UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Ecce homo in arti

Brian Andrés Vargas Losada

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía
Bogotá, Colombia
2018

Ecce homo in arti

O de cómo se expresa lo que se es en clave estética

Brian Andrés Vargas Losada

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito para optar al título de:

Magister en Filosofía

Director:

PhD Germán Arturo Meléndez Acuña

Línea de Investigación:

Estética

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía

Bogotá, Colombia

2018

Curiosamente fue en una comedia donde escuché la que, a mi parecer, es una divertida e interesante forma de referirse a la vida cual tragedia, a saber: "la vida es una interminable serie de choques de trenes con un breve corte-comercial de felicidad"

Yo viendo Deadpool, por tercera vez.

Sobre todo, aquí, de la tragedia y su peculiar placer:
"S6c. - ¿Recuerdas también los espectáculos trágicos en los que los espectadores lloran a la par que gozan?
Pro. - ¿Cómo no?
S6c. - Y el estado de nuestras almas en las comedias, ¿no sabes que también en ellas hay una mezcla de dolor y placer?
Pro. - No acabo de entender.
S6c. - Es que no es nada fácil, Protarco, captar allí el tipo de afección que se produce."

Filebo (48a5)

Agradecimientos

A mis padres y mi abuela, sin lugar a duda, quiero expresarles de esta manera una profunda gratitud por su compañía y apoyo incondicional en el andar de mi vida. Sea este escrito una muy pequeña retribución del amor que me han brindado. Les regalo entonces mis palabras y los pensamientos a través de ellas plasmados. Para ustedes y por ustedes sea esta criatura que he parido, en la cual espero puedan identificar el carácter de su hijo. Si no me encuentran, si no me reconocen tras esta reunión de letras, signos y espacios dispuestos a mi antojo, definitivamente habré fracasado en una exigencia que me he impuesto a la hora de escribir. Independientemente del talante académico, les prometí – ¡sobre todo a ti, siempre a ti mamá!– no sacrificar el estilo que me es propio. Independientemente de la fealdad o la belleza en la forma de este escrito, acá estoy para ustedes y por ustedes. Les regalo entonces este escrito como símbolo de mi agradecido amor.

También quiero agradecer, no sólo a quien ahora es mi tutor de tesis, sino a quien he tenido como maestro desde el primer semestre del pregrado de filosofía. De hecho, sus valiosos aportes a este trabajo comenzaron un par de años atrás, sin que ambos lo supiéramos, en un seminario sobre Nietzsche. A Germán Meléndez definitivamente le agradezco su comprensión, buena disposición y guía desde el primer día de clase.

Resumen

Ecce homo in arti. O de cómo se expresa lo que se es en clave estética, debe su origen a la peculiar autobiografía de Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Pero más allá del jugueteo con la forma de intitular, este escrito encuentra en el pensamiento nietzscheano una ruta de escape a la *paradoja de la tragedia*. Con ella, en efecto, viene de la mano el interrogante que da vida a la presente indagación, a saber: *¿por qué el ser humano se place con la representación artística, u obra de imitación, de algo cuya presentación en la realidad le es desagradable?* No obstante, de manera más particular, se trata del *porqué del placer trágico*. Y es que, debido a la noción aristotélica de tragedia, bien puede decirse, agarra bríos una pesquisa con aspiraciones genéricas. Ciertamente, antes de aquella sólo se deambulaba con una inquietud fundada en la experiencia cotidiana, cuyo desencadenante resultó ser otra vez Aristóteles.

De modo similar a la invitación socrática a Protarco –mencionada un par de páginas atrás–, aquí al lector le corresponde traer a su mente y, con mayor énfasis, a su sensibilidad, lo que ocurre al contemplar espectáculos trágicos –o, al menos, representaciones artísticas afines–. Mientras que, por otro lado, a este escrito corresponde la <<nada fácil>> labor de <<captar allí el tipo de afección que se produce>>. Sin lugar a duda, acá se tratará de dar luces sobre el porqué de la complacencia con la representación artística de lo desagradable, molesto e incómodo que hay en esta << interminable serie de choques de trenes>>.

Palabras clave: paradoja, tragedia, representación artística, imitación, placer/displacer, experiencia estética, catarsis, perspectivismo

Abstract

Ecce homo in arti. Or how to express what one is in aesthetic key, due its origins to Nietzsche's peculiar autobiography, *Ecce homo. How one becomes what one is*. However, beyond playing with titles, this text finds in 'nietzschean' thought a way to escape to the *paradox of tragedy*. With this paradox comes indeed a question that give life to the present inquiry: *¿why is human being pleased with the artistic representation, or imitation play, of something whose presentation in reality becomes unpleasant?* Nevertheless, in a very particular way, it is about *the reason of tragic pleasure*. And the thing is, that because of Aristotle's notion of tragedy, it may well be said, this inquiry with generic aspirations get stronger. Certainly, before that notion only was wander with a concern founded on daily experience, whose trigger resulted to be again Aristotle.

In a similar way of Socratic invitation to Protarchus –mentioned couple of pages ago– here the reader is responsible to bring to his mind and, more precisely, to his sensibility, what is happen to contemplate tragic spectacle –or, at least, related artistic representations–. While, on the other hand, this text is responsible of the <<nothing easy>> task <<to understand the kind of affection produced there>>. Without doubt, here will try to throw light on the reason of pleasure with artistic representations of that unpleasant, annoying and uncomfortable that there is in this <<endless series of trainwrecks>>.

Keywords: paradox, tragedy, artistic representation, imitation, pleasure/unpleasant*, aesthetic experience, catharsis, perspectivism

Tabla de Contenido

Introducción ..... **X**

Capítulo I

Una mirada al problema del placer con la representación artística de lo desagradable desde la *Poética* **16**

Apartado primero

Enunciación del problema del placer con la representación artística de lo desagradable desde la Poética 16

Apartado segundo

El origen del placer con la representación artística de lo displacentero o la pregunta por la causa 19

§1 De lo factual a lo causal, el aprendizaje 19

§2 Lo que no puede ser causa, o lo propiamente imitado 22

Apartado tercero

El placer de la tragedia como representante de la complacencia con la representación artística de lo displacentero 24

§1 El nacimiento del placer trágico 24

§2 Una fábula para temer y compadecerse 27

Capítulo II

El problema del placer con la representación artística de lo displacentero o lo paradójico del placer trágico **32**

Apartado primero

La paradoja y una variante dolorosa como preámbulo 32

§1 Paradoja 33

§2 Una variante dolorosa 35

Apartado segundo

El establecimiento de la paradoja de la tragedia 40

§1 Negativas antes que dolorosas 41

§2 Construyendo un juego de-mente con denominación trágica 43

Capítulo III

La maquinaria del perspectivismo al servicio del desenmarañamiento de la paradoja de la tragedia 47

Apartado Primero

Convocatoria de perspectivas a propósito de la paradoja de la tragedia o problemáticas afines 48

§1 Los que tienden a convertir 49

§2 Los que tienden a compensar 59

Apartado Segundo

La expresión de lo que se es, dentro de una enriquecedora y robusta experiencia estética, como respuesta a la paradoja de la tragedia 68

§1 La enriquecedora y robusta experiencia estética 68

§2 La expresión de lo que se es en clave estética 75

Bibliografía 81

Introducción

Imagínese en su hogar descansando cómodamente mientras lee el diario, o quizá viendo un programa de televisión de su interés. De repente, estando en ese agradable momento de su cotidianidad, tocan el timbre. Como es natural, haciendo un alto en su actividad y tal vez dejando de degustar esa bebida que tanto le agrada a su paladar, se dirige a atender el llamado. Ya frente a la puerta, abre. Al otro lado del umbral se encuentra un muchacho que nunca antes vio, quien trae consigo un sobre sellado dirigido a usted. Siguiendo con el orden habitual de este tipo de procedimientos, firma un documento en el cual confirma la recepción del paquete. Luego de despachar al joven, cerrando la puerta sin abandonar la entrada de la casa, rasga el sobre y comienza a leer el papel que allí viene. Es una carta con un examen de ADN adjuntado con un clip. En ella se le informa, como resultado de un cotejo genético, que usted no es hijo de quienes hasta el momento creía eran sus padres. Pero la cosa no para ahí. El nombre de la mujer a la que relacionan como su madre resulta ser el mismo de su actual esposa, con la cual lleva ocho años de feliz matrimonio y tiene dos hermosas hijas menores de edad. En ese mismo instante en el que su ceño está fruncido de esa manera en la que la mayoría de personas lo hacen cuando se concentran sobre algo para poder asimilarlo, para corroborar una información, para entender; en ese mismo instante, repica el teléfono. En el identificador de llamadas aparece el nombre de su esposa/madre. Aunque duda, igual contesta. Del otro lado de la bocina, la voz de un hombre se identifica como perito de la fiscalía. Una extraña sensación recorre su cuerpo. Aquel le pregunta por el parentesco con la dueña del teléfono celular. Un ruidoso silencio; la duda nuevamente lo hace vacilar. Pero al final usted indica que se trata de su esposa. Seguidamente, el perito le informa que marcó el último número del teléfono celular de la señora, le pide que mantenga la calma y le comenta que el cuerpo fue hallado sin vida colgado a uno de los paneles del techo de la oficina donde laboraba. El agente además habla de un sobre y unos documentos unidos por un clip que se encontraban arriba del escritorio de la difunta…

Ahora bien, ¿logró imaginar, mejor aún, sentir lo que se sentiría estar en las circunstancias descritas? Con seguridad se trata de una situación en la que ninguna persona quisiera encontrarse, puesto que no ha de resultar un momento grato para la experiencia. A decir verdad, con dificultad alguien anhelaría una situación semejante. ¡Y es que realmente cuesta encontrar a quien se complazca de saber que su madre y esposa han muerto, o, que son la misma persona, resultando así ser el cónyuge de su propia madre y el hermano de sus hijas! Por el contrario, muy probablemente emerja un profundo desconsuelo o, las así llamadas, *emociones negativas* (quizás de esas que algunos dicen son perfectas para componer un buen *blues* o un poema trágico).

Como algún lector ya pudo haber advertido, la escena planteada es una suerte de adaptación del mito expuesto con genialidad por Sófocles en su *Edipo Rey*. A propósito de esta obra y otras por el estilo, de un seminario sobre la tragedia griega resultó una intervención que me dejó sorprendido. Parafraseando lo dicho en aquella ocasión, un personaje muy particular sostenía que la obra de arte –más precisamente la tragedia– no podía tener por efecto *únicamente* el evocar emociones tales como el temor y la compasión (aseveración que como tal no debe ser atribuida a Aristóteles, en cuyo caso sí correspondería la vinculación entre dichas emociones y la obra trágica). Hasta ahí, ciertamente, no veía un comentario que genere mayor sobresalto. Sin embargo, en seguida agregó: ¿de ser así –continúo parafraseando– con qué objeto leer tragedias, si se puede ir al barrio más peligroso de la ciudad para sentir temor?

De ese comentario voy a sacar provecho, no sin antes hacer una breve contestación al mismo. Y es que, aun si se tuviera la evocación del temor como *única finalidad* de la obra trágica, ésta es por mucho laudable. Pues, en esto precisamente radica parte del poder y belleza del arte, en lograr evocar una emoción semejante a la que se tendría de estar uno efectivamente en la situación representada. Honestamente esa no fue la primera respuesta que se me ocurrió. Mi reacción luego del estupor en el que me encontraba, al no lograr asimilar esa intervención con total ausencia de sensibilidad artística, fue un tanto más acalorada. En efecto, lo primero que se me vino a la cabeza fue: ¡entonces, en lugar de leerse el *Edipo Rey* que vaya y asesine a su padre, y luego tenga sexo con su madre! Claro, una reacción mordaz a un comentario altanero. Evidentemente él no haría tal cosa, su particularidad no llegaba a tal extremo. Además, obviamente se me escapaba un aspecto

crucial de la obra señalado por Aristóteles: el personaje principal desconocía la verdadera identidad de sus progenitores, llegándole los funestos acontecimientos a manera de un gran yerro[1].

Sea como fuere, con ese comentario y mi subsecuente respuesta, junto con la situación planteada en el primer párrafo, el punto es destacar que difícilmente alguien encuentre agradable 'estar en los zapatos' de Edipo. De modo que, puede decirse en líneas generales, una experiencia semejante a la mencionada en aquella obra trágica es algo que una persona evitaría por considerarla molesta, incómoda o desagradable.

Por otra parte, también es algo fácilmente aceptable que dicho trabajo de Sófocles resulta agradable para la mayoría de quienes lo han contemplado. No en vano *Edipo Rey* ha sido considerado un clásico de la literatura universal, no sólo por su ubicación histórica, sino por el hecho de ser parte de la élite de las obras literarias más impactantes de todos los tiempos. En definitiva, es una obra que ha sido recibida de muy buena manera por el público y se ha mantenido vigente con el paso del tiempo. Por lo tanto, es preciso decir que las personas, en una buena proporción, han disfrutado semejante tragedia griega.

Considerando lo dicho hasta el momento surge un interrogante: ¿*por qué* el ser humano *se place* de la *representación artística* de algo cuyo *aspecto real* le es *desagradable*? Sería una equivocación empezar a elaborar una respuesta pensando que se trata de un caso excepcional; aunque se haga énfasis en el *Edipo Rey*, de ninguna manera resulta ser la exposición de un caso aislado. A decir verdad, pueden encontrarse sin exagerado esfuerzo otras obras contemporáneas a la mencionada y de buena acogida; para ello basta con mencionar los nombres de Eurípides, Esquilo y Sófocles en la Antigüedad, e irán apareciendo obras de alto vuelo. También, si se prefiere, puede revisarse el fenómeno señalado en el interrogante acudiendo a otros géneros literarios que se valen de emociones negativas: el caso del horror, por ejemplo, cuenta con afamados clásicos como *Drácula*, de Bram Stoker; *El extraño caso del dr.Jekyll y el sr. Hyde*, de Robert L. Stevenson; o *Frankenstein. O el Prometeo moderno*, de Mary Shelly. Asimismo puede incursionarse en diversos tipos de arte afines al fenómeno en cuestión, pasando así de las obras literarias a trabajos cinematográficos, pinturas, producciones musicales, entre otras. En resumen, la

[1] Cf. *Poética*, 1453a7-11.

situación no se resuelve con aludir a la excepcionalidad de una obra, quedando todavía bajo consideración el que la gente se place con una representación artística, bien llevada a cabo, que le evoca emociones negativas.

Compréndase el surgimiento de aquella pregunta, acá fundamental, a partir de hechos observables en la cotidianidad. Pero, si bien no es complicado hacer el montaje de tal cuestionamiento a partir del día a día, ¿también es relevante? ¿O simplemente es una inquisición vana que se diluye en la superficie misma de la que ha emergido? Ciertamente, en lo planteado tengo la pretensión de ir más allá de la respuesta común al porqué de muchas cosas en la cotidianidad. Respuesta que, por lo general, se da a manera de 'tate quieto' para que el interrogador cese su actividad, no su curiosidad: ese frio y lapidario << ¡porque sí, porque me gusta!>>. Y es que a veces para poder avanzar parece ser necesario detenerse un momento a pensar. El paso siguiente, para ese ir más allá de la respuesta común, debe tener un carácter semejante al del infante que se encuentra cuestionando el mundo que le rodea, ese mismo que pareciera perdurar, junto con la capacidad de asombro, en el filósofo.

Quede entonces instaurada la invitación a preguntarse, con infantil y filosófico ímpetu, por el *porqué* de aquel *placer* con la representación artística de algo cuyo aspecto real *no resulta placentero*. Asomando así también como pieza nuclear en la indagación el concepto de placer/displacer. Sin embargo, no debe olvidarse al ser humano como el protagonista atrapado tras los barrotes inquisitivos; pues, con la indagación planteada se pretende comprender algo de su comportamiento a través de una cierta relación entre aquel y la obra artística. Puesto de otra manera, se trata de una pesquisa que aborda parte de la condición humana. Y, ¿cómo no resulta ser esto relevante?

Ahora bien, igualmente salta a la vista que, al danzar sobre la *percepción de lo feo* –desagradable, molesto, incomodo, o en últimas, displacentero– en el arte y la realidad, la problemática planteada reviste un carácter estético. No obstante, se encuentra apoyada sobre un vidrio vencido, el cual la separa del precipicio de lo ético. Adviértase así una cierta fragilidad en el paralelo entre la representación artística y la realidad, el cual marca la diferencia que motiva al cuestionamiento y subsecuente indagación. De ahí que al aplicar suficiente presión sobre los puntos críticos de aquel cristal se genere la ruptura del mismo y la inevitable precipitación a las profundidades éticas. Más precisamente, el separador en

cuestión se ubica entre disfrutar de la *representación* bien lograda de la caída en desgracia de otros y el complacerse con la *presentación* de esto mismo; por ejemplo, regocijarse con el sufrimiento de alguien cercano que haya vivenciado la masacre y tortura de su familia a manos de una banda criminal, o con la contemplación de un perro que es agarrado a patadas en la avenida por un grupo de adolescentes ebrios, o el contacto con una persona que recién le acaban de diagnosticar una enfermedad terminal.

Pues bien, a quienes disfrutan con este tipo de escenas se les ha llegado a tildar de psicópatas. Y si esa delgada frontera entre el arte y la realidad dependiera del primero para no quebrarse, ¿qué es lo que el arte tendría que decir a propósito de esa complacencia con algo que en la realidad no *debería* ser tal? ¿Acaso estaría funcionando como una oportunidad para una cierta honestidad emocional? ¿No sería aquella experiencia artística una plataforma para darle cabida, por así decirlo, a una suerte de psicópata interior? ¿¡Hay un Sr. Hyde en todos nosotros que está buscando salir!? Se logra escuchar como cruje el vidrio del separador; caer o no al precipicio dependerá de cómo se den las cosas con el desarrollo del planteamiento acá fundamental. Y aunque resulta interesante indagar sobre una posible variante ética del presente planteamiento, acá no es propiamente lo perseguido. *Caer* en una cuestión semejante, por lo tanto, sólo podría ser accidental y consecuencia ineludible del trasegar en la dirección en principio planteada.

A propósito del rumbo que se ha de tomar, debe anticiparse que éste se encuentra marcado por la *Poética* de Aristóteles. Ciertamente, con ella se tendrá en primera instancia un puerto de embarque, desde el cual comenzará a dársele forma al problema del placer con la representación artística de lo desagradable. Siendo precisamente en la búsqueda del origen de tal complacencia que se dé con la tragedia como elemento favorable a la pesquisa. De modo que, ya con el navío en marcha y el placer de la tragedia como representante de aquel peculiar deleite, se va en procura de las recompensas de la navegación. Sea entonces distinguido, tomando cierta distancia de aquel punto de embarco, un segundo momento de la pesquisa. Allí habrá de ser revisada la noción de paradoja, seguida de una consecuente consideración relativa al paradójico y trágico asunto con el que habría de tratarse. Esto en razón de la simbiosis del presente cuestionamiento con una expresión moderna del mismo, a saber, con *la paradoja de la tragedia*. Adicionalmente, en un tercera y última parte, se llevará acabo la convocatoria de distintos puntos de vista sobre

el asunto en cuestión, para luego poner en marcha la maquinaria del perspectivismo. Con ello, en definitiva, se tratará de reunir bajo una gran mirada perspectivista las diversas posturas que contribuyan al desenmarañamiento de la paradoja de la tragedia. Y de ahí se retornará a tierra firme con las recompensas de la navegación, encontrando como puerto de desembarco el mismo lugar que sirvió como embarcadero. Así, nuevamente con Aristóteles como punto de articulación, se dará inicio al tramo final de la pesquisa, volviéndose a abandonar al filósofo griego para encontrar un último punto de apoyo en una postura nietzscheana.

Capítulo I

Una mirada al problema del placer con la representación artística de lo desagradable desde la *Poética*

Resulta evidente que para Aristóteles se trataba de un hecho cotidiano libre de sospecha, sin asomo en su exposición de la más mínima intención inquisitiva; muy por el contrario, la sentencia "hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible"[2] se exhibe con la convicción de una evidencia contundente. Ciertamente, sería ridículo discutir la existencia de seres cuyo aspecto devenga desagradable o molesto para el ser humano, — ¡insoportable resultaría la carga de la prueba, demasiado peso incluso hasta para aquel que, en titánica labor y divino castigo, sobre sí lleva la bóveda celeste! Sin embargo, la cuestión es un tanto distinta con la otra parte de aquella aseveración, pues a un inminente llamado a la aceptación se antepone una sospecha que demanda por la veracidad de la misma: parece *suponerse* un *gusto o complacencia con la contemplación de obras de imitación de lo displacentero*. Con razón, entonces, de entrada cabría preguntarse: ¿realmente se trata de algo placentero?

Apartado primero

Enunciación del problema del placer con la representación artística de lo desagradable desde la Poética

[2] *Poética*, 1448b10.

¿Supuestos? ¿Incertidumbres? ¿Tal vez afirmaciones timoratas? En absoluto, pues <<*nos gusta*>> se dice con la propiedad de quien 'ha metido el dedo en la llaga', —acaso semejante confianza en el testimonio sensible motivó, entre otros, a quien se dice traía consigo la modernidad, llevándolo a una profunda *meditación* '*primera'*. Sin embargo, eso es arena de otro costal… que no quepa duda: <<*nos gusta* ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible>>[3]. Añádase que aquella sentencia no era lo que el Estagirita probaba, sino más bien un elemento probatorio. En efecto, la confianza en ese peculiar deleite pretendía consolidar que *todos disfrutamos con las obras de imitación*, pues *hasta* en el caso de <<seres cuyo aspecto real nos molesta (…) nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible>>.

Así lo veía Aristóteles. Y de allí que la complacencia con la representación artística de lo desagradable no resultaba una suposición, en cambio se encontraba respaldada en la seguridad que brinda el día a día. Recapitulando: *¿realmente se trata de algo placentero?* Sí, *sensiblemente* sí. Aquel filósofo griego parecía verlo con claridad en los rostros de sus contemporáneos: era un hecho fehaciente que todos disfrutaban con las obras de imitación de lo desagradable que hay en el mundo.

¡Sea entonces bienvenido tanto lo agradable como lo desagradable, dado que la representación artística es permisiva y su placer atrevido! No obstante, ¿ha de confiarse en la constancia de percepciones de alguien tan viejo, cuya existencia culminó varios siglos atrás? ¿Acaso al respecto en nada difieren el *antes* y el *ahora*? ¿Qué es lo que actualmente sentimos con la contemplación de una buena imitación artística de lo displacentero? Hay cosas que parecen no cambiar a pesar del paso incansable del tiempo, y la *experiencia cotidiana*, esa misma de la que se valió Aristóteles, ahora también dice sí y murmura: *hay un cierto placer con la representación artística de algo que en la realidad es displacentero*.

Así las cosas, resulta tan válido ahora como antes replicar: << ¡prueba de esto es lo que sucede en la práctica!>>… se comprende el *síndrome de Estocolmo* al ver tantos rehenes de Hannibal Lecter (¡¿Se comprende?!): ¿quién se atreve a negar el beneplácito con el que fueron recibidos el *Silencio de los inocentes* y *Hannibal*? Semejante impresión era

[3] Estimado lector, el uso de las comillas latinas o españolas (<<>>) acá quizá le resulte algo extraño. Con el ánimo de evitar extraviar su lectura, tenga bajo consideración en adelante que lo que aparezca dentro de estas comillas resulta ser un extracto de una cita ya realizada en el mismo texto –con comillas inglesas (") y su respectiva referencia bibliográfica–.

dejada un segundo sábado de marzo por la mayoría de personas que, terminada la función, se retiraban de la sala laureando la obra; mas no sólo en lo proferido por sus bocas se descubría el poderoso y deleitante efecto de la misma en ellos, también lo llegaban a expresar sus conmovidos rostros; incluso, todavía con la proyección en marcha, se podían escuchar ruidos de asco y repulsión sin una subsecuente retirada masiva del lugar. Sobran los ejemplos de este tipo, correspondiendo al lector hacer memoria y revisar en su mente acontecimientos similares que le hayan dejado huella con el trasegar de los días. Se solicita, efectivamente, que quien lee se comprometa, sin recelo ni reserva, con lo expuesto; más aún en esta parte que reclama por su atención al mundo que le rodea. Nada descabellado, en definitiva, afirmar que no son pocos quienes se complacen con tales representaciones artísticas.

Sean esa y mil situaciones similares, aún en la diversidad de medios artísticos, el relato cotidiano que da firmeza a la pregunta acá fundamental; sean entonces el equivalente a lo que bien podría denominarse *constatación factual*, o lo que se muestra con hechos. Algún suspicaz se queda, escasas líneas atrás, con el empleo de la *mayoría de las personas*. No obstante, indiscutiblemente la referencia se restringe a los límites de lo ocurrido un segundo sábado de marzo, y de ninguna manera ha de generarse un malentendido, ni se han de crispar los nervios. Pues la experiencia del día a día no debe ser mal-encaminada a una absolutización con firma de los sentidos. En cambio, de manera prudente estos piden sea reconocida *la existencia un cierto placer con la representación artística de algo que en la realidad es displacentero*.

Fuera de consideración ha quedado la pregunta a propósito de si realmente hay complacencia con las representaciones artísticas de lo que es desagradable en la realidad, la <<prueba de esto es lo que sucede en la práctica>>. Ahora bien, un examen ulterior reclama mayor atención, y con perspicacia ha de fijarse en una cuestión más llamativa y prioritaria acá. Bajo el foco principal se sitúa lo entregado por aquella experiencia cotidiana, a lo cual, una vez aceptado, le corresponde dar explicaciones, justificar su razón de ser: ¿*por qué*?... *¿por qué el ser humano se place con la representación artística, u obra de imitación, de algo cuya presentación en la realidad le es molesta?*

Pues bien, con semejante panorama y la asunción de dicho placer, tomándolo como punto de partida, o al menos suponiéndolo, resulta pertinente indagar por el motivo del mismo. Una pesquisa genealógica se muestra benéfica en pro del develamiento del *porqué*

de tal complacencia: ¿de dónde viene? ¿Cuál es el lugar de su natalicio? O lo que es igual, la pregunta por el *origen* o *causa* del placer con la representación artística de lo desagradable.

Apartado segundo

El origen del placer con la representación artística de lo displacentero o la pregunta por la causa

§1 De lo factual a lo causal, el aprendizaje

Con desparpajo y sin mayor reparo se habló de *demostración factual*, —un rótulo pomposo para referir lo que es probado en la práctica. Una demostración que no dice nada acerca de la *causa* o *el punto donde se origina* el placer con la obra de imitación de lo molesto, incómodo y desagradable; pues una cosa es dar prueba *de la existencia de algo* y otra *de la causa de ese algo*. ¡Ah, pero sobre esta última, quién si no Aristóteles todavía tiene algo que decir!:

> Y también es causa de esto [de que <<todos disfruten con las obras de imitación>>] 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 casa 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.[4]

¿Se ha traicionado lo dicho con antelación? Ciertamente, lo mencionado en el amanecer del pasaje citado funciona como una suerte de puente a lo que podría ser, no sólo una causa sino quizá la respuesta al interrogante acá fundamental. Sin embargo, dado que es

[4] *Poética*, 1448b13. Los corchetes son míos.

aconsejable andar con pies de plomo, de momento será prudente ir con la causa y dejar lo otro para más adelante.

No bien pasado el primer adverbio es acusado el *aprendizaje* como *causante* de algo, siendo propiamente [ese algo] la afirmación <<todos disfrutan con las obras de imitación>>. Debido a la generalidad de esta aseveración aristotélica no resulta descabellado un ligero razonamiento que saca provecho de la situación, particularizando la denuncia realizada a obras cuyas representaciones resulten desagradables; —para nada una gran movida de la razón, simplemente es cuestión de tener presente, frente a lo mencionado por el Estagirita, que *las representaciones artísticas de lo desagradable hacen parte del universo de obras de imitación*. De modo tal que, en definitiva, el aprendizaje funcionaría como causa posible del deleite con las obras de imitación *de lo displacentero*.

Dejando de lado las maromas de la razón, a partir de la primera oración del pasaje invocado se rescata lo que bien podría llamarse una exposición indirecta de una causa posible. Sin lugar a duda, se ha forzado un tanto lo mencionado por el Estagirita para llegar al aprendizaje como *una* posible causa del que haya un cierto placer con la representación artística de algo que en la realidad es displacentero. No obstante, vestigios en otros lugares del corpus aristotélico insinúan su probable beneplácito con esa entusiasta movida:

> Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo.[5]

Como resultado de las citas traídas a colación es claro el convencimiento de Aristóteles con el hecho de que aprender deviene placentero, y, asimismo, que con ese aprender particularmente se hace referencia a una suerte de descubrimiento; sobre esto último basta con observar que el ejercicio del espectador consiste en deducir que <<esto es aquello>> o <<éste es aquél>>, con lo cual la palabra deducción fácilmente puede ser sustituida por

[5] *Retórica*, 1371b5.

descubrimiento vía racional, donde el asunto de fondo es dar cuenta de algo mediante los elementos suministrados por el artista para este fin. Ahora bien, el vínculo entre el placer de aprender y las obras de imitación radica en la posibilidad de ese ejercicio de descubrimiento, y ésta es proporcionada por la cualidad imitativa de la obra artística. Es decir, dada la naturaleza representativa del arte es posible la revelación, precisamente *en* la representación, de lo que se ha querido hacer presente por el autor, o lo imitado.

En razón de lo dicho salta a la vista de cualquiera que el placer surgido *de la imitación* permanecerá inactivo al faltar uno de los elementos para que el descubrimiento se dé, puesto que << si uno no ha visto antes al retratado>>, la imitación, *en cuanto tal*, pasará inadvertida. Pero todavía hay otros aspectos que recaen sobre quien contempla la obra y ponen en riesgo el éxito general de la misma: por ejemplo, el malestar corporal, la fatiga, una salud que se quiebra, o, en suma, una indisposición que afecta la concentración y adecuada conexión del espectador con la representación artística. Sálvese entonces el artista de una absoluta responsabilidad en la buena recepción de su obra, pues del otro lado también tienen parte en el asunto. No obstante, si bien no es total, de aquel depende en gran medida lograr el vínculo efectivo entre su criatura y quienes van a conocerla. —¡Pues, cómo es de perjudicial un andamiaje *complicado*; sobreabundante en metáforas y con desarrollo laberíntico, denso hasta el hartazgo, invocador del poderoso somnífero de Morfeo; malogradas producciones que insultan al intelecto haciéndose pasar (¡al disculparse!) como 'arte para entendidos', encumbrados pensamientos para unos pocos, para 'gente culta'... una afrenta a los maestros de lo *complejo* que sacan a la superficie, para que sean vistas, verdaderas maravillas de las profundidades de la mente humana, y no esas monstruosidades sin cabeza ni cola!

Ciertamente aquello no escapó a la fina mirada del ampliamente reconocido padre de la lógica, quien señaló esa *ignorancia del espectador* como factor para que el placer con el aprendizaje no tenga lugar. En definitiva, a la ya mencionada frase <<si uno no ha visto antes al retratado, […]>> haría falta añadirle << […] no producirá placer como imitación>>. Sin embargo, con ello no queda excluida la posibilidad de otro placer derivado de la obra de arte, sino tan sólo el que concierne al descubrimiento de lo imitado. De esta concepción parece quedar algo más a propósito del ejercicio de descubrir, un cierto angostamiento en la concepción aristotélica sobre esta actividad del espectador respecto de

la obra de imitación. En efecto, el placer con este tipo de aprendizaje está enfocado en el descubrimiento, a manera de *reconocimiento*, de que <<esto es aquello>> o <<éste es aquél>>: una suerte de jugueteo con la memoria de quién contempla la obra de imitación, presentándole, por así decirlo, viejos rostros y situaciones conocidas. Un aprendizaje cuyo *modus operandi*, por así decirlo, encuentra una cierta semejanza con la idea platónica de reminiscencia.

§2 Lo que no puede ser causa, o lo propiamente imitado

En esencia, lo que ha dejado el parágrafo anterior es *un* deleite con las obras de imitación que se encuentra fundamentado en el aprendizaje, el cual consiste *reconocer* o descubrir –en la representación– algo ya conocido –o presentado–. No obstante, esta respuesta deviene todavía insuficiente para hacer frente al problema inicialmente planteado; puesto que, el placer aludido queda peligrosamente atado al carácter imitativo de la obra. ¿Acaso ésta deja de ser complaciente por desconocer lo imitado, por no haber visto antes lo retratado? ¿Pierden todo encanto las tragedias de los helenos por ignorar su contexto y procedencia? ¿O *Fausto* por desconocer al personaje histórico –aunque ni siquiera se tenga certeza de su existencia real–? De ninguna manera, pues únicamente desaparece la posibilidad de placer alguno derivado de la imitación, del reconocimiento que <<esto es aquello>> o <<éste es aquél>>. Con ello, valga repetirlo, no queda excluida la posibilidad de otros placeres derivados de la obra de arte.

En coherencia, tampoco acaba allí el periplo aristotélico, ya que el aprendizaje solamente ha sido *una* de las posibles causas de placer con las representaciones artísticas. Ante la imposibilidad de obtener placer con la imitación, en cuanto tal, el filósofo griego menciona otras fuentes de complacencia como la ejecución, el color o <<alguna causa semejante>>. De modo que habrá que buscar en otros lugares una respuesta más completa a la pregunta por el placer con las obras de imitación –de lo desagradable e incómodo para el espíritu–; para lo cual, la razón habría de recurrir a la misma peripecia previamente utilizada con el aprendizaje, dado que el Estagirita ha hablado de obras de imitación a secas.

Ahora bien, a la plena conciencia aristotélica de la existencia de otras posibles fuentes para el deleite con las obras de imitación, ha de agregársele el que ninguna de éstas puede encontrar asidero en *lo propiamente imitado*. Sea pues el último pasaje invocado todavía un recurso para reforzar lo mencionado: que hay placer <<incluso en el caso de que *el objeto de imitación* no fuese placentero, porque *no es con éste con el que se disfruta*>>. Cabe aclarar que con el objeto de imitación se entiende acá aquello que es lo propiamente imitado, lo desagradable que hay en el mundo y que por medio del arte es representado ante el espectador. Es decir, con éste se alude tanto a lo real, *lo desagradable mismo,* como a *la imagen de eso desagradable* que ofrece la imitación. De modo que el objeto como tal sería el punto de coincidencia, por así decirlo, entre la obra artística y la realidad. Una cosa, ciertamente, es Lisa Gherardini y otra la Gioconda, pero ambas tienen en común ser ese objeto del cual ofrece el arte una *representación*. Aunque no se trata de un ejemplo del tipo de arte en cuestión, sirva para clarificar lo que se entiende por objeto de imitación.

A partir de esa línea extraída del pasaje aristotélico, en cambio de una referencia genérica a las obras de imitación, se tiene ahora una mención específica a propósito de las representaciones artísticas de lo desagradable. Abandónese entonces aquel recurso de la razón tan provechoso, puesto que se ha señalado sin titubeo el arte en cuestión: *no hay*, se dice con la propiedad del caso, *placer con <<el objeto de imitación>> de lo displacentero*. En definitiva, no ha de buscarse, ni en el plano real ni en el artístico, placer alguno con lo propiamente desagradable, molesto e incómodo. ¡Ah, y es que para el padre del *Organon* y la *Metafísica* sería absurdo aseverar lo (que es) contrario, pues sin lugar a duda *no puede haber placer con lo que es displacentero*; el sentido común, henchido de indignación, acusa un despropósito contradecir esto!

A continuación, con el ánimo de aclarar lo dicho con impositivo énfasis, qué mejor que una exquisita pintura, a saber: *Saturno devorando a un hijo*. Quizá resultando provechoso recurrir a la desagradable imagen plasmada en la obra maestra del pintor español Francisco de Goya. Pues bien, en ella se pone ante los ojos expectantes la grotesca cara del canibalismo, más precisamente, del que es cometido por el padre contra el hijo… filicidio, que con facilidad pasa inadvertido al desconocer el título del cuadro. Es algo común entre quienes contemplan la obra una sensación de fealdad y aspereza de la imagen, poniendo así en marcha *ciertos movimientos internos del espíritu*. Tan desquiciada como

cautivante resulta la mirada de Saturno, pero no es con ésta ni con el cuadro en general, siguiendo al Estagirita, que se encuentra emparentado el placer del espectador. ¿Y entonces? Si no es con lo propiamente imitado, ¿qué es lo que lo hace tan agradable y complaciente? ¿De dónde procede ese deleite con esta y otras manifestaciones artísticas semejantes? Así las cosas, permanece vigente la pregunta por la causa de ese placer con la representación artística de lo displacentero y, más aún, por el porqué del mismo.

Apartado tercero

El placer de la tragedia como representante de la complacencia con la representación artística de lo displacentero

§1 El nacimiento del placer trágico

> […] ¿De dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto a éste [anhelo de belleza] y surgido antes en el tiempo, el *anhelo de lo feo*, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, del pesimismo, del mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia, – de dónde tendría que provenir entonces la tragedia?[6]

Basta de andar dando tumbos de un lado a otro, de andar a tientas; hace falta concentrar el entusiasmo en un solo caso que ayude a comprender mejor lo que se quiere comprender. Sin embargo, por el mero hecho de avanzar, no hay que agarrar cualquier cosa sino la mejor en su estirpe, la más apta, pues lidiando con los mejores ejemplares se logra un mejor espectáculo, y se hace uno mejor. ¿Entonces qué género se presta en mayor medida para esta pesquisa? ¿Cuál más elevado? ¿Cuál más apto? ¿Dónde está el mejor de los

[6] Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, 30.

ejemplares? Ya se ha dicho, en aquella magnificencia producida por el <<heleno primitivo>>: la *tragedia griega*. Ante ésta cayó rendido, no sin merecimiento, el que puso a hablar a Zaratustra; pero no sólo él, gran parte de sus contemporáneos y coterráneos pretendían resurgir una cultura a través del espíritu del pueblo que parió el arte trágico. Acá se busca, no el porqué del *anhelo de lo feo*, sino el porqué del placer que le es afín; la diferencia estriba en que la una apunta al deseo vehemente de lo desagradable, mientras que la otra persigue el placer derivado de allí. No en vano es el apellido de la denominación que usualmente se le ha dado al problema acá fundamental, a saber, *la paradoja de la tragedia*; nombre de familia que denota un linaje esplendoroso, pero del cual cabe aún determinar aquel más propio… otra cosa es hablar de paradoja.

Sea, pues, la búsqueda de la causa de ese placer contiguo a la <<imagen de todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas>>, la búsqueda de la causa del placer trágico. Sin embargo, como se acude a una manifestación artística de la época clásica, resulta respetuoso dejar que un personaje más cercano a éstas, y no un moderno alemán, hable de ellas. De ninguna manera ha de entregársele la palabra a cualquiera sino a un ilustre entre los ilustres, siendo nueva e irremediablemente Aristóteles quien abra aquí paso por el camino que se ha decidido andar: "Es, pues, la tragedia imitación […] que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones."[7].

Aquellas palabras, tan vigentes ahora como en sus primeros días, dejan al descubierto dos movimientos internos del espíritu humano que son tanto *medio* como *fin*. Y dado que se ha agudizado la mirada, tomando un género en particular para sacar provecho de éste, es de esperar que de aquí en adelante vuélvanse también más frecuentes las emociones o afecciones que le son familiares. Por consiguiente, atendiendo parcialmente a lo dicho por el Estagirita, *la tragedia busca provocar temor y compasión en sus espectadores*. ¡Con más veras hace uso entonces de imágenes <<de todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia!>>. No obstante, ¿acaso no son esas afecciones de las que precisamente se huye en la cotidianidad? ¡Vaya revés, qué poco éxito le aguarda a la obra trágica y a sus torpes progenitores, quienes probablemente pasarán inadvertidos a causa de su nefasto descuido!

[7] *Poética*, 1449b25.

¡Y si el alimento del artista es el aplauso, cuán famélicos se verían a causa de estrepitosa inanición! Sí, sin lugar a duda sí… ante emociones tales como el temor y la compasión algunos, por ejemplo, optan por combatirlas con la esperanza puesta en conseguir transformarlas en algo más agradable, otros simplemente le hacen el quite a situaciones que puedan ser propicias para que se desencadenen.

Queda así expuesta la tensión: puesto que si se evita sentir temor –y, en coherencia, las situaciones que lo generen– y la tragedia busca estimular dicha emoción, ¿no se debería evitar tal manifestación artística? Así pareciera serlo… pero el vaivén de la vida y sus avatares deja entrever una socarrona sonrisa hacia razonamientos como estos, y niega con regocijo lo que parecía forzoso e inevitable. Esa experticia obtenida del trasegar por las sendas de la cotidianidad, esa acumulación de ciclos solares en los haberes, esa misma que previamente fue gentil y auxiliar en la construcción de semejante razonamiento… con increíble desparpajo contraviene lo que por ella se inició, pues categóricamente pone frente a la vista de cualquiera que no sólo hay quienes van en su procura *sino que disfrutan* –¡incluso hasta el clímax extático!– con las obras trágicas.

A ese deleite Aristóteles se referiría como el *placer propio de la tragedia*, al cual hace alusión en algunas partes de su *Poética*:

> Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.[8]

Ciertamente, de las pocas apariciones meramente alusivas al placer de la tragedia[9], aquella es, con seguridad, la que más información brinda al respecto. De allí se tiene lo ya conocido: la tragedia es dueña de un placer que se encuentra vinculado con el temor y la compasión, un vínculo que ha de ser grabado y firmado con tinta indeleble en el corazón de

[8] *Poética*, 1453b10.
[9] Cf. *Poética*, 1453a35; 1459a21; 1462b15.

quien desee componer, con la maestría de los antiguos padres del género, una obra semejante: *el placer de la tragedia ha de nacer del temor y la compasión*.

§2 Una fábula para temer y compadecerse

Placer, sí… *placer* en la contemplación de la representación artística de lo temible y digno de compasión, de imágenes de <<cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas>>. ¿Por qué? Todavía un misterio. ¿Dónde encontrarlo? Sobre esto, como regalo para quien sobrevive a la oscuridad de la noche, el avistamiento del alba comienza a entregar el primer haz de luz: de entrada, varias son las posibles causas del placer con la obra de imitación… el aprendizaje, << la ejecución, el color o *alguna causa semejante*>>… ¡una respuesta todavía muy vaga! Otro intento: el objeto de la imitación nunca ha de ser la causa del placer con la imitación bien llevada a cabo de lo displacentero, de ninguna manera *lo imitado*… ¡Vaya cambio, tan sólo una aproximación negativa; del impreciso abanico de posibilidades al amago de concreción! Sería necio negar que la cuestión no parecía venir de la mejor manera, mas como en el juego, siempre caprichoso y por esa misma razón propenso al cambio repentino, la situación puede dar un giro favorable… y así, en efecto, con la labor de parto de la tragedia se *da a luz* al temor y la compasión como *causantes*. En definitiva, *el placer de la tragedia ha de nacer del temor y la compasión*[10].

A propósito de la tragedia y su composición, Aristóteles esgrime:

> La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.[11]

[10] Quizá bajo una mirada perspicaz se puede preguntar en este punto si el temor y la compasión son condiciones necesarias o suficientes para producir placer. En efecto, al final de este texto se verá como la evocación de tales emociones debe ir acompañada de otros elementos que enriquecen y ayudan al surgimiento del placer relativo a lo displacentero.

[11] *Poética*, 1453b3.

Debido a la gran importancia en la inclusión de tales emociones en la fábula (estructura o forma en que están articulados los hechos en la obra), resulta necesario que ésta sea la máxima prioridad del artista a la hora de componer una tragedia: <<el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor>>. Y si son <<cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>> las que hayan de ser articuladas con el ingenio propio del artista, haciendo gala entonces de toda su capacidad creativa, sin lugar a duda no habrá de escatimarse el uso de cuantas sean requeridas. Pues, ¿cómo desatender los puntos de ignición de aquel calor particular que se pretende avivar en el espíritu? ¿Acaso no es menesteroso agitar las pasiones humanas? Con mayor razón hay que echar mano de aquellas cosas, si lo que se quiere conseguir es temor y compasión.

He aquí la misión fundamental del artista trágico: producir temor y compasión en el espectador mediante el bello empleo, en la composición de la fábula, de los elementos apropiados para dicha finalidad. Pero aún hay más, pues, ni corto ni perezoso, el Estagirita continúa aderezando su exposición al añadir ciertas consideraciones a favor de una apropiada construcción de la fábula trágica: por ejemplo, la *acción principal*[12] debe propender por una acción *devastadora* entre amigos[13], a la cual, luego de haber sido cometida, sigue el reconocimiento de tal vínculo[14]; asimismo, el tipo de personaje más apto para conseguir el efecto esperado de la tragedia ha de ser uno intermedio entre el hombre virtuoso y el malvado, quién además deberá pasar *de la dicha a la desdicha* por un gran yerro.[15]

---

[12] Con *acción principal* me refiero a la acción entera y completa, o la "acción única" (1451a20) a la que alude Aristóteles, la cual debe ser imitada por la fábula (Cf.1451a30-37). Sentido del término distinto al que aparece inmediatamente después con la *acción devastadora*; empleando término ahora en un sentido más particular y habitual en el lenguaje. En efecto, asemejar ambos usos de *acción* equivaldría a confundir, por así decirlo, el todo con la parte.

[13] Cf. *Poética*, 1453b16. Ciertamente los casos que pone Aristóteles son de familiares, padre contra hijo, hermano contra hermana, etcétera; sin embargo, parece apropiado por parte del traductor el uso y aclaración de "personas amigas" (Poética 1453b19), yendo de la mano con lo señalado en la nota 194 (pág. 289), de la edición citada, al decir de forma más abarcadora que se trata de una relación por deudo que incluye el "parentesco estrecho de consanguinidad".

[14] Cf. *Poética*, 1453b29-31. Aunque no únicamente deba darse el reconocimiento luego de cometido el acto atroz, existiendo todavía otras posibles combinaciones –unas de mayor belleza artística que las otras–: "Fuera de éstas (combinaciones posibles), no hay otra; pues necesariamente se actuará o no se actuará, y a sabiendas o sin saber lo que se hace" (1453a36-38. Aclaración mía).

[15] Cf. *Poética*, 1453a7-11.

Haciendo un poco de énfasis en esto último, la escogencia de un personaje tal como el aconsejado es crucial para la consecución del objetivo deseado, pues a través de aquel es que se pretende capturar al espectador. Pero el tipo de captura al que se alude no es precisamente al de su atención. Bastaría con la excitación constante y agresiva de los sentidos por medio de un andamiaje espectacular, recurriendo, por ejemplo, a la estridencia y celeridad en la escena. Más bien, se trata de lograr hacerse con el 'corazón' de quien contempla el arte. Para ello, la idea pasa por reducir la distancia entre espectador y personaje al punto de generar *empatía*. Esto es, definitivamente, la búsqueda de una simbiosis emocional de quien contempla con lo contemplado, esa identificación con el héroe trágico… de no sólo *ver* que le ocurre sino *sentirlo*.

Sigue sin decirse algo que no fuera visto entonces por el Estagirita, quien en su clarividencia, por ejemplo, ya se había percatado de lo beneficiosa que es la semejanza con el protagonista para producir temor.[16] En suma, el punto tras esa proximidad con el héroe trágico es disponer el ánimo del espectador, una suerte de sentir en el lugar de aquel. Sin embargo, nada que ver con alguna especie de *conversión en* Edipo o Antígona. ¡Ni más faltaba! ¿Cuánto desprecio consigo misma tendría que albergar una persona para desearse tan funesta suerte? En cambio, la cosa pasa por el reconocimiento en el personaje de un rasgo compartido, un parentesco... la *condición humana*. Puesto de otra manera, se trata de ver en sus circunstancias las propias[17]:

> ¡Ah, descendencia de los mortales! ¡Cómo considero que vivís una vida igual a nada! Pues, ¿qué hombre logra más felicidad que la que necesita para parecerlo y, una vez que ha dado esa impresión, para declinar? Teniendo este destino tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso.[18]

[16] *Poética*, 1453a1-6.

[17] Para profundizar en esto resulta enriquecedor el capítulo intitulado "The Riddle of Oedipus", del trabajo de Walter Kaufmann, *Tragedy and philosophy*. Allí se mencionan sobre todo, tres aspectos, rescatables no sólo del *Edipo Rey* sino de la tragedia griega en general, que realzan lo que he llamado la condición humana, a saber: la inseguridad radical del hombre, la ceguera humana y la inevitabilidad de la tragedia. (Cf. Kaufmann, "The Riddle of Oedipus", 115-129)

[18] Sófocles, *Edipo Rey*, versos 1190-1195.

<< ¡Oh infortunado Edipo!>>, arquetipo de la especie de la cual es reflejo[19]. Ni *el gran escapista* austrohúngaro habría podido liberarse de tan robustas cadenas, grilletes que se asen con fiereza a la humanidad. ¿Qué tanto se encuentra en las manos del ser humano el curso de su vida?[20] ¿Cuál es el porcentaje? ¡Cuán limitado es el movimiento, el señorío sobre sí mismo! La voluntad absoluta, fantasmagoría de un ego tan inflado como miope. Tremenda resistencia la del rebelde rey de Tebas… como infructuosa; un espíritu brioso el de aquel que le hizo cara al *destino*, pero que ni aun conociendo su porvenir pudo torcerlo. ¿Destino? ¿Se comprende? La lucha contra lo infranqueable, inevitable e incontrolable; descubriéndose entonces la fragilidad de la condición humana: su exposición a los embates de la vida, contingencia y dilemática, ante lo cual queda sucumbir o salir avante. < ¡Lo último que se pierde es la esperanza!>, reza el consuelo popular… "¡pobre compensación para los derechos de un libre albedrío tan insultantemente estorbado!" [21].

[19] Resulta bastante interesante lo expresado por el coro en el epígrafe de este escrito: <<Teniendo este destino tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso>>. Quizá sea esta la línea que mejor condensa el sentir del coro y el punto nuclear de la obra: destino y felicidad. Ahora bien, en la cita se enfatiza el caso de Edipo como paradigma de la humanidad. El héroe de la tragedia funcionaría entonces como un arquetipo de cualquier hombre de la sociedad de la cual es reflejo. Visto de esta manera, más allá de un goce puramente estético que pueda resultar de la fidelidad de la imitación, manifestado en la naturalidad de las pasiones evocadas, en la obra trágica puede encontrarse un valor ético que permite al espectador no sólo sentir sino reflexionar al ponerse en situación. Pero ¿se puede ir aún más allá? Tal vez la opera dé un paso adicional en su quehacer interpretativo hacía lo propositivo. En este sentido, Edipo en su actuar consecuente con su propio juicio, con los castigos proferidos contra el que apareciese como asesino de Layo, acepta y asiente, aún con dolor, las consecuencias de unos actos cometidos bajo el sometimiento a una fuerza que lo rebasaba; es decir, se trataba no sólo de hacer manifiesto sino de aceptar el inconmovible y desdichado destino de la vida humana.

[20] *¿Qué tanto se encuentra en las manos del ser humano el curso de su vida?* Ciertamente, con esta pregunta apunto a un aspecto que considero crucial en la tragedia griega, como lo es la fragilidad de la condición humana. En coherencia, el destino ha de ser entendido como lo forzoso o irremediable, aquello que se encuentra fuera del control del ser humano pero sigue siendo muy humano. A propósito de lo incontrolable para el ser humano es interesante la posición de Nussbaum, en la sección intitulada "Luck and ethics", de su escrito *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, quién considera la dicotomía entre lo pasivo y activo del ser humano como una cuestión central en la Grecia antigua. Ésta, para ella, se convierte en la preocupación por la posibilidad de que la razón pudiera conducir todos los asuntos del ser humano sin dejar nada a la suerte (Cf. Nussbaum, "Luck and ethics"): "Lo que ocurre a una persona por suerte será solamente lo que no ocurre por medio de su propia agencia, lo que sólo le ocurre, como oposición a lo que hace o realiza" (Ibíd. 3), de modo que, "en general, eliminar la suerte de la vida humana sería poner esa vida o las cosas más importantes en ella, bajo el control del agente […]". (Ibíd. 4).

[21] Poe, *William Wilson*, 36.

Capítulo II

El problema del placer con la representación artística de lo displacentero o lo paradójico del placer trágico

*R*esulta evidente… *hay un cierto placer en la representación artística de algo que en la realidad es displacentero*. Sean llamados a testificar los sentidos, pues la prueba yace en el día a día, en la experiencia cotidiana, en <<lo que sucede en la práctica>>. Sin embargo, eso tan palpablemente evidente es encerrado entre signos de interrogación, —inquisición liderada (¡cómo no!) por un espíritu infantil que todo lo pone a prueba, que todo lo duda, perseguidor incansable de lo que se encuentra tras bambalinas, acaso una de las dos manifestaciones más puras de actitud filosófica: *¿por qué el ser humano se place con la representación artística, u obra de imitación, de algo cuya presentación en la realidad le es molesta?* Pues bien, la búsqueda de respuesta ha dejado tanto una posible como una imposible causa, para después encontrar en la tragedia las <<imágenes de todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>> que incitan el surgimiento del temor y la compasión, a los cuales se acusa como causantes de ese exótico y *paradójico placer* con la representación artística de algo que en la realidad es temible.

Apartado primero

La paradoja y una variante dolorosa como preámbulo

Debería sobrentenderse por qué la elección de la tragedia, más aún si viene influenciada por aquellas bellísimas expresiones helénicas de antaño. Parece un insulto hacer explícito lo que de por sí ya lo es. Y dado que es la mejor de su estirpe, en cuya comparación sólo

quedan sombras que viven tras el alumbramiento de su silueta, ella devine altamente conveniente para apuntalar la indagación a propósito de ese paradójico placer en la representación artística de algo que en la realidad es displacentero.

Ya se había anunciado: <no en vano es el apellido de la denominación que usualmente se le ha dado al problema acá fundamental, a saber, la *paradoja de la tragedia* (…)>. Pero también, de alguna manera, se había anticipado: < (…) nombre de familia que denota un linaje esplendoroso, pero del cual cabe aún determinar aquel más propio… otra cosa es hablar de *paradoja*>. Ciertamente se trata de un prestigioso apellido griego, mas todavía queda por resolver si aquel trágico asunto merece ser denominado como paradójico.

§1 Paradoja

"Por <<paradoja>> uno usualmente entiende una afirmación que declara algo que va más allá (o incluso en contra) de 'la opinión común' (lo que es usualmente creído o sostenido)".[22] Como quiera que haya que entenderse ese *ir más allá* de la opinión común – siendo quizá más apropiado << ¡incluso!>> ese *ir en contra*, considerando que el término en español viene casi sin modificación del griego *παράδοξα*, el cual denota *lo contrario a la opinión*– las palabras traídas a colación resultan un buen abrebocas de lo que en términos generales es una paradoja.

También resulta pertinente lo dicho por el filósofo estadounidense, W.V.Quine, quien, en líneas generales, señalara como rasgo definitorio de la paradoja *consistir en una absurda conclusión derivada de un razonamiento no tan absurdo*.[23] Así las cosas, a la hora de hablar de ésta, aparece como un elemento indispensable la *contradicción*. Sin embargo, hay que prestar atención a *lo otro* que dejan las referencias a las que se acudió, a saber: la opinión común y el razonamiento no tan absurdo. Porque no simplemente se trata de acusar a la paradoja de ser una contradicción, —nada más impreciso e incorrecto. Y para evitar caer en una definición vaga, resulta altamente útil *eso otro* de aquellas referencias; pues a

[22] Cantini, Andrea & Bruni, Riccardo, *Paradoxes and Contemporary Logic*.
[23] Cf. Quine, *Paradox*.

partir de éstas se hace visible la estructura general de la paradoja y el lugar que la contradicción ocupa respecto de la misma.

Conviene entonces pasar a la articulación de las partes. Por un lado, la interpretación derivada de las palabras de Quine apunta a la *arquitectura propia* de la paradoja; es decir, se trata de la forma en la que ésta se muestra al mundo, como un razonamiento (no tan absurdo) al cual, como es natural, le corresponde una (absurda) conclusión. Piénsese, por ejemplo, en las famosas paradojas de Zenón: sonsacándole una victoria 'segura' al pobre de Aquiles, en una carrera sin principio ni fin, o granjeándose el consentimiento de unas premisas que conducen a la negación del movimiento. En fin, con esto se ha querido hacer énfasis en el argumento de la paradoja, en los elementos muy propios de ésta.

Básicamente esos elementos refieren a premisas y conclusión. Ahora bien, por otro lado, es a partir de esta última que se establece la conexión con *eso otro* rezagado en la mención con la que se abrió la sección: la opinión común. Y es que, la conclusión a la que se llega con la arquitectura propia de la paradoja ha de chocar con aquello que se tiene como creencia habitual y generalmente compartida, << lo que es usualmente creído o sostenido>>; cual piedra que entorpece el flujo de agua en un riachuelo, así se comporta la paradoja. Son tremendos los escollos que, debido a su envergadura, han ensanchado bastante el caudal del sentido común, y aunque pueda continuar su curso, luego de circundar el obstáculo, es innegable esa presencia que entorpece su cauce normal.

¡De modo que Aquiles deberá continuar su vida con esa situación siempre en mente o deberá remover aquella piedra del flujo de sus pensamientos! En razón de lo dicho, es evidente que se ha tratado de un pedazo importante en la consolidación de una paradoja. Empero, asimismo podría decirse que *propiamente* no hace parte de la arquitectura de la misma, pues depende de la colisión entre la conclusión y un elemento externo, como lo es la opinión común. Ciertamente, sin ese choque no habría paradoja. Sin embargo, resulta igualmente cierto que << lo que es usualmente creído o sostenido>> no surge del argumento propio de la misma. Dadas las cosas de semejante manera, sin mayor reparo cabría señalar que este pedazo final hace parte *impropiamente* de la arquitectura de la paradoja; debido a que se encuentra por fuera del argumento como tal, pero ha de reñir con éste necesariamente.

Ya se habló de la estructura general de la paradoja, pero aún queda pendiente el lugar que la contradicción ocupa respecto de la misma. Pues bien, como se debió haber advertido a esta altura, es allí, en la relación sostenida entre la conclusión y la opinión común, que descansa la contradicción. Y en razón de ella cabe adjetivar a la conclusión como *absurda*, —e inapropiado tampoco le sería el adjetivo de "atrevida"; pues lanzar un reto al sentido común demanda, además de gallardía y osadía, una fuerte convicción, la suficiente como para contravenir, por ejemplo, la existencia del movimiento. Un razonamiento (no tan absurdo) que deriva en una (absurda) conclusión, la cual riñe con el sentido común… ¡Cuán interesante desafío, todo un *juego de-mente*; y cómo no va a ser tal, si se trata del absurdo de una razón aparentemente en sus cabales! No cabe duda de que se transgreden los límites descubiertos por la misma, —al cadalso el autor y la hoguera sea la estantería del libro cuarto de la *Metafísica*, alguacil y ley que pierden toda autoridad al ser ignorados en su oficio. No cabe duda que una razón trastornada se mofa impunemente del *principio de no contradicción*, el cual pide a gritos sea reparado el agravio y devuelto todo a un orden razonable.

Entiéndase por paradoja lo dicho, y sépase que se trata de la invitación a un juego de-mente.

§2 Una variante dolorosa

A la vuelta de la esquina se encuentra la problemática a tratar, ya que resulta de prestar atención a nuestra relación con el mundo circundante. Aaron Smuts, en efecto, parece partir del mismo lugar:

> Ninguno, al menos ninguno que quisiéramos conocer, gasta su hora de almuerzo en la sala de urgencias o sus tardes en funerales simplemente para tener la chance de atestiguar la desgarradora escena de una muerte prematura, pero compramos libros que producen sentimientos similares.[24]

[24] Smuts, *Art and Negative Affect*, 39.

Subsecuentemente, él mismo pregunta (como aguijoneado por la labia de ese trasgo infantil y provocador que cuelga del hombro): "¿por qué las personas aparentemente buscan asustarse por una película o sentir compasión por un personaje cuando evitan situaciones en la vida real que producen esas mismas emociones?"[25]. Pero, así como un efecto no necesariamente obedece a una misma causa, aunque se reconozca una semejanza en la forma interrogativa no se trata del mismo cuestionamiento. Sea notoria entonces, al ser mirada con detenimiento, la persecución de distintos objetivos.

Ahora corresponde esclarecer si resulta apropiado hablar de *paradoja de la tragedia*, pues todavía queda por resolver si aquel trágico asunto merece ser denominado como paradójico. De momento, únicamente se tiene entre manos una pregunta a la que se ha sugerido designar con aquella etiqueta. Pues bien, aquel filósofo norteamericano que no quisiera conocer a alguien que llegara a <<gastar su hora de almuerzo en la sala de urgencias o sus tardes en funerales simplemente para tener la chance de atestiguar la desgarradora escena de una muerte prematura>>, continúa haciendo gala de su sensatez, diciendo que a menudo se denomina como paradoja de la tragedia a una variedad de asuntos relativos a una misma temática, pero que difieren en el enfoque. Sin embargo, abusando de su cuota de buena fortuna, da un paso más allá del terreno firme y agrega que no hay siquiera una tal paradoja de la tragedia.[26]

En su lugar, para no ser de los que quita sin dar nada a cambio, propone la *paradoja del arte doloroso*. Esta es una asombrosa manera de comenzar a sondear lo concerniente a la paradoja de la tragedia: ni siquiera se ha revisado su rendimiento y ya se ha abierto una vacante. Una de las intenciones tras esta nueva propuesta consiste en darle una mayor cobertura al problema planteado en la smutsoniana pregunta por *el motivo de la búsqueda de arte que produce emociones dolorosas*. Es decir, se pretende ampliar el campo de acción, pasar del reducido espectro de la tragedia a todo arte que funcione de manera similar.[27] No obstante, en sus palabras se descubre una intensión adicional:

[25] Ibíd.
[26] Cf. Smuts, *Art and Negative Affect*, 40.
[27] Cf. Smuts, *Art and Negative Affect* y *The Paradox of Painful Art*.

> Si nosotros no asumimos que las personas obtienen placer de la tragedia o que ese placer es el único motivo para la experiencia artística, la paradoja de la tragedia puede tener una forma más general, la cual llamaré la "paradoja del arte doloroso".[28]

Adviértase entonces que, además de esa mayor cobertura, pareciera existir la pretensión de abandonar la idea del placer producido por la obra trágica. O en su versión menos extrema, de restarle importancia al papel de tal complacencia frente a la experiencia artística.

Salta a la vista que aquella versión más extrema viene en contravía del rumbo acá tomado. Con ella, ciertamente, se pide soltarle la mano a Aristóteles. Conviene así ratificar la postura adoptada con Aristóteles, pues con vehemencia se rechaza tal pretensión smutsoniana en consideración de la ingeniería creativa del arte mismo, y no por caprichosa autoridad. Siga sirviendo entonces el género trágico como representante de todo arte afín, de modo que a partir de éste quepa pugnar por la labor del artista y el cuidado de lo que en el producto es esencial. Porque se ha optado por el apoyo en la exposición aristotélica a raíz del reconocimiento de lo dicho, ya que abandonar la idea de un *placer propio* del género (trágico y afines) sería sonsacarle su carácter distintivo. ¿Cómo? ¿Acaso desconocer la esencia de la obra trágica no significa pasar por alto su razón de ser? ¿Y cómo tal desprecio no lo es, asimismo, al producto artístico y al artista? ¡¿No resulta ofensivo dejar de lado el carácter distintivo de la obra trágica en la búsqueda del motivo para obtener una respectiva experiencia artística?! ¡En dónde más, si no en ella y su particularidad, se consigue una experiencia semejante!

Dejando de lado esa pequeña digresión, viene bien avanzar hacía los atributos principales de la paradoja del arte doloroso entregados por Smuts en un escrito posterior. Sean estos, propiamente hablando, tres premisas fundamentales sobre las que se asienta dicha paradoja:

> 1. Las personas evitan cosas que producen experiencias dolorosas y buscan tan solo las que proveen experiencias placenteras.
> 2. Las personas tienen experiencias dolorosas en respuesta al arte putativamente doloroso (ej., tragedias, melodramas, trabajos religiosos, canciones tristes, y el horror).

[28] Smuts, *The Paradox of Painful Art*, 60.

3. Las personas buscan el arte putativamente doloroso.[29]

Ahora bien, ya con radiografía en mano, Smuts advierte que la primera de las afirmaciones resulta "claramente falsa" [30]. Ésta, con el ánimo de seguir hablando de paradoja, vendría ocupando el lugar de lo sostenido por el sentido común, o contra lo que chocaría la conclusión –ausente en las premisas expuestas– de la *arquitectura propia* de la paradoja. Notoriamente se trata de una construcción, si no defectuosa, por lo menos extraña. Siguiendo por donde se iba, efectivamente para él salta a la vista que no solamente se busca evitar una situación dolorosa, habiendo ocasiones en las que incluso ésta es perseguida.[31]

A decir verdad, en aquella afirmación queda pintado en blanco y negro el criterio de motivación del ser humano: se busca lo placentero y se evita lo displacentero. Sin embargo, no sin razón, para el filósofo norteamericano el asunto posee una zona gris. Así, por ejemplo, menciona el caso de un soldado que se abalanza sobre una granada activada para proteger a los demás del estallido. Merece la pena detenerse un momento a considerar seriamente dicha situación: imaginar ese preciso momento en el que retira el seguro de su explosivo y por accidente éste cae al suelo, encontrándose usted con sus compañeros de campaña en una habitación de no más de nueve metros cuadrados. A lo sumo cuenta con cinco segundos para tomar una decisión, de modo que no hay tiempo para que todos huyan. No obstante, en la instrucción militar se habló de la gran disminución en el radio de acción de la granada al colocar una superficie con cierto volumen sobre ella. Y lo único que cumple con esas condiciones, de momento, es el cuerpo humano. Difícilmente alguien salga con vida dadas las condiciones, a excepción suya que dispone del tiempo justo para reaccionar y alejarse lo suficiente hacía la única puerta de salida. Entonces… ¿qué haría usted?

Para quien trajera el caso a colación, el punto a destacar pasa por hacer manifiesta una motivación que se encuentra respaldada en una férrea convicción moral: "Las [personas] moralmente motivadas persiguen lo que consideran el curso de acción correcto

[29] Smuts, *Art and Negative Affect*, 42.
[30] Ibíd. 43.
[31] Smuts, *Art and Negative Affect*, 43.

en lugar de lo que podría traerles el mayor placer"[32]. En definitiva, la zona gris funge como escenario para una motivación no hedónica; es decir, que no se dependa *únicamente* de la consideración del placer o displacer que pueda obtenerse. En consecuencia, Smuts promueve una sustitución de aquella primera afirmación (1) por una más cauta. Se trata, por así decirlo, de bajar los ánimos absolutistas y optar por una teoría motivacional (más plausible que la del hedonismo motivacional) según la cual las personas están predominante motivadas por el prospecto del placer: *predominantemente* (en lugar de siempre) querría decir aquí: 'en la mayoría de los casos'.

Ahora bien, tal movimiento trae consigo una devastadora consecuencia para la anterior formulación de la paradoja del arte doloroso. Pues la modificación de la primera premisa sería algo así como <<las personas, *por lo general*, evitan cosas que producen experiencias dolorosas y buscan las que proveen experiencias placenteras>>. Y con ella, ciertamente, se elimina el conflicto generado por la aceptación de las tres afirmaciones, de tal manera que ahora pueden convivir tranquilamente. Concretamente, ya no se podría hablar de una contradicción. Tampoco, para su propio creador, de una paradoja: "Desde que el hedonismo motivacional es claramente falso, la paradoja del arte doloroso rápidamente se disuelve"[33].

Con aquella posibilidad, aunque sea mínima, de casos en los que se propenda por cosas que produzcan experiencias dolorosas, se ha entregado un salvoconducto. Un salvoconducto para andar sin riesgo de contradicción. No obstante, a la disolución de *esa* paradoja sobreviven dos interrogantes: "*La pregunta motivacional* inquiere: ¿por qué las personas buscan ver arte "putativamente" doloroso? Y, *la pregunta diferencial*: ¿por qué las personas están más dispuestas a experimentar afecciones dolorosas en respuesta al arte que en su vida cotidiana?"[34]. Sin embargo, no ha de repararse en los rezagos de una paradoja caída. Pues, a pesar de resultar interesantes, ni la pregunta motivacional ni la diferencial van en la misma línea del interrogante acá fundamental. A propósito, esto ya había sido anticipado: pero así como un efecto no necesariamente obedece a una misma causa, aunque se reconozca una semejanza en la forma interrogativa no se trata del mismo

[32] Ibíd.
[33] Smuts, *Art and Negative Affect*, 43.
[34] Ibíd. Cursivas mías.

cuestionamiento. Sea notoria entonces, al ser mirada con detenimiento, la persecución de distintos objetivos. De modo que hasta la pregunta motivacional, la cual parece ir de la mano con la pregunta acá planteada, difiere de ésta en cuanto apunta al *porqué de la búsqueda* y la otra al *porqué del placer (trágico*).

Aunque sean dejados de lado, quizá tales interrogantes puedan encontrar respuesta en el presente desarrollo. Sin lugar a duda sería una afortunada eventualidad. Sea como fuere, no se debe perder de vista, ni siquiera por un instante, el cuestionamiento aquí estandarte: *¿por qué el ser humano se place con la representación artística, u obra de imitación, de algo cuya presentación en la realidad le es molesta?*

Queda expuesta así, como preámbulo a la paradoja de la tragedia, una variante de la misma. Una que ha renegando de sus raíces al punto de cambiar su apellido trágico por uno más doloroso y del cual, cabe decir que, dada la forma de su establecimiento, pone en duda la denominación de paradoja como acá se ha dispuesto. Indiscutiblemente, a partir de sus elementos se puede erigir una paradoja, pero cuesta encontrarle la forma. Por un lado, es extraña la inclusión de lo que debería ser sostenido por el sentido común en la estructura propia de la paradoja, y por el otro, es igualmente llamativa la ausencia en ésta de la conclusión que generaría el absurdo –la cual diría algo así como *las personas buscan cosas que producen experiencias dolorosas*–. Sin embargo, esto resulta una cuestión menor que no debe distraer la atención del camino.

Apartado segundo

El establecimiento de la paradoja de la tragedia

De vez en cuando viene bien renovar el aire. Sea este el momento indicado para que una corriente remueva lo que de otra se ha estancado, sea el momento de respirar. Conviene dejar de lado la paradoja del arte doloroso e incursionar en la posibilidad de una *paradoja de la tragedia* que haga gala de cada palabra de su denominación. No obstante, para la construcción de la misma ha de reconocerse la valiosa influencia de lo que ahora queda atrás, pues a partir de aquello se vio la necesidad de una formulación adecuada. Adecuada a

la presente noción de paradoja y que se atenga al arte trágico, mas no se limite a éste, sirviendo asimismo como fuerte punto de apoyo para la indagación relativa a toda representación artística de lo displacentero. ¡Que no parezca poco el ejemplar elegido, ni se ponga en duda su idoneidad, mucho menos su prestigio! Baste la genialidad del <<heleno primitivo>> y váyase con la seguridad de saberse con la mejor de su estirpe, la más apta. Decididamente a través de aquel arte trágico, con la <<imagen de todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>>, el ingenio creativo debe propender por *el placer que nace del temor y la compasión*. Pero, ¿acaso no resultan displacenteras estas emociones? ¿No cabría, por lo tanto, tildarles de negativas?

§1 Negativas antes que dolorosas

A propósito del papel del placer en la indagación pretendida, es notorio el distanciamiento con el autor de la paradoja del arte doloroso. Pero no sólo entre Smuts y la presente exposición, sino también entre éste y casi toda la posteridad a partir de Hume: "De hecho, casi todas las discusiones posteriores [a David Hume] sobre la paradoja de la tragedia cometieron el mismo error"[35]. Sin embargo, hace falta todavía descubrir a lo que se refiere con ese *error*, a saber: "suponer que nuestra respuesta a la tragedia y otro tipo de arte doloroso es predominantemente de placer"[36]. ¡Ay, pero ya ni siquiera es aceptable el *hedonismo predominante*, pareciendo asomar un fastidio cada vez más indomable frente a la idea *un cierto placer con la representación artística de algo que en la realidad es displacentero*!

Siempre estuvo ahí, cómo pasarlo por alto. La afirmación <<las personas, *por lo general*, evitan cosas que producen experiencias dolorosas y buscan las que proveen experiencias placenteras>> así lo insinuaba: por un lado se había puesto al placer y por el otro al dolor. Con aquel divorcio parece sugerirse a gritos el matrimonio entre *dolor* y *displacer*; unión rápidamente aceptable, pero que una mirada suspicaz podría poner a

[35] Smuts, Art and Negative Affect, 52. Corchetes míos.
[36] Ibíd.

prueba. No obstante, acá apremia una pesquisa que no da tregua y exige que la atención no sea dispersa.

¡Valga recordar el carácter inconmovible de la presente posición, diciéndole al placer en cuestión nuevamente sí, mil veces sí! Y ante lo aparentemente sugerido, tomando el caso del temor o la compasión *no* "iríamos tan lejos como para decir que esas emociones son dolorosas"[37], pero sí lo suficiente como para pensarlas cual *emociones negativas*:

> En respuesta al arte las personas parecen mucho más dispuestas a experimentar emociones que pensamos como negativas. Describimos una emoción como negativa cuando es típicamente acompañada por una reacción aversiva – esto es, típicamente rechazamos situaciones que producen la emoción. Tales emociones son a menudo descritas como teniendo una afección negativa; se sienten mal. Podríamos decir que ellas tienen un tono hedónico negativo.[38]

Vale la pena detenerse un poco sobre esto último. La prevención en el empleo del término *dolor* radica en una sutileza, y es caer en un reduccionismo de la negatividad de ciertas emociones. A saber, en el uso común del lenguaje, el dolor, con algo de frecuencia, es asociado únicamente al malestar físico; mientras que, con el empleo de lo *negativo* la intención pasa por ampliar este espectro hacia el malestar o eso que resulta desagradable tanto corporalmente como espiritualmente. En razón de esto es que se prefiere llamar a este tipo de emociones *negativas antes que dolorosas*; sin embargo, si se comprende el dolor en sentido más amplio, no habría ningún inconveniente en su empleo. Resulta llamativo, en efecto, que Smuts hable de ir <<tan lejos como para decir que esas emociones son dolorosas>>; pues, con ello parece darse a entender un estado extremo en el que lo desagradable llega a tal punto que se vuelve doloroso, dejándose así una sensación de que se trata de una suerte de somatización del malestar –en principio psíquico o espiritual–. Acá, en definitiva, el dolor es bienvenido en cuanto no refiera exclusivamente a un malestar

[37] Ibíd.
[38] Smuts, *Art and Negative Affect*, 41.

corporal; priorizándose entonces el empleo de lo negativo, que se presta en menor medida para caer en ese tipo de interpretación.[39]

§2 Construyendo un juego de-mente con denominación trágica

A esta altura resulta una perogrullada decir que *hay un cierto placer en la obra trágica*[40]. Sin embargo, resulta apresurado e innecesario generalizar dicho placer, hablando de todos o la mayoría. En cambio, de manera más prudente, tan sólo ha de reconocerse la ocurrencia de dicho placer. Difícilmente así se encuentre oposición a que se diga *hay quienes disfrutan contemplando una obra trágica*. De esto, indudablemente da prueba la experiencia cotidiana, <<lo que sucede en la práctica>>.

A propósito de ese peculiar placer en la tragedia, Aristóteles señaló que *ha de nacer del temor y la compasión*. Otras, ciertamente, pueden ser las causas de placeres relativos a la obra artística en general; como el aprendizaje, la ejecución, el color o <<alguna causa semejante>>. Pero el Estagirita apuntaba a la particularidad de la obra trágica, pues "no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio"[41]. De modo que son el temor y la compasión la fuente del placer propiamente trágico.

Ahora bien, tales emociones –al igual que, por ejemplo, la tristeza, ira, temor, envidia y culpa– son denominadas como *negativas*. Aludiéndose con este calificativo, siguiendo lo expuesto por Smuts, a emociones –o afecciones– que generan displacer en las personas o, de manera más sencilla, <<se sienten mal>>. Esto es a lo que se refiere aquel con que sean dueñas de un <<tono hedónico negativo>> –junto con el hecho de que << típicamente rechazamos situaciones que producen la emoción–. Salta a la vista, en la práctica, una tendencia a evadir lo que genera displacer, —claro está, esperando, entre otras situaciones, no se deje caer por accidente una granada activada en medio de una habitación de no más de nueve metros cuadrados. En definitiva, se dice que *una emoción es negativa cuando resulta displacentera*.

---

[39] El riesgo con las emociones dolorosas, de acuerdo a lo expuesto, sería la exigencia que se le haría a las obras de arte en la producción de ciertas emociones afines. Puesto que, relacionando el dolor con lo corporal, sólo serían efectivas las obras de arte que produjeran tristeza a un grado tal de intenso malestar físico.

[40] No lo sería tanto así para la versión más extrema de Smuts.

[41] *Poética*, 1453b11.

Adicionalmente, debe recordarse que se trata del arte en tanto imitación. Por lo que la tragedia, como parte del universo de lo que es arte, tiene a bien dar <<imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>>. Trátese, en últimas, de la representación artística de *lo trágico de la vida*, *la desdicha del ser humano*, *lo atroz de su estancia en el mundo*; puesto de manera más breve, pero quizá asimismo más grave, de la *condición humana y sus vicisitudes*. De ahí, que con cierta regularidad se emplee el término para denotar algo negativo, en ocasiones, tal vez, minimizando lo que con éste se quiere significar. Pero lo trágico ha de apuntar a la naturaleza humana, con mayor ahínco a lo que se encuentra por fuera de su control y le afecta con rigurosidad inexorable. Así, por ejemplo, resultó un empleo afortunado del término cuando la prensa colombiana se refirió al desbordamiento de tres ríos que afectó a la población del municipio de Mocoa: 'Tragedia en Mocoa: cientos de víctimas por avalancha', *Semana*; 'Procuraduría abrió indagación preliminar por tragedia de Mocoa', *El Espectador*; 'En Mocoa, en la noche de la tragedia, llovió lo que en 10 días', *El Tiempo*.

Pues bien, si el artista trágico debe procurar situaciones adecuadas para la producción de temor y compasión en el espectador, y éstas son imitaciones de <<todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>>; entonces, se entiende por qué ha de buscar la imitación de situaciones trágicas. Parece apenas obvio que sea así y no de otra manera, si lo que se busca es la producción de aquellas emociones negativas. De modo que *las situaciones trágicas son propicias para la producción de emociones negativas.*

Adviértase que, dadas así las cosas, puede decirse sin titubeo alguno que las *situaciones trágicas han de resultar displacenteras*. Pero además, añádase a esta consideración que, como bien se dijo, debe recordarse que se trata del arte en tanto imitación. En coherencia, dado que la obra de arte trágico ha de ser imitación de situaciones afines, por ende, en la construcción de los hechos el artista debe procurar por la inclusión de elementos propios de situaciones trágicas, como las ocurridas, *exempli gratia*, en desbordamiento de tres ríos que hace caer en desdicha a gran parte la población de un municipio. Sea esto, de manera más concisa, el reconocimiento de lo que es fácilmente notorio: *las obras trágicas son imitaciones de situaciones trágicas*.

Con semejante panorama, inevitablemente queda por concluir que *las obras trágicas resultan displacenteras*. Y esto marca el fin de lo que es la *arquitectura propia* de la paradoja. En suma, por así decirlo, cuatro son las partes más elementales de lo construido. Por un lado, si una emoción es negativa cuando resulta displacentera y las situaciones trágicas producen emociones negativas, desde luego que las situaciones trágicas resultan displacenteras –o productoras de displacer–. Ahora bien, por el otro lado, teniendo en cuenta esto último y que las obras trágicas son imitaciones de situaciones trágicas, se llega a que las obras trágicas resultan displacenteras –o imitaciones de lo que produce displacer–.

Ciertamente, una obra trágica bien llevada a cabo, que se jacte de esto mismo, debe propender por la producción de temor y compasión en el espectador, las cuales hacen parte del paquete etiquetado como emociones negativas. Sin embargo, hace falta la parte *impropia* de la arquitectura de la paradoja. Conviene así darle paso al sentido común, en cuya relación con la conclusión obtenida descansa el paradójico absurdo. Pues bien, éste esgrime con el auxilio de la experiencia cotidiana, de <<lo que sucede en la práctica>>, que *hay quienes encuentran placenteras las obras trágicas*.

He allí la tan esperada colisión entre el sentido común y lo antes dejado con la *arquitectura propia* de la paradoja. De acuerdo con lo dicho, las obras trágicas han de resultar displacenteras, pero una anotación final, de <<lo que es usualmente creído o sostenido>>, dice que hay quienes encuentran placenteras las obras trágicas. Entonces, ¿se trata de un desatino de Aristóteles al esgrimir que el placer propio de la tragedia deba nacer del temor y la compasión? ¿Acaso eso mismo que resulta displacentero puede ser simultáneamente placentero? De ninguna manera el padre de la *Metafísica* desconocería la autoridad del *principio de no contradicción*. En cambio, cabe preguntarse *¿por qué el ser humano se place con la obra trágica o representación artística de algo cuya presentación resulta displacentera?*

Quede así dispuesta la invitación a este particular juego de-mente, al cual cabe denominar como la paradoja de la tragedia.

Capítulo III

La maquinaria del perspectivismo al servicio del desenmarañamiento de la paradoja de la tragedia

Conviene ahora el amparo de voces impropias que hayan sorteado escollo semejante al de la paradójica situación que aquí aqueja, la guía de aquellos a quienes el camino les resulta familiar; artificio del que se valiera un florentino al que una beldad y un poeta antiguo le llevasen, todavía con el peso de la carne, por círculos malditos hasta esferas celestiales. Como una persona no se baña dos veces en el mismo rio, menos aún sus aguas serán las mismas ante dos [personas] distintas. Empero, no por ello ha de caerse en la desesperación, despreciando el apoyo en otros. Más bien, *conviene* fundar la expectativa en la suma de las miradas ajenas. De modo que *ese* rio que parecen mil, siempre estrenando aguas, también parece hacerse más familiar ante la mirada atenta de muchos[42]. La enriquecedora reunión de *opiniones serias*, camaradería entre distintos puntos de vista: "(…) *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro <<concepto>> de ella, tanto más completa será nuestra <<objetividad>>"[43].

¡Ay, pero el ego sobrestimado, ese tuerto *yo*, falto de la profundidad necesaria para ver más allá –¡todavía más allá!–, estancado tras las cercas de su propia parcela, demasiado ensimismado, desecha el auxilio del número y sus grandes beneficios (que potencian por

---

[42] Cabe aclarar que se trata de una interpretación *a partir* de las palabras de Nietzsche que aparecerán a continuación; mas no por ello es una interpretación *de* las palabras del filósofo alemán. Ciertamente, estoy llevando la cuestión más allá el perspectivismo nietzscheano, el cual se enfoca en la pluralidad de voces que emanan de los afectos del individuo mismo. (Cf. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, [tratado III, númeral 12] 155). Acá la idea es no sólo escuchar lo que los instintos tienen por decir, sino también lo que cada organo sensorial puede aportar. Pero, mejor aún, lo que otros individuos tienen para aportar desde sus valiosos puntos de vista. Esto es, en efecto, tomar lo expuesto por Nietzsche e ir más allá de sus palabras. Para distinguir lo uno de lo otro, el perspectivismo acá propuesto tiene, por así decirlo, un tono eclectico.

[43] Nietzsche, *La genealogía de la moral*, (tratado III, númeral 12) 155.

mil sus efectos cuando se ve acompañado por la calidad)! Quizá terquedad, un tibio y eufemístico modo de tirarle un salvavidas a ese cíclope. Mejor estupidez, robusta palabra que ha de llenar la boca al ser proferida para denotar con ahínco lo que según los entendidos de la Academia Española es una "torpeza notable en comprender las cosas"[44].

Ahora bien, ¿por qué sobreexplotar tan sólo un órgano sensorial, si se pude hacer uso de todos los que se dispone? Y, ¿por qué no llevarlos más allá? ¿O es que acaso la muy escurridiza y ansiada omnisciencia a los más intrépidos no ha llevado a equipar los sentidos para maximizar su alcance? Y, ¿por qué no todavía más allá? ¿Quién dijo que se tenía que parar en la tecnificación de esos atributos del *yo*? Si no bastan cinco, con todo y su instrumentalización, ¿quién objeta el auxilio de los *otros cinco* de allá? ¿Por qué no, además los de *ese* o *aquel otro*? En la construcción del inconmensurable muro del conocimiento no está de más aumentar la mano de obra, tanto así que no basta una sola vida para titánica labor y se hacen indispensables los relevos generacionales. *Conviene* entonces soportarse en otros para sortear la paradójica situación que aquí aqueja.

Alúdese así a la maquinaria del *perspectivismo*, la complementariedad de las diversas miradas que comparten entre sí, sin recelarse ni guardarse nada, sobre un mismo asunto; de arriba, abajo, detrás, en diagonal, de lejos, a media luz, con lentes o incluso, mejor aún, haciendo gala de todo el repertorio sensual. ¡Sea bienvenido entonces ese examen organoléptico y variopinto; y si en *la variedad está el placer*, sea aquí con más veras siete veces cierto!

Apartado Primero

Convocatoria de perspectivas a propósito de la paradoja de la tragedia o problemáticas afines

Habiendo dicho lo anterior, un preludio que anuncia la confianza depositada en una decisión metodológica[45], queda entrar en materia señalando que dos son los grupos en los

[44] Real Academia Española. Actualización 2017.

[45] A propósito de la metodología, no son términos intercambiables *opinión* y *perspectiva*. Aunque bien por la exposición realizada previamente pueda llegar a entenderse como referencia a lo mismo, por perspectiva se

que se puede acomodar a los guías que se ha de convocar. Por un lado, los que por sus iniciativas bien puede decirse que *compensan*, y por el otro, también con motivo similar, los que *convierten*. Hay también quien le endilgue más ramificaciones a ese árbol familiar, encontrando hasta seis categorías para esas ideas[46]. Sin embargo, no sin razón se lleva a cabo aquella humilde bipartición; pues en común todos tienen la misma simiente o problema germinal, pero el tronco resiente una bifurcación que toma direcciones opuestas con una misma meta. Paralelas persiguen el mismo objetivo las soluciones que emergen de la semilla que se cultivó con la paradoja. Y de allí, de esos nacimientos del pilar principal, se continúa individualizando un ramaje que corresponde a cada representante de una idea, que, manteniendo el orden natural de lo que viene ocurriendo, comparte el punto de origen pero disiente en lo que su unicidad lo separa de los demás. Cada vez más delgado se hace lo antes robusto, mas la diversidad favorece una mayor frondosidad del follaje.

§1 Los que tienden a convertir

Sean pues los que propenden a convertir por quienes se haya de comenzar. Y de estos, sea un vástago del siglo XVIII, alumbrado en tierras bañadas por el Mar del Norte, el llamado a rendir testimonio a propósito de la así denominada paradoja de la tragedia. Dado que a una atropellada confianza no le bastan aderezadas palabras (pues demanda, además, por la prueba de lo que la lengua articula), hágase entonces empleo de lo consignado en las pocas pero sustanciosas hojas de *Of Tragedy*, esperando con ello se logre menguar – ¡aunque sea por un instante!– la incredulidad del alma. Ya en las líneas inaugurales del escrito invocado, la pluma ansiosa de quien desea incursionar en el meollo del asunto, desechando cualquier preámbulo acogedor, identifica y anuncia el problema, exponiendo así la causa de sus meditaciones: "Parece un placer inexplicable el que el espectador de una tragedia bien

entiende los diferentes puntos de vista que se pueden tener, o, diferentes lugares desde los cuales surge una opinión sobre algo. De modo que esa opinión hace las veces de la *voz* que viene de las distintas partes que se animan a participar. Adicionalmente, no pueden dos perspectivas decirse distintas y partir del mismo lugar, pero sí pueden haber dos opiniones que surjan de un mismo punto de vista.

[46] Cf. Smuts, *Art and Negative Affect*: teoría de la conversión, del control, de la compensación, la meta-respuesta, catharsis y la experiencia enriquecedora.

elaborada recibe de la tristeza, terror, ansiedad, y otras pasiones que son en sí mismas desagradables y molestas"[47].

Aquel filósofo escocés vio la rareza, ese contrasentido que puede ser percibido con el arte trágico. Sí, le vio las fauces a la bestia. Pero, ¿acaso ésta se acobardó ante su ímpetu? ¿Le habrá dado explicación a lo que en principio se jacta, no sin altanería, de inexplicable? Sea como fuere, a la vista de cualquiera queda expuesta la tentación por la que aquel se dejó seducir; ese paradójico placer en la representación artística de algo que en la realidad es displacentero… se dejó tentar por la búsqueda del porqué del placer trágico.

¡Cuán testarudo problema con el que se ha tropezado, que sobreviene en tiempos modernos luego de haber pasado por *excelentísimos* en la Modernidad; no vaya a ser demasiado para los hijos más actualizados del 'progreso', que de entrada se convoca el auxilio de seres prehistóricos! No obstante, ha de traicionarse parte de lo prometido. En efecto, antes de incursionar en las cavilaciones del caro David Hume, postergando así su presentación, se concederá lugar a otro aporte. No se vaya a atribuir como causa de tal acometer el azaroso capricho de quien escribe, sino al mismo filósofo escocés que en su disquisición, como oxígeno que aviva las brasas de la misma, lo introduce al francés en la conversación.

En razón de la vigorosidad otorgada por las palabras de uno a otro –además de encontrarse bajo la misma etiqueta (o ramificación) de quienes tienden a convertir– viene bien hacer un ligero cambio en el orden de aparición. Sin más, no es otro sino Bernard Le Bovier de Fontenelle quien encabezará la lista de ideas a exponer. El francés, más precisamente oriundo de Ruan, acepta la paradoja y se concentra en dar una explicación a *cómo es que funciona* la complacencia con lo displacentero en la representación artística. Para ello agudiza la mirada sobre la paradoja, enfocándose en los detalles que fácilmente pueden escabullirse a primera vista, y en los cuales aspira a encontrar un eslabón perdido.

Emerge entonces, de la juiciosa revisión, una explicación al fenómeno del placer con lo displacentero, de cómo esa afrenta al sentido común comienza a resolverse. Puede decirse, de manera 'pintoresca', que el galo le dio color a la situación, viéndole más tonalidades a lo que parecía ser un cuadro únicamente en blanco y negro. Pues disconforme

[47] Hume, *Of Tragedy*, 245.

con la tajante bicromía entre *placer* y *displacer* se convence de estar en presencia de un asunto de *matices*, introduciendo así una cierta idea de *puntos intermedios*. De modo que la distancia entre ambos términos no se recortaría de un solo brinco, como si fuera cosa de saltar de un lado a otro del barranco para estar aquí o allá. Ciertamente, ahora se dispone de un sendero para realizar los trayectos más *concienzudamente*, pisando con un pie a la vez, como es natural, por el pavimento dispuesto entre las partes.

Debido a esos *puntos intermedios*, tiene sentido el que Fontenelle hable de un "dolor debilitado y disminuido"[48]. Con ellos, puesto de otra manera, se hace referencia a una *gradación* que va desde lo placentero a lo displacentero, y viceversa. A propósito, el pensador francés es muy ilustrativo: "Partiendo del ejemplo de las cosquillas, parece que el movimiento del placer, empujado demasiado lejos, se convierte en dolor y que el movimiento del dolor, un poco moderado, se convierte en placer."[49]. Decididamente, considerando el ejemplo, son las representaciones artísticas las encargadas de hacer las cosquillas. Otra forma de graficarlo puede ser considerando una picazón o rasquiña, como aquella que habría llevado a cavilaciones semejantes al *afamado filósofo griego que presumía saberse ignorante*.

Pues bien, aquello es lo que ocurre con el arte trágico al tratarse de la producción de un <<dolor debilitado y disminuido>>. Quedando, por lo tanto, graduada a conveniencia la intensidad de su expresión. Sin embargo, hace falta todavía la otra parte de la respuesta, ya que se tiene un prometedor efecto sin causa que acusar. Consecuentemente, el galo entrega nuevas y pertinentes palabras al respecto:

> Aunque el espectáculo nos puede apresurar, con cualquier dominio que los sentidos y la imaginación usurpen sobre la razón, allí todavía acecha en el fondo una cierta idea de falsedad en todo lo que vemos. Esta idea, aunque débil y disfrazada, es suficiente para disminuir el dolor que sufrimos de las desgracias de aquellos a quienes amamos, y para reducir esa aflicción a un grado tal que la *convierta* en un placer […] Pero en cuanto esa aflicción que es causada por objetos exteriores y sensibles es más fuerte que

[48] Hume, *Of Tragedy*, 247.
[49] Ibíd.

> la consolación que surge de una reflexión interna, son los efectos y síntomas de pena los que deberían predominar en la composición."[50]

Encuéntrese allí indudablemente señalada la causa reclamada, la cual hace agradable lo que en principio mostraba no serlo. Se trata, en definitiva, de la *ficción*, esa idea latente de *falsedad*, de que al final de cuentas *lo que allí ocurre no es real*. En ella, ciertamente, encuentra fuerza la razón, haciendo valer ese efecto debilitador sobre la emoción negativa pretendida por la obra y su arquitecto. Así, el temor y la compasión se presentan ante el espectador, quien, con auxilio de la ficción, convierte su molesto y desagradable ímpetu en algo placentero: "En el mismo instante nos confortamos al reflexionar que no es más que una ficción: y es precisamente esa mezcla de sentimientos la que compone una tristeza agradable, y las lágrimas que nos deleitan."[51].

Asoma la cabeza *aquel desposeído de su lugar*, como quien interrumpe su actividad al tener la impresión de ser llamado de un lugar aún indeterminado y luego, en búsqueda de aquel ruido, identifica su procedencia. Algo semejante ocurre con Hume al escuchar lo dicho sobre esa *ficción*, esa idea latente de *falsedad*, de que al final de cuentas *lo que allí ocurre no es real*. En su rostro parece dibujarse un gesto de inconformidad que acusa el malestar con una promesa inacabada. Para el escocés, en efecto, todavía hace falta algo en la propuesta del galo, pues el alcance de su pensamiento no parece serle suficiente y decide someterlo literalmente a juicio:

> La patética descripción del carnicero hecha por Verres, capitán de los Sicilianos, es una obra maestra de este tipo: pero creo que nadie afirmará, que el estar presente en una melancólica escena de esa naturaleza permitiría algún entretenimiento. Tampoco es la tristeza acá suavizada por la ficción; pues la audiencia estaba convencida de la realidad de cada circunstancia. ¿Qué es entonces lo que en este caso provoca un placer desde el seno de la intranquilidad, por así decirlo, y un placer que aún retiene todas las características y síntomas exteriores de angustia y tristeza?[52]

[50] Ibíd. Cursivas mías.
[51] Hume, *Of Tragedