá de la vía; igualmente parece como si esta obra se precipitara hacia el abismo.

El análisis de la construcción del tiempo en el drama y la identificación de las anacronías narrativas han puesto en evidencia que las retrospecciones mediante las cuales se conoce la historia pasada de Edipo y de Layo son las que pautan la acción del presente, y el presente se ve enriquecido por la profundidad contenida en la historia del pasado. Por otro lado, el tiempo presente, aunque parece desplegarse de manera autónoma, movido fundamentalmente por la voluntad de Edipo, se encuentra determinado por el pasado y además ha sido preanunciado desde el pasado. Jean Bollack (2004, p. 127), en su obra dedicada a Antígona, afirma que, en el mundo trágico de Sófocles, toda intervención humana está condenada de antemano porque no es capaz de ver la lógica de un encadenamiento. Se trata,

según el crítico, de una «predeterminación aparente y subterránea a la vez» (2004, p. 128).

El héroe, sin ser consciente, contempla su presente recortado en una temporalidad incompleta, por eso no llega a comprender a tiempo los augurios y predicciones que atañen al transcurrir de su propia vida. La identificación de las prolepsis y el cierre que Sófocles da a estas anticipaciones resultan claras para los espectadores y lectores del drama, que alcanzan a percibir la dimensión de la obra en su conjunto y a escuchar las distintas voces que, desde arriba, son manejadas por un tipo de narrador extradiegético que distribuye la *historia* y que da voz al Coro y a los personajes individuales.

En *Edipo Rey* el tiempo humano parece subsumirse en el tiempo divino. Pero la revelación del este último es accesible desde siempre para Tiresias, y solo al final, después del reconocimiento, se hace inteligible para el héroe y para el resto de los hombres. Edipo comprende que Apolo es en parte agente de su historia, y el Coro interpreta que el tiempo es el que hace a los humanos felices o desgraciados.

Por otra parte, el presente significa en la obra una reactualización del pasado. En el presente solo acaba por ser significativo el instante del reconocimiento, en que todo el pasado se revela con una nueva luz. De acuerdo con Segal (1995, p. 147), el pasado cobra en el presente un nuevo aspecto: «time has a wholly different aspect in the single instant of recognition that suddenly changes the entire shape of a life».

El pasado adquiere en el presente una dimensión simbólica. El broche que a Edipo le trae la memoria pretérita, el tiempo mítico de sus males, es un reflejo de cómo la conciencia del pasado hace que el presente se transforme en un tiempo simbólico que integra en sí todos los tiempos de la vida.

El cumplimiento de las profecías de Tiresias y de los misteriosos oráculos divinos, el modo en que la historia de Edipo repite la historia de Layo y la idea de un exilio que ligue a Edipo nuevamente al monte Citerón revelan el movimiento circular del tiempo y hacen que la diacronía de este se anule, volviendo simultáneas todas las etapas de la vida del héroe. El desenlace de *Edipo Rey*, con la figura del soberano Creonte, que parece con sus acciones y su previsibilidad

repetir los pasos y los errores de Edipo, nos descubre veladamente el sentido del tiempo y del universo trágico de Sófocles. Pues, ahora, como receptores entrenados y conocedores de lo trágico, sabemos que al tiempo de este drama debe agregarse la nueva temporalidad en que se inscribirá la historia de Creonte en la tragedia Antígona, quien experimentará, como su antecesor Edipo, el tiempo cíclico y trágico del retorno.

Bibliografía de consulta

- Aristóteles (2003). *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Losada.
- Barret, J. (2002a). 'Sophocles' Oedipus Tyrannus: Epistemology and Tragic practice. En *Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University California Press.
- Barret, J. (2002b). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press.
- Barthes, R. (1966). *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo.
- Bollack, J. (2004). *La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte*. Arena Libros S. L. (Tiempo al Tiempo).
- Dawe, R. D. (Ed.) (2002). Sophocles. Oedipus Rex. Cambridge University Press.
- De Jong, I. (2004). Sophocles. En de Jong, I, Nünlist, R. J. y Bowie, A. (eds.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative* (v. 1, pp. 255-268). Brill.
- García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Lumen.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the language of tragedy*. Oxford University Press.
- Reinhardt, K. (2010). *Sófocles*. Gredos.

- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Segal, C. (1995). *Sophocles tragic world. Divinity, nature, society*. Harvard University Press.
- Segal, C. (2001). *Oedipus Tyrannus. Tragic heroism and the limits of knowledge*. Oxford University Press.
- Todorov, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Taller de Ediciones Josefina Betancor.

Miguel de Unamuno

El hombre en
búsqueda de la
eternidad

Guillermo Witemburg

Resumen

El interrogante sobre la vida es al mismo tiempo el interrogante sobre la muerte. Como ningún otro interrogante, su aprehensión nocional deja lugar a la conciencia real de la muerte; sin embargo, es siempre la muerte del otro.

La muerte de la persona amada acecha mi propia existencia, decía san Agustín; y en Kierkegaard se transforma en angustia; la muerte proyecta al hombre hacia una situación límite que lo envuelve en un sentimiento trágico de su existencia. Pero el hombre se resiste a pensar que, con la muerte, le llegará su aniquilación definitiva. Y lucha para vencerla en un juego de ajedrez, como nos muestra el film de Bergman (*El séptimo sello*, 1957) entre un cruzado medieval y la muerte misma, y nos invita a pensar y reflexionar sobre la existencia de Dios, la muerte y el sentido de la vida.

Para muchos la existencia humana, su sentido y destino se encuentran más allá de la frontera de la muerte: en ese más allá hay un «anhelo de inmortalidad». En todo esto, hay un sentimiento en el hombre de *eternidad*, sentimiento trágico de la vida, comienzo de todo filosofar (Unamuno, 2008, p. 38).

Palabras claves: muerte; inmortalidad; eternidad; hombre; vida.

Abstract

The question of life is at the same time the question of death. Like no other question, its notional apprehension leaves room for the real consciousness of death, yet it is always the death of the other.

The death of the loved one haunts my very existence, said St. Augustine; and in Kierkegaard it is transformed into anguish; death projects man towards a limit si-

tuation that envelops him in a tragic feeling of his existence. But man is reluctant to think that with death his definitive annihilation will come. And he fights to defeat it in a game of chess as Bergman's film (The Seventh Seal, 1957) shows us between a medieval crusader and death itself, and invites us to think and reflect on the existence of God, death and the meaning of life.

For many, human existence, its meaning and destiny lie beyond the border of death: in that beyond there is a "longing for immortality". In all this there is a feeling of eternity inside men, tragic feeling of life, beginning of all philosophizing (Unamuno, 2008, p. 38).

Keywords: death; immortality; eternity; man; life.

El filósofo: un hombre de carne y hueso

En la historia del pensamiento filosófico, la situación límite de la muerte ocupa un lugar preferencial: la mitología, la religión e incluso la ciencia son otros mundos que han tratado de dar una respuesta a tal problema existencial.

Es cierto que para algunos la muerte no resulta un problema, pero no es menos cierto que para muchos el destino del hombre está más allá de la muerte. Y esto es así porque, en definitiva, todo hombre tiene conciencia que su «ser», su «yo», su existencia dejará de ser, aún en el hombre que no filosofa.

Sin embargo, la muerte conlleva a otro problema, diríamos «el problema»: la inmortalidad. Las respuestas fueron expresadas de muchas maneras en el mundo de Occidente. En la filosofía existencial de Miguel de Unamuno, el hombre concreto es el objeto de toda filosofía y de todo filosofar (2008, pp. 7-8) que piensa o anhela la eternidad.

El presente escrito tiene como finalidad considerar al hombre de «carne y hueso» en la filosofía existencial de Unamuno, consciente de su mortalidad, pero en búsqueda de la inmortalidad.

No es este el lugar para un estudio del existencialismo o filosofía de la existencia, no es el propósito; sin embargo, Unamuno pertenece a la llamada «filosofía existencial». Tal filosofía se ha desarrollado en el siglo xx, representando una reacción contra el idealismo

y el racionalismo, y dos son sus vertientes: una ateo-nihilista y otra metafísico-teísta.

Las notas peculiares del existencialismo son el hombre concreto, como existente; la trascendencia del ser y la misma posibilidad de la existencia; y el rechazo a todo tipo de racionalismo. En todo análisis de la existencia, lo importante es la «singularidad» del hombre.

La filosofía de Unamuno pertenece al mencionado existencialismo espiritual o una filosofía de la vida sentimental y se contiene en su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) y *La agonía del cristianismo* (1925); en estas obras, aparece fuertemente influido, en primer lugar, por el existencialismo de Kierkegaard, a quien descubre (1813-1855), Pascal (1623-1662) y Schleiermacher (1768-1834), con el acento puesto en el individuo concreto y en la situación de angustia y agonía que define al hombre, con sus dudas y certezas, como los opuestos entre ciencia y vida; razón y sentimientos; fe y razón; muerte e inmortalidad.

Es cierto que su existencialismo, como todo existencialismo moderno, coincide en entender por *existencia* no la mera actualidad de unas cosas o el simple hecho de existir, sino aquello que constituye la esencia misma del hombre; también coincide en la centralidad de la existencia como categoría de ser del ente, la trascendencia del ser y que la existencia forma parte indisoluble del sujeto que filosofa. Sin embargo, nos parece que su existencialismo filosófico no es a la manera de un Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty o R. Guardini y K. Rahner en el campo de la teología. Su filosofía no es un cuerpo sistemático de doctrina, no es un tratado, es una filosofía que brota desde el fondo de su alma, de su espíritu, de una extrema vitalidad. Quizá se pueda decir que la filosofía de Unamuno anticipa el existencialismo de los años treinta, cuarenta y cincuenta, y usar el término *preexistencialista* para hablar de la obra unamuniana; como dice el mismo Unamuno en unas palabras dirigidas a José Gaos: «Porque todas esas cosas del existencialismo [...] con que ahora andan tan entusiasmados ustedes los jóvenes [...] yo las he dicho, mucho antes y mejor» (se citó en Gaos, 1958, p. 39).

Unamuno nos ubica en un existencialismo vivencial allende la vida, alejado en parte de las conceptualizaciones o categorías propio del lenguaje metafísico o de una doctrina metafísica; prefiere, entre el

sentimiento y la razón, el primero; se debe suplir al «animal racional aristotélico» por lo «afectivo o sentimental» (2008, p. 9). Su decisión a favor de la vida quijotesca de la «sinrazón», «no racional» explica que escogiera el teatro, la novela y la poesía para exponer, también en estos géneros literarios, sus ideas filosóficas. La sentencia hegeliana de que «todo lo racional es real y todo lo real es racional», ¿es aceptable?: «... somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre irracionalidades» (2008, p. 10).

Su existencialismo se apoya en la «vida vivida» por el hombre, porque vivir es una cosa y conocer otra; hay entre ellas una tal oposición que podemos decir que todo lo vital es antirracional, no ya solo irracional. He aquí, a nuestro parecer, el oponerse Unamuno a una visión racional de la vida (y de la muerte). Si la vida es «tragedia» y la tragedia es un valor afectivo, contra lo afectivo «no valen razones». Y, en definitiva, la vida no es un mero concepto, es la propia existencia del hombre de «carne y hueso», es algo afectivo, es parte de lo más pasional del hombre, y esto no puede racionalizarse.

El hombre debe, más que conocer, sentir su existencia, así lo expresa Unamuno:

Y en cuanto a hoy, todos esos miserables están muy satisfechos porque hoy existen, y con existir les basta. La existencia, la pura y nuda existencia, llena su alma toda. No sienten que haya más que existir.

¿Pero existen? ¿Existen de verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdad, sufrirían de existir y no se contentarían con ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito. Y este sufrimiento, esta pasión, que no es sino la pasión de Dios en nosotros, Dios que en nosotros sufre por sentirse preso en nuestra finitud y nuestra temporalidad, este divino sufrimiento les haría romper todos esos menaguados eslabones lógicos con que tratan de atar sus menaguados recuerdos a sus menaguadas esperanzas, la ilusión de su pasado a la ilusión de su porvenir. (1914, p. 12)

Unamuno mismo en sus obras habla de sí mismo, porque le interesa el «hombre individual y concreto», y, a pesar de las críticas a su personalismo, no se trata de egoísmo; en *Mi vida y otros recuerdos*

personales I, dice: «... el objeto más interesante para el hombre debe ser el hombre» (1959, p. 130).

Siguiendo el camino trazado por Kierkegaard, el vitalismo personal y sentimental de Unamuno no se reduce a lo puramente racional. No podemos pretender afirmar que solo se piensa con el «cerebro»; es todo el hombre que piensa, es todo su cuerpo y alma, todo órgano y todo aquello que fluye de su propio espíritu que no se reduce a la materia (2008, p. 19). La tensión dialéctica entre fe y razón, ciencia y vida, inteligencia y voluntad es un tema que se repite constantemente en su *Sentimiento trágico de la vida*.

Así, el filósofo debe ser, ante todo, hombre, como lo expresa en *Mi vida y otros recuerdos personales I* (1959, p. 130). Y como hombre filósofo que es, su *filosofar* tiene que liberarse del «saber por el saber mismo»; porque el saber por el saber mismo es un razonamiento que se apoya en lo que precisamente se quiere demostrar. Al hombre filósofo de «carne y hueso» se le pide, más que pensar, sentir la vida propia y la ajena afectivamente, que es «su suprema preocupación»:

El filósofo filosofa para algo más que para filosofar. *Primum vivere, deinde philosophari*, dice el antiguo adagio latino, y como el filósofo, antes que filósofo es hombre, necesita vivir para poder filosofar, y de hecho filosofa para vivir (2008, p. 31), citándolo a Cicerón remarca la idea, aunque invirtiendo causa por fin: «ciencia de lo vivo y de lo humano, y de las causas en que ellos se contienen». (2008, p. 34)

Filosóficamente, hallamos en Unamuno una unidad indisoluble entre hombre-filósofo-filosofar. Quien quiera filosofar deberá ser hombre antes que filósofo. Es por esto por lo que podemos entender su crítica a R. Descartes. Se justifica la duda metódica como punto de partida del filosofar; empero, Descartes se olvida de ser un hombre de «carne y hueso» que, ante todo, vive. Y por eso Unamuno cambia la verdad del *cogito, ergo sum*, por la verdad del *sum, ergo cogito*: primero se «es» y luego me pienso, más allá de la confusión cartesiana entre objeto y sujeto que considera (2008, p. 35).

No podemos aseverar con certeza si Unamuno es quien se da cuenta de que el filosofar debe partir del hombre (¿quizás Sócrates?).

Sin embargo, las situaciones límites sobre las cuales habla el filósofo —¿cuándo son tales?— lo son en la medida en que el hombre de «carne y hueso» toma conciencia de su propio «yo» y posterior mortalidad.

En este darse cuenta del yo personal, en este darse cuenta mi conciencia de que antes que todo *soy*, comienza, como punto de partida el verdadero filosofar: el yo que se conoce como «yo afectivo», que es al mismo tiempo *pleroma* del todo que es el hombre, conducirá al hombre a su encuentro con un sentimiento: *el sentimiento trágico de la vida*.

Por eso afirmamos que la filosofía de Unamuno, y su mismo filosofar, escapa a lo sistemático y tradicional en cuanto a lo primero; pero escapa también a un existencialismo académico y metódico en cuanto a su filosofar. Su existencialismo se apoya en el hombre y su vida (y en ella la muerte) en una experiencia sentida y vivida: todo fluye en el sentir de la vida misma. La reflexión del quehacer filosófico debe hacerse a partir de los problemas existenciales del hombre, del hombre de «carne y hueso» (2008, cap. 1).

Este darse cuenta de su existencia vivida es al mismo tiempo un morir. El darse cuenta de la muerte es también la pregunta sobre la inmortalidad. Es decir, en toda filosofía occidental, considerando la muerte, el problema último es: la inmortalidad del alma.

El ansia de inmortalidad, el no perecer, es el sentimiento trágico de la vida, el origen de toda filosofía y de todo hombre. Es la pregunta de todo hombre concreto, siempre presente en su propia historia conocida y vivida:

¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene a adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?; y si muero, ya nada tiene sentido. (Unamuno, 2008, p. 34)

Y la solución, la más vital, es aportada por el cristianismo católico, al que estudia en el capítulo «La esencia del catolicismo». (Unamuno, 2008, cap. 4)

El hambre de inmortalidad

La filosofía en su historia ha sido un discurrir sobre el *origen de filosofar*, que es la esencia misma de la filosofía: «la pasión específica del filósofo es la admiración, pues no es otro el principio de la filosofía», nos dice Platón.

Ya hemos dicho —insistimos en ello— que el origen de todo filosofar es la *admiración* de todo aquello que se nos presenta y por lo cual preguntamos. Seguido a la admiración de lo que existe, pronto viene la *duda*¹. Pero el hombre también puede hallar el camino del filosofar en las *situaciones límites*, como el dolor, la muerte, el mal, el fracaso. Toda filosofía tiene un «punto de partida» del cual nace el filosofar, aún para quienes la niegan.

Toda filosofía es filosofía de los hombres, hombres filósofos de carne y hueso que dirigen su filosofar a otros hombres de carne y hueso, como dice Unamuno. Empero, no basta *por qué* filosofar, no es lo teórico lo primero, debe haber un para qué, un sentido práctico del filosofar. Y filosofar no solo con la razón, sino con todo el ser del hombre; insistiendo con la filosofía de Unamuno, saber por saber es pedantería (2008, cap. 1).

Y el punto de partida, que en Unamuno es sentimiento trágico, no es la muerte, es el ansia de eternidad, de inmortalidad. Aquí nos queremos detener para que se entienda la reflexión siguiente que no nos lleve a equívocos.

Desde Platón se nos ha enseñado que el filósofo debe prepararse para la muerte; fue el mismo San Agustín el que dijo que la muerte se le aparece como algo real ante la muerte de su amigo; Pascal en sus *Pensamientos* dice que el hombre huye ante la muerte; los análisis de la muerte de un Heidegger terminan en que el hombre es un ser-para-la-muerte; para Sartre, la muerte marca el absurdo de la existencia humana, lo conceptual deja lugar a lo existencial.

En Unamuno la muerte es una preocupación para el hombre, a no dudarle; el hombre de carne y hueso es aquel que nace, sufre, se alegra, llora, come y duerme, se cansa, ama y quiere... y, sobre todo,

¹ Tengamos en cuenta que, en varios pasajes del *Sentimiento trágico*, Unamuno critica la duda metódica de Descartes.

muere, como nos dice al inicio de su *Sentimiento trágico de la vida*. Ser viviente para el hombre es tener conciencia de la muerte.

Pero *parémonos* aquí —la primera palabra en que comienza su capítulo III del *Sentimiento trágico* (2008, p. 39)—; y nosotros también «*parémonos* aquí». Porque no es la muerte el punto de partida de su filosofar, aunque implícita; es el *anhelo de inmortalidad* el punto de partida de todo filosofar. Se podrá objetar que la noción de *muerte* no es solo nocional, sino también existencial en Unamuno, y asentimos en ello: es, si se quiere, *conditio sine qua non* en su filosofar. Pero por lo mismo es causa y no fin. Es hacia donde se dirige el hombre, hacia donde va su vida, y esto más allá de la muerte. Dejemos claro esto: su preocupación no es la muerte, es el *hambre de inmortalidad*.

El hambre de inmortalidad pasa a ser punto de partida del filosofar, indisoluble del hombre. Será por esto por lo que escépticos, gnósticos o ateos resultan para el hombre una aporía, algo irresoluble, que lo lleva al hombre al abismo de la nada, que no le permite preguntarse sobre un «después» de su existencia. Sin embargo, y para muchos, la muerte no es la última palabra del hombre; sí lo es la palabra *inmortalidad*, aún a riesgo de enfrentarse a la razón ilustrada, a la verdad de la ciencia, a los materialismos o a los mesianismos ideológicos que nos ofrecen la salvación en este mundo.

La sed del conocimiento científico y ciertas filosofías no superan el límite de la muerte. El «culto a la inmortalidad» es la esencia de toda religión verdadera, es el camino del Dante (2008, p. 42).

Ahora bien, la pregunta es a qué se refiere cuando habla de *inmortalidad*. ¿Es una cuestión filosófica o religiosa, o ambas?; ¿es sólo un anhelo inmanente que cree el hombre para consuelo de su propio espíritu y de los demás o es la inmortalidad algo trascendente al modo del catolicismo?; ¿se lo puede racionalizar? Sin embargo, hay algo que no se puede soslayar en su pensamiento, el ataque al ateísmo que pretende quitar en los hombres la misma idea de inmortalidad:

Nunca he podido soportar el dogmatismo docente del ateísmo más incivil y más grosero, de un ateísmo a su modo troglodítico. Nunca he podido tolerar que a nombre de una razón abstracta, ahistórica, matemática si se quiere, pero puesta fuera de la Historia y de su tradición, se pretenda arrancar tiránicamente del alma de los hombres y ciudadanos de mañana las más nobles y fecundas inquietudes, y

con ellas el germen de las creencias que le consuelan al hombre de haber tenido que nacer y de tener que vivir. Los que conozcan mi obra *Del sentimiento trágico de la vida* saben bien cómo pienso y siento a este respecto y que, si no soy un convencido racionalmente de la existencia de Dios, de una conciencia del Universo, y menos de la inmortalidad del alma humana, no puedo soportar que se quiera hacer dogma docente del ateísmo y del materialismo. (Unamuno, 1959, p. 7)

Este texto nos muestra implícitamente que el tema de la inmortalidad es, sin duda, capital, es su filosofía en su *Del sentimiento trágico de la vida*. Es querer ser siempre el hombre eterno de Spinoza; el todo o nada shakesperiano; la eternidad, eternidad que exclama el poeta; el ansia de ser eterno como Dios en el hombre Adán y su mujer (2008, p. 39); la inmortalidad del alma que postuló I. Kant en su segunda crítica, para superar su primera, ya mencionado; Pascal, Dante y la misma Biblia con su Evangelio, Pablo y los Hechos (2008, cap. 3).

Es «la fe de los sencillos en el hambre de inmortalidad», hambre de inmortal cuya institución el catolicismo protege. Aunque debemos aclarar que, según Unamuno, la inmortalidad del alma es un supuesto no explícito; prima más la idea de un fin de los tiempos formado en los tres primeros siglos de la Iglesia, llamado *quiliasmo*². La virtud de la fe cristiana nace antes que la muerte, por la fe en el Cristo resucitado; esto que proclama Unamuno no es, en realidad, de Unamuno, aparece ya en los mismos Evangelios y en toda la Teología de la tradición católica. El apóstol de los gentiles (citado por Unamuno) nos hace comprender el sentido de la inmortalidad. No así Justino —aunque no estamos de acuerdo con su postura, en Justino prima la fe antes que la razón—, pero sí Atanasio y Nicea y el Vaticano; por esto se queda con la fe católica y no protestante. Y en toda la oposición entre fe vivida y fe teológica, así como prefiere el sentimiento antes que la razón, prefiere la fe del carbonero y de Santa Teresa, antes que la escolástica tomista. Cuestión expuesta al

² El milenarismo o quiliasmo es la doctrina según la cual Cristo volverá para reinar sobre la Tierra durante mil años, antes del último combate contra el mal; se producirá la condena del diablo a perder toda su influencia para la eternidad y comenzará el Juicio Universal, interpretando el Apocalipsis de San Juan.

final del capítulo como única solución: la inmortalidad satisface a la voluntad, pero no a la razón (2008, pp. 73-74).

Por tal motivo, son falaces los argumentos espiritualistas de Platón, de Aristóteles, de Tomás de Aquino, de Hume, Berkeley o Kant. Por otra parte, la misma teología está guiada por la razón, por lo que ningún argumento suyo puede reforzar nuestra aspiración hacia la eternidad. Frente a la impotencia de la razón y de la teología, Unamuno plantea su alternativa: hay que elegir entre la razón o la vida; entre el racionalismo o el vitalismo. El primero nos propone la muerte del hombre, pues le deja desprovisto de cualquier sentido y de cualquier destino; el segundo nos podría ofrecer la inmortalidad de cuerpo y alma. Es la queja de Caín a sus padres, no haber elegido el árbol de la vida (2005, p. 51).

El intento realizado desde la filosofía unamuniana es ese racionalizar-antirracional de ese sentimiento íntimo y vital; la dialéctica existente entre fe vivida y la razón. Esto último nos parece central en Unamuno y nos aproxima a su «idea de inmortalidad». El hombre se da cuenta de que su fe es incompatible: entonces ¿qué es la inmortalidad?

La inmortalidad: la «razón» fundada en el sentimiento

El hombre de carne y hueso posee ambas facultades, la fe (como sentimiento) y la razón. No obstante, Unamuno tiene en mayor estima a la fe, pero cualquier hombre que se precie de serlo debe tener ambas. Las dos son irreductibles y enemigas, y están en guerra perpetua: no quiere renunciar a la vida, pero tampoco a la razón: «... y tiene que vivir y obra entre esas dos muelas contrarias que nos trituran el alma...» (2008, p. 120).

En su dialéctica intensa del hombre en querer ser todo o nada, la eterna lucha lleva al hombre a querer serlo todo en todo y a perpetuarse, y en el instinto de conservarse que le empuja a mantenerse dentro de límites, surge el problema capital que angustia a Unamuno: el de la inmortalidad.

El creer en la inmortalidad —nos parece— se acerca más a la fe que a la razón sin eliminar esta. La cuestión es poder saber de qué fe se trata, aunque no hay propiamente una definición de fe en Unamuno, al modo escolástico. ¿Entonces?

No hay conceptualización de fe a la manera de la teología escolástica. Sin embargo, la fe de Unamuno no es una fe como respuesta al Dios que se revela, es una fe que «crea».

La duda que acecha a la fe se convierte en la certeza de un Dios que da sentido al universo y a la conciencia individual:

Y la fe en Dios no estriba, como veremos, sino en la necesidad vital de dar finalidad a la existencia, de hacer que responda a un propósito. No para comprender el *porqué*, sino para sentir y sustentar el *para qué* último necesitamos a Dios, para dar sentido al Universo. (2008, p. 138)

El Dios unamuniano es la garantía de nuestra inmortalidad, de nuestra vida vivida, no a la manera de un postulado como en I. Kant; el anhelo de inmortalidad es anhelo de Dios (2008, p. 165).

Entonces, lo primero que cabe decir es que tal inmortalidad no es la griega ni la católica o cristiana, si se quiere: no es trascendente al modo griego ni al católico. El hambre de inmortalidad es una necesidad del hombre de carne y hueso, el hombre tiene hambre de comida y de bebida, de fuego para satisfacer su frío y tiene hambre de otras necesidades materiales. Pero, sobre todo, tiene «hambre de inmortalidad». No obstante, volvemos a preguntarnos: ¿a qué concepción de la inmortalidad se adhiere el filósofo vasco?

Quizá podría decirse que la inmortalidad unamuniana se acerca más a la cristiana; mientras la inmortalidad griega es racional, la cristiana es irracional, y a ello contribuye en gran medida el presentar a un Cristo resucitado, como hemos señalado. Pero escapa Unamuno al acercarse aquella a la teología natural, a su racionalización, cuando otrora fue irracional. Así pues, la inmortalidad unamuniana no se apoya en «razón lógica alguna» tampoco.

En su discurso sobre la disolución de la razón (citando Unamuno a Hume, Kan, Spinoza, entre otros; 2008, cap. 5), la alternativa racionalista prueba —o al menos intenta— la no inmortalidad del alma. Pero tampoco la teología tomista y escolástica puede argumentar en favor de la inmortalidad del alma: «Y todas las elucubraciones pretendidas racionales o lógicas en apoyo de nuestro hambre de inmortalidad, no son sino abogacía y sofistería» (2008, p. 85).

Toda razón discursiva, griega, ilustrada, científicista sobre el verdadero problema no tiene cabida, dado que el problema de la inmortalidad del alma no cae bajo el imperio de la razón. La existencia del alma como principio constitutivo de cuerpo, inmortal o no, carece de sentido; ello en sintonía con su «hermano» Kierkegaard (2008, p. 102).

¿Cuáles serían los rasgos definitorios de la inmortalidad unamuniana? Principalmente, la inmortalidad debe ser siempre entendida desde el punto de vista del hombre de carne y hueso que piensa, pero que fundamentalmente siente; del hombre que quiere la eternidad en los hijos y en los hijos de los hijos.

En segundo lugar, dicha inmortalidad está marcada por el sello de la tragedia, pues se manifiesta en el hombre que no quiere morir y la del sentimiento de vivir siempre. Y como se ha señalado al sentimiento de inmortalidad le sigue la muerte, no a la inversa. Porque quizás el hombre se conoce como mortal después de sentir y de pensar la eternidad.

En el capítulo VIII (2008, p. 141), la presencia de Dios en el pensamiento de Unamuno se justifica como el ser fundante de la inmortalidad, necesario para alcanzarla quizás a modo de proyección del hombre (proyección de Dios no a la manera de un Feuerbach en su *Esencia del Cristianismo*), de modo que es el ser humano en su pensar la inmortalidad quien crea a Dios y hace que el hombre crea en él voluntariamente.

Y el «crear» para «creer» es el verdadero sentimiento religioso que en la doctrina de Schleiermacher (1990) y según Unamuno parece ser la explicación más acabada (2008, pp. 141-142).

Similar idea encontramos en Kierkegaard, la fe anticipa la infinitud: «Por fe entiendo yo aquí lo que en alguna parte designa Hegel muy justamente a su manera: la certeza interior que anticipa la infinitud» (1963, p. 154).

La fe crea y luego cree; crea a Dios para creer en Él. Y concomitante a esto, crea y cree en la inmortalidad, y aquella duda se vuelve certeza: el Dios vivo del Nuevo Testamento es el Dios vivo en el interior del hombre: «¡Crear lo que no vimos, no!, sino crear lo que no vemos» (2008, p. 165).

Pero también la fe creada es fe transmitida y, sin embargo, no «creída», ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que es la fe del cura Manuel, el personaje de la novela *San Manuel Bueno, Mártir*, que lo resucita a Lázaro a la vida de fe, lo convierte al Dios de los cristianos, a la esperanza de la vida eterna, pero que, acongojado por hacer felices a los demás, no cree (1963, pp. 4243) en Dios, ni en la vida eterna.

Y es el cristianismo o, al decir de Unamuno, la cristiandad la razón de ser de lo dicho: así lo expresa en su obra *La agonía del cristianismo*:

Es que el cristianismo, la cristiandad más bien, desde que nació en San Pablo, no fué doctrina, aunque se expresa dialécticamente; fue vida, fue lucha, fue agonía. La doctrina era el Evangelio, la Buena Nueva. El cristianismo, la cristiandad, fue una preparación para la muerte y para la resurrección, para la vida eterna. «Si Cristo no resucitó de entre los muertos, somos los más miserables de los hombres», dijo San Pablo. (1938, p. 30)

En esto encontramos la respuesta a la inmortalidad. Se puede decir, por consiguiente, que una fe que suponga la razón es irracional, aunque en la vida vivida se necesiten. Sin embargo, se llega a Dios por el camino de la fe, la conciencia de la inmortalidad no reside en filosofía ni teología racional: es existencia y sentimiento.

Conclusión: fe y esperanza

Miguel de Unamuno, filósofo, novelista, ensayista, guionista, pero, ante todo, un «hombre de carne y hueso» en el que sentimiento y vida son indisolubles, es el hombre con sus vicisitudes, el que nace y, sobre todo, muere, y ante la muerte, el sentimiento trágico de los hombres y de los pueblos.

Así pues, la filosofía existencialista de Unamuno es existencia del hombre concreto, llamado a encontrar un sentido a la vida. La muerte que suscita un gran interrogante, esto es, un sinsentido de la existencia, debe ser superada en perspectiva de esperanza.

La búsqueda de la esperanza que dé sentido a la vida debe ser el descubrimiento de Dios en nosotros mismos, que constituye el fundamento de nuestra inmortalidad.

La lucha entre razón y fe, duda y fe, del Dios racional y el Dios vivo del cristianismo ha sido su propia lucha. Lucha que tendrá su triunfo en la salvación del hombre y de la humanidad, y en la de Sancho, tal es la esperanza:

¡Consérvale a Sancho su sueño, su fe, Dios mío, y que crea en su vida perdurable y que sueñe ser pastor allá en los infinitos campos de Tu Seno, endechando sin fin a la Vida inacabable que eres Tú mismo; consérvasela! ¡Dios de mi España! ¡Mira, Señor, que el día en que tu siervo Sancho cure de su locura, se morirá, y al morir él se morirá su España, tu España! Señor. Fundaste este tu pueblo, el pueblo de tus siervos Don Quijote y Sancho, sobre la fe en la inmortalidad personal; mira, Señor, que esa es nuestra razón de vida y es nuestro destino entre los pueblos el de hacer que esa nuestra verdad del corazón alumbrase las mentes contra todas las tinieblas de la lógica y del raciocinio y consuele los corazones de los condenados al sueño de la vida. (1914, p. 459)

Finalmente, nos queda saber cuál es la fe de Unamuno, no qué es la fe, de otro modo nos preguntamos si se identifica con alguna religión: ¿luterana, católica, agnóstica? No lo sabemos.

Bibliografía de consulta

Gaos, J. (1958). *Confesiones profesionales*. F.C.E.

Kierkegaard, S. (1963). *El concepto de angustia* (6.^a ed.). Espasa-Calpe.

Scheleiermacher, F. (1990). *Sobre la religión. Segundo Discurso*. Tecnos.

Unamuno, M. de (1914). *Vida de Don Quijote y Sancho. Según Miguel de Cervantes. Explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Renacimiento. <https://archive.org/details/vidadedonquijote00unamuoft/page/n9/mode/2up?view=theater>

Unamuno, M. de (1938). *La agonía del cristianismo*. Losada.

Unamuno, M. de (1959). *Mi vida y otros recuerdos personales I*. Losada.

Unamuno, M. de (1963). *San Manuel Bueno, Mártir. Y tres historias más* (5.^a ed.). Espasa-Calpe.

Unamuno, M. de. (2008). *Del sentimiento trágico de la vida*. Losada.

Los elementos psicoafectivos subyacentes en el acto interior de fe

Luis Larraguibel

Resumen

La Iglesia nos enseña que nuestra potencia intelectual es sujeto del hábito de fe y, por lo tanto, el acto elicitado por este hábito es propiamente intelectual. Sin embargo, resultan necesarios una serie de movimientos afectivos para producirlo. Al mismo tiempo, este acto no puede ser producido sin el movimiento interior de la gracia y sin el concurso de la voluntad que mueve al intelecto para que elicite el acto de creer. El acto de fe permite que la persona sea transformada por los misterios creídos y experimente cómo la Providencia divina ha dispuesto que todo acontecimiento se ordene a su santificación.

Palabras claves: fe, intelecto, voluntad, hábito, afectividad.

Abstract

The Church teaches us that our intellectual power is subject to the habit of faith and, therefore, the act elicited by this habit is properly intellectual. However, a series of affective movements are necessary to produce it. At the same time, this act cannot be produced without the interior movement of grace and without the concurrence of the will that moves the intellect so that it elicits the act of believing. The act of faith allows the person to be transformed by the mysteries believed and experience how divine Providence has arranged that every event be ordered to his sanctification.

Keywords: *faith, intellect, will, habit, affectivity.*



Introducción

La Iglesia nos enseña que nuestra potencia intelectual es sujeto del hábito de fe, lo que le permite elicitar actos que superan su capacidad natural con el fin de conocer oscuramente la naturaleza íntima de Dios y en quién se realizará su destino beatífico¹. En primer lugar, trataremos acerca del hábito de fe tanto desde el punto de vista ontológico como psicológico. Luego, explicaremos que el acto elicitado por el hábito de fe es propiamente intelectual; sin embargo, resultan necesarios una serie de movimientos afectivos para producirlo. Al mismo tiempo, subrayaremos la sobrenaturalidad de este acto que no puede ser producido sin el movimiento interior de la gracia y sin el concurso de la voluntad que mueve al intelecto para que elicite el acto de creer. El acto de fe permite que la persona sea transformada por los misterios creídos y experimente cómo la Providencia divina ha dispuesto que todo acontecimiento se ordene a su santificación.

1) El hábito de fe desde el punto de vista ontológico

La existencia de las virtudes infusas es exigida por la Providencia y por el gobierno divinos sobre el universo, particularmente el hombre: así como en el orden natural Dios provee a la naturaleza racional de las debidas potencias espirituales que le permiten alcanzar su fin último natural, así también sucede en el orden sobrenatural al que hemos sido efectivamente llamados, proveyéndonos no solo de una cualidad esencial sobrenatural inherente en la raíz del alma (la gracia santificante), sino también de principios permanentes que elicitan operaciones sobrenaturales, como son los hábitos o virtudes infusos².

¹ «Deus unus potest nobis suis ipsius veram plenamque impertire cognitionem, seipsum revelans uti Patrem, Filium et Spiritum Sanctum, cuius nos per gratiam ad aeternam vitam participandam vocamur, hisce in terris in obscuritate fidei, et post mortem in sempiterna luce» (Paulus PP. VI, 1968, n. 8).

² «Virtutes autem infusae disponunt hominem altiori modo, et ad altiorem finem, unde etiam oportet quod in ordine ad aliquam altiorem naturam. Hoc autem est in ordine ad naturam divinam participatam» (Thomas Aquinatis, S.Th., I-II, q.110, a.3).

No obstante, la exigencia de estos hábitos es aún mayor: mientras nuestra relación con el fin último natural no es mediada por ningún hábito, pues tendemos necesariamente a él, el fin último sobrenatural excede en toda proporción a las exigencias de nuestra naturaleza, y, por lo tanto, estos hábitos resultan necesarios para el desarrollo de la vida divina en el alma humana, no solo en cuanto a los medios (objeto de las virtudes morales infusas), sino en cuanto al fin (objeto de las virtudes teologales):

Las virtudes teologales —dice S. Ramírez— se relacionan con la gracia habitual, que es participación de la misma naturaleza divina, de la misma manera como las potencias espirituales lo hacen con el alma humana; en cambio, las otras virtudes infusas (morales) se relacionan con la gracia como el alma con las potencias orgánicas. (1994, n. 13)

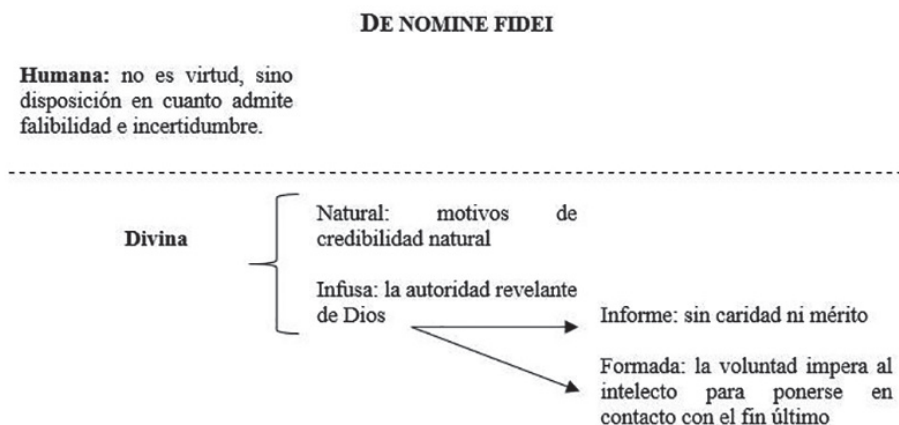
Para explicitar la naturaleza del hábito, Santo Tomás indaga en el objeto de este, pues nos pone en contacto con su causa formal: el objeto y motivo formal de la fe es la Verdad Primera que se revela activamente a Sí misma y todo aquello que respecta a Ella, no por la demostración racional de esta verdad, sino por la testificación y autoridad de Dios revelante³. Así como no es necesario demostrar los primeros principios del entendimiento —que actúan como *ratio qua*— porque se suponen en toda demostración, así también ocurre con la fe respecto al conocimiento de las realidades del orden sobrenatural, lo cual no impide que podamos tener un conocimiento resolutorio de estas realidades a través de la sabiduría teológica, tal como sucede con la metafísica en el orden natural⁴.

³ «Si consideremus formalem rationem obiecti, nihil est aliud quam veritas prima, non enim fides de qua loquimur assentit alicui nisi quia est a Deo revelatum» (Thomas Aquinatis, *S. Th.*, II-II, q.1, a.1).

⁴ «Quia de ultima resolutione cognitionis supernaturalis fidei iudicandum est proportionaliter ad ultimam resolutionem cognitionis naturalis intellectus» (Ramírez, 1994, n. 63).

2) El hábito de fe desde el punto de vista psicológico

Figura 1. *De nomine fidei*



Sabemos que la fe es un hábito intelectual; sin embargo, este hábito no se predica de manera unívoca, sino que puede admitir diversos grados. Existe una fe natural o adquirida por la cual el intelecto asiente a la revelación divina, no por la testificación y autoridad de Dios revelante, sino por los motivos racionales de credibilidad, como los milagros, las profecías y las manifestaciones directas de la Providencia divina en el mundo (signos sobrenaturales *quoad modum*). En sentido estricto, constituye una ciencia imperfecta pues procede *ex signo* y no *ex causa*; es inferior incluso a la teodicea y, de esta manera, podemos decir que los demonios, los condenados y algunos racionalistas poseen esta fe científica. Por el contrario, la fe infusa es inicio de salvación y se distingue de la anterior en cuanto es movida por la autoridad de Dios, de modo que es una virtud sobrenatural *quoad substantiam*.

No debemos olvidar que la fe informe es esencialmente una virtud infusa, pues el acto de creer —movido por la autoridad divina— es un don de Dios que no perfecciona la voluntad (como la caridad), sino el intelecto⁵. Aunque este acto no resulte meritorio, ya que el

⁵ «Cum autem fides sit perfectio intellectus, illud per se ad fidem pertinet quod pertinet ad intellectum, quod autem pertinet ad voluntatem non per se perti-

corazón del creyente no ha sido suficientemente purificado y rectificado, permaneciendo aún en el pecado e impidiendo el uso pleno del hábito, procede de las gracias actuales. En cambio, la fe formada por la caridad permite que el intelecto especifique a la voluntad y esta ordene su acto infalible y meritoriamente al fin sobrenatural, como explica Cayetano: «[La fe] como virtud teológica del intelecto, lo coloca en la máxima perfección que puede obtener sobrenaturalmente en *esta vida*, ya que —por su naturaleza— la fe determina al intelecto —de manera infalible— tanto a la verdad como al bien sobrenaturales» (Caietanus, 1888-1906, II-II, q.4, a.5). Esta perfección intelectual no implica la evidencia intuitiva de Dios, pues ver la Deidad no es debido al hábito y al acto de fe.

Si bien ningún hábito operativo puede inherir simultáneamente en nuestras dos potencias espirituales, como tampoco lo hace un accidente sobre diferentes sujetos⁶, la fe puede estar en la voluntad *accidentaliter* tanto por modo de disposición como por modo de consecuencia, según lo explica S. Ramírez: «El *assensus fidei* es un acto elicitivo del intelecto, pero imperativamente es un acto de la voluntad y es natural que surja de este movimiento voluntario, el temor, la esperanza y la caridad» (1994, n. 420). De allí que debemos evitar cierto intelectualismo exagerado cuando concibamos al hábito de fe: ciertamente, es una virtud especulativa, pero no de manera exclusiva, pues la fe también es práctica en cuanto causa y regla de nuestra vida moral sobrenatural. En este sentido, la caridad es forma extrínseca⁷ de la fe en cuanto la mueve —a modo de fin— a su plena actualidad:

net ad fidem, ita quod per hoc diversificari possit habitus fidei. Distinctio autem fidei formatae et informis est secundum id quod pertinet ad voluntatem, idest secundum caritatem, non autem secundum illud quod pertinet ad intellectum» (Thomas Aquinatis, *S. Th.*, II-II, q.4, a.4).

⁶ «Unus habitus non potest esse nisi unius potentiae, sicut una forma nisi unius materiae et unum accidens non nisi unius subiecti» (Thomas Aquinatis, *In Sent.*, IV, d.14, q.1, a.3, q.la. 1).

⁷ La caridad no es ni forma intrínseca, ni causa ejemplar, ni causa eficiente del hábito de fe porque este tiene su propio objeto formal, mira como ejemplar a la ciencia de Dios y es causado —como todo hábito sobrenatural— por la gracia santificante.

El bien —explica Santo Tomás— que constituye el fin de la fe, es decir, el bien divino, es el objeto propio de la caridad. Por eso se llama a la caridad forma de la fe, en cuanto que por la caridad se perfecciona e informa el acto de la fe. (*S.Th.*, II-II, q.4, a.3)

3) La sobrenaturalidad del acto interior de fe

Agustín enseña que el acto de fe pertenece formalmente al intelecto en cuanto implica pensar con asentimiento, pues *nullus credit, nisi prius cogitaverit esse credendum* (ML 44, 963)⁸. Mientras el consentimiento es un acto de nuestro apetito racional, el asentimiento implica un ascenso del intelecto para elicitar el acto de fe, lo cual involucra el imperio de la voluntad en cuanto el juicio intelectual acerca de las verdades divinas permanece insatisfecho si el afecto —movido por la gracia— no se aplica en la adhesión a aquellas (Ramírez, 1994, n. 216).

El *Catecismo* nos enseña que la fe no es un movimiento ciego del espíritu, sino una adhesión personal y un verdadero asentimiento del intelecto a las verdades reveladas por Dios y que han sido adaptadas a nuestro modo de conocer⁹. Esta enseñanza significa que, por un lado, el creer no es fruto de una presión ciega de la voluntad sobre el intelecto y, por otro, que este acto se adapta a nuestra naturaleza, lo cual no priva la sobrenaturalidad del acto. Si bien, en el acto de fe, está implicada la libertad de la creatura, Dios preceptúa este acto como Señor y Creador a quien debe prestarse plena sumisión de nuestro intelecto y voluntad, puesto que realmente ha hablado al género humano¹⁰.

⁸ «Et sic proprium est credentis ut cum assensu cogitet, et per hoc distinguitur iste actus qui est credere ab omnibus actibus intellectus qui sunt circa verum vel falsum» (Thomas Aquinatis, *S. Th.*, II-II, q.2, a.1).

⁹ «Sic Christi et sanctorum miracula, prophetiae, Ecclesiae propagatio et sanctitas, eius fecunditas et stabilitas divinae Revelationis signa sunt certissima et omnium intelligentiae accommodata, credibilitatis motiva quae ostendunt quod fidei assensus nequaquam sit motus animi caecus» (*Catechismus*, 1997, §156).

¹⁰ «Deo revelanti praestanda est oboeditio fidei [...] qua homo se totum libere Deo committit plenum revelanti Deo intellectus et voluntatis obsequium praestando et voluntarie revelationi ab Eo datae assentiendo» (Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II, 1965, *Lumen Gentium*, n. 5).

Es imposible elicitar un acto interior de fe sin que el intelecto sea movido por una gracia actual, incluso cuando el hábito permanece en estado informe. Como explica el P. Ramírez, este acto no solo sana nuestras potencias espirituales corrigiendo su infidelidad e impiedad, sino también eleva el intelecto por medio de la ilustración o iluminación de las verdades divinas, y la voluntad por medio de la inspiración y de la moción sobrenaturales (1968, p. 214). Resulta necesario manifestar la causalidad de la gracia en este acto interior, puesto que la sola gracia exterior (milagros, profecías y predicación) no bastan para causar la fe, puesto que la experiencia nos demuestra que algunos hombres —ante la misma gracia exterior— siguen permaneciendo incrédulos¹¹. Una potencia natural no puede prorrumpir actos sobrenaturales sin el auxilio de la gracia que la eleva y la aplique y, de esta manera, el intelecto no puede causar por sí mismo un acto que supere su especie:

Por lo que se refiere a la intrínseca sobrenaturalidad del acto interior de fe salvífica, se hace patente ya sea por referencia al fin propio, al cual es proporcionado la bienaventuranza sobrenatural; o por razón del propio objeto formal y material: Dios revelando activamente, en cuanto autor del orden sobrenatural, y Dios pasivamente revelado como es en sí, que por naturaleza excede la capacidad natural de conocer de cualquier entendimiento creado o creable. (Ramírez, 1968, p. 215)

No obstante, el jesuita Henri Pinard señalaba que el principio *species cuiuslibet habitus dependet ex formali ratione obiecti* (es decir, que el acto procedente del hábito es especificado formalmente por su objeto) solo es válido desde el punto de vista lógico, pero no se verificaría desde el punto de vista ontológico, y es posible que exista un acto sobrenatural que recaiga sobre un motivo natural (1913, p. 448). De esta manera, la experiencia psicológica de una persona conversa manifiesta que podría elicitar un acto de fe (natural o sobrenatural) sobre un objeto natural o históricamente cognoscible como un milagro o la Pasión de Jesucristo. Si bien, la experiencia psicológica no basta para hacernos discernir

¹¹ «Videntium enim unum et idem miraculum et audiendum eandem praedicationem, quidam credunt et quidam non credunt» (Thomas Aquinatis, *S. Th.*, II-II, q.6, a.1).

con evidencia si tal acto proviene de la iluminación sobrenatural del Espíritu Santo o de los efectos de la luz natural de nuestra inteligencia, R. Garrigou-Lagrange responde que este debate no se resuelve experimentalmente, sino de forma metafísica:

El hecho que Jesucristo ha muerto sobre la cruz por amor de nosotros puede ser conocido por la sola razón —que ve únicamente un amor heroico y el ejemplo más grande de fuerza moral tal como piensan los protestantes liberales— y, al mismo tiempo, este hecho puede ser conocido por la fe que ve un acto no solo natural, sino esencialmente sobrenatural, teándrico y de valor infinito. (1914, p. 31)

Esta luz interior sobrenatural no es más que la voz del Padre transmitida por boca de la Iglesia, por la cual el creyente adhiere no a las palabras de una fórmula dogmática, sino al misterio escondido detrás de esa fórmula: «actus credentis non terminatur ad enuntiable, sed ad rem» (*S. Th.*, II-II, q.1, a.2 ad 2). Si el acto de fe careciese de un correlato noético, no dejaría de ser un acto veleidoso de la voluntad y, por lo tanto, no se despegaría de la propia inmanencia y la autonomía moral del sujeto; en cambio, permanecería cerrado sin que pueda abrirse a una auténtica relación con el conocimiento racional (Izquierdo, 2013, p. 65). Ciertamente, los dogmas son verdaderos porque la revelación divina está abierta al conocimiento y porque el lenguaje tiene un alcance metafísico, que implica no solo la transformación del intelecto, sino de toda la persona:

Se trata —dice C. Izquierdo— de un encuentro personal en el que el creyente acepta a Cristo y entra en comunión con Él. Pero el encuentro con Cristo en la fe no es un movimiento ciego, sino que es también encuentro con el Lógos, con la verdad que es el mismo Cristo. (2013, p. 59)

4) La psicología del acto interior de fe

Si bien el P. Ramírez había reflexionado acerca de la psicología del acto interior de fe, su artículo homónimo vio la luz de manera póstuma gracias a la edición de Victorino Rodríguez, y que hizo público para conmemorar el Año de la Fe de 1968. En aquel trabajo, se reconocen tres elementos que confluyen en la generación de este

acto: 1) la iniciativa divina; 2) el concurso general y natural de Dios, que permite el movimiento de las potencias espirituales del hombre viador hacia sus objetos propios, y 3) el tránsito del orden natural al sobrenatural, que requiere la acción divina (causa primera) y humana (causa segunda) (Ramírez, 1968, pp. 215-219).

Respecto al primero, la iniciativa divina se manifiesta con la proposición del objeto de la fe a través de la enseñanza de la Iglesia docente, las Sagradas Escrituras u otras obras teológicas; la autenticidad de la proposición queda confirmada mediante señales o signos que provienen misteriosamente del mismo Dios. Además, corresponde a la Providencia y gobierno divinos ofrecer a todas las creaturas espirituales las gracias actuales suficientes que les permitan prorrumpir un acto salvífico de fe y ordenarse a su fin último.

En cuanto al segundo, el concurso general y natural de Dios permite que, por un lado, el intelecto humano sea capaz de conocer la verdad del orden natural en el cual se incluye los *preambula fidei*, es decir, la existencia de Dios como autor de la naturaleza, su atributo de suprema infalibilidad en el conocer y en el revelar y que conlleva la obligación de creer cuando Dios revele y hable; y, por otro, la tendencia natural de la voluntad a apetecer la felicidad en común, lo que implica la inclinación natural a poseer y conocer la verdad.

Finalmente, el tránsito del orden al sobrenatural requiere la actuación de nuestras potencias espirituales siempre que sean movidas por la acción divina. De esta manera, el entendimiento especulativo —a partir del milagro— conoce *naturalmente* el hecho de la divina Revelación y, consiguientemente, comprueba de manera extrínseca (la sobrenaturalidad del milagro no es *quoad essentiam*) la existencia de verdades y promesas sobrenaturales del Dios revelador al formular el siguiente argumento:

En verdad Dios ha revelado de hecho estos misterios y ha prometido la visión de los mismos. Pero Dios siempre habla cosas verdaderas y hace promesas siempre verdaderas y sinceras. En consecuencia, es verdad todo lo que Dios revela al igual que sus promesas acerca de la concesión de la bienaventuranza. (Ramírez, 1968, p. 218)

Luego, el entendimiento práctico descubre su obligación de creer en Dios cuando habla y promete, y formula un juicio de credibilidad,

pero que aún no constituye formalmente un acto de fe¹². Una vez conocido el milagro y la obligación de creer, surge en la voluntad cierto estupor y temor reverencial que le despierta el deseo (a modo de veleidad) de descubrir y conocer al Dios que habla y sus misterios revelados. En este deseo o veleidad —fruto del entendimiento y del apetito natural de felicidad—, actúa la gracia actual interior e impulsa a la voluntad a que *quiera creer*, a fin de obtener la felicidad prometida por Dios. De allí que surja una serie de movimientos afectivos impulsados por la gracia que precederán al pensar con asentimiento (*cum assensu cogitare*) del cual habla Agustín, esto es, el consentimiento de querer la beatitud sobrenatural, la elección o decisión de creer las palabras y promesas divinas, el imperio de la voluntad sobre el intelecto para que elicite el acto de creer y el uso activo que eficazmente consiente al Dios revelador:

El tránsito de la credibilidad natural y la connatural veleidad de la bienaventuranza sobrenatural, al querer sobrenatural de la bienaventuranza prometida y el acto de fe sobrenatural; se realiza con gran naturalidad y de modo totalmente conforme al entendimiento y la voluntad. Por contraposición, en el caso de los demonios y las almas condenadas a quienes no se concede ninguna gracia sobrenatural, no tiene lugar este tránsito. (Ramírez, 1968, p. 219)

Catalina de Siena asemeja la ausencia de fe con la ignorancia y con la soberbia en cuanto el hombre confía en sus propias fuerzas intelectuales y afectivas, desconociendo que la Providencia divina ha dispuesto que no solo todo movimiento humano (intelectual, afectivo y sensible), sino también el mismo universo procedan del amor de Dios en orden a socorrer las necesidades de la creatura racional, principalmente su santificación¹³.

¹² «Il y a, par le biais de l'appétit incliné par Dieu, une perception in actu exercito de la Vérité première dans son effet: la motion exercée sur la volonté. Ce jugement pratique n'est pas à confondre avec l'affirmation de foi elle-même; il donne seulement l'évidence pratique de la convenance de l'acte de croire» (Duroux, 1963, p. 164).

¹³ «Con mi sabiduría he ordenado y gobierno el mundo entero con tal orden, que nada le falta: nadie puede añadirle más. Lo he provisto todo en el alma y en el cuerpo; no obligado por vuestra voluntad, porque no existíais, sino únicamente por mi clemencia, obligado por mí mismo cuando hice el cielo y la tierra, el mar y el firmamento; es decir, el cielo para que diera vueltas encima de vosotros; el

Mientras los conocimientos y afectos humanos son volátiles, demostrándole al hombre su mutabilidad (el no ser), la gracia es estable y no puede ser quitada ni cambiada a menos que nuestra libertad regrese al pecado. No obstante, el movimiento de ascenso hacia Dios es causado por la iniciativa divina: «Si alguna vez soy servido por la criatura, soy Yo quien da ese deseo y aptitud, lo mismo que el poder y el saber para llevarlo a la práctica» (Catalina de Siena, 1996, p. 344).

La santa Doctora explica que las infidelidades, impaciencias y murmuraciones de los hombres respecto a la Providencia divina son toleradas por Dios, *ya que nos ama sin ser amado por nosotros*, pero el cúmulo de pecados mortales hace que nos alejemos de la semejanza divina porque nos apartan de la gracia. De allí la necesidad de purificar *la luz de la santísima fe* en la sangre del Cordero, para no caer en la muerte eterna:

Entonces, aquella alma —alusión autobiográfica de santa Catalina—, abriendo los ojos del entendimiento, con la luz de la santísima fe puesta en su divina Majestad, con anhelante deseo, pues por las palabras dichas conoció mejor la verdad sobre la dulce providencia, para obedecer a su mandato, miró en el espejo de su inmensa caridad, y comprendió que Él era suma y eterna Bondad y que nos había creado y vuelto a comprar con la sangre de su Hijo sólo por amor. Con el mismo amor daba el alma lo que recibía de Dios y Él permitía. Las tribulaciones, los consuelos y todo lo demás era dado por amor y para ayudar a la salvación del hombre y no con otro fin. (1996, p. 343).

Conclusión

La Providencia particular de Dios sobre el hombre no solo proporciona el hábito y acto sobrenatural de la fe y todos los consuelos a ella pertenecientes, sino también las tribulaciones que permiten purificar nuestros afectos y movimientos voluntarios para conocer y amar a Dios de manera más perfecta. Al respecto, R. Garrigou-Lagrange enseña:

aire, para que respiraseis, el fuego y el agua para que uno templara al otro; el sol para que no estuviésemos en oscuridad: todo compuesto y ordenado para acudir a las necesidades del hombre. Todo lo he hecho con grandísimo orden y providencia» (Catalina de Siena, 1996, p. 347).

Verdad es que Dios purifica nuestro deseo de la salvación del amor propio que se le mezcla, por medio de alguna incertidumbre que permite se suscite en nosotros, la cual nos obliga a amarle por sí mismo y con más pureza. Es necesario hacer abandono de sí mismo en Dios con espíritu de fe, creyendo, como dice San Pablo que todas las cosas contribuyen al bien de los que aman a Dios y perseveran en el amor. (1945, p. 214)

A lo largo del trabajo, observamos que nuestra potencia intelectual es sujeto del hábito fe y le permite elicitar actos que superan su capacidad natural. Sin embargo y a diferencia del orden natural, resultan necesarios una serie de movimientos afectivos, particularmente el imperio de la voluntad, para que el juicio intelectual se aplique en la adhesión de las verdades divinas y no permanezca insatisfecho debido a la invidencia de aquellas.

En definitiva, el acto interior de fe permite un encuentro personal con el Redentor, lo cual implica para nuestra naturaleza una plenitud existencial y moral, pero, al mismo tiempo, sobrenatural. Al asumir el dolor y la muerte, ha dejado patente para el hombre que son caminos de salvación cuando se viven con esperanza y amor: «Por Cristo y en Cristo se ilumina el enigma del dolor y de la muerte, que fuera del Evangelio nos envuelve en absoluta obscuridad» (Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II, *Gaudium et Spes*, 22).

Referencias

- Caietanus, T. (1888-1906). *Commentaria in Summam Theologicam (In Secundam Secundae)*. Romae: Ed. Leonina, Ex Typographia Polyglotta.
- Catalina de Siena (1996). El Diálogo en *Obras Completas*, (J. Salvador y Conde, trad., 3.^a edición). Madrid: BAC.
- Catechismus Catholicae Ecclesiae* (1997). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Duroux, B. (1963). *La psychologie de la foi chez saint Thomas d'Aquin*. Tournai: Desclée.
- Garrigou-Lagrange, R. (1914). La surnaturalité de la foi. *Revue Thomiste*, 22, 17-38.

- Garrigou-Lagrange, R. (1945). *La providencia y la confianza en Dios* (J. de Riezu, trad.). Buenos Aires: Desclée.
- Izquierdo, C. (2013). *Fides qua - fides quae*, la permanente «circumcisión». *Teología y Catequesis*, 125, 57-77.
- Paulus PP. VI. (1968). *Solemnis Professio Fidei*. En A.A.S., vol. LX, 432-445.
- Pinard, H. (1913). Bulletin d'apologétique. *Recherches de Science Religieuse*, 4, 443-448.
- Ramírez, S. (1968). La psicología del acto de fe. *Ciencia Tomista*, 95, 202-222.
- Ramírez, S. (1994). *Opera Omnia (tomus X: De fide divina)*, editio praeparata a V. Rodríguez, Salamanca: BTE.
- Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II (1965) *Constitutio dogmatica de Ecclesia*. En A.A.S, vol. LVII, 5-75.
- Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II (1966). *Gaudium et Spes de Ecclesia in mundo huius temporis*. En A.A.S., vol. LVIII, 1025-1115.
- Thomas Aquinatis (1933). *Scriptum Super Sententiis* (introd. a M. F. Moos). Paris: Lethielleux.
- Thomas Aquinatis (1962). *Summa Theologiae*. Matriti: BAC.

| Damián Gabriel Castro

Torralba, F. (2013). *Los maestros de la sospecha: Marx, Nietzsche, Freud*. Fragmenta Editorial. 157 pp.

Francesc Torralba Roselló es doctor en Filosofía por la Universitat de Barcelona y en Teología por la Facultat de Teologia de Catalunya. Es catedrático de Filosofía en la Universitat Ramón Llull y autor de un gran número de ensayos de temáticas diversas, especialmente en los ámbitos de la filosofía, la ética, la pedagogía y la religión. Es consultor del Consejo Pontificio de la Cultura de la Santa Sede y vicepresidente de la Federación Catalana de Voluntariado Social.

El libro está cimentado sobre tres ideas: el diálogo, la sospecha y el huésped inquietante. Ellas aparecerán a lo largo de los siete capítulos en los que se estructura el texto.

El primer capítulo es un tributo a Ricoeur por ser el primero en acuñar el término «maestros de la sospecha».

En el segundo, ya introduce la idea de la sospecha como una práctica propia de la filosofía desde sus comienzos, porque «al cuestionar lo que nunca se ha cuestionado, el espíritu asciende a cotas que nunca había conocido» (p. 27).

En el tercer capítulo, presenta el concepto de *huésped inquietante*, el cual hace referencia a aquellos pensamientos que de entrada pueden resultar repugnantes y para los cuales debemos tener una actitud de diálogo y elasticidad intelectual.

El cuarto capítulo presenta las sospechas de Marx: el hombre como materia en movimiento. Lo va a definir antropológicamente como actividad; la dinámica histórica estará puesta en la lucha de clases; por lo tanto, no se va a poder comprender la historia, el hombre, la filosofía al margen de los contextos económicos y sociales donde se articulen; la última sospecha de Marx es sobre la religión, acerca de la cual dice que Dios imposibilita la autonomía del hombre.

En el capítulo quinto, presenta las sospechas de Nietzsche: la primera es la muerte de Dios, la cual tiene relación directa con la libertad humana, que solo puede ser afirmada ante la muerte de aquel; la segunda sospecha es una idea de historia cíclica o también conocida como *intuición del eterno retorno*; la tercera sospecha es en cuanto a la moral, donde la cuestión va a estar en los valores, pero especialmente en la pregunta si la misericordia es debilidad.

El capítulo sexto nos presenta a Freud y al ser humano como un ser dividido, roto, en tensión entre dos extremos; nos habla de la religión en cuanto que solo tiene sentido mientras el hombre está necesitado de consuelo; termina concluyendo que la religión es generadora de culpa y en la cual hay una nostalgia paterna.

Por último, en el capítulo siete, presenta la idea de ateísmo como un elemento catártico que tiene como finalidad «un momento oportuno para “convertirnos y volver al Dios vivo y verdadero”» (p. 151).

Un libro claro, conciso e intuitivo que nos invita a elastizar el pensar para poder dialogar.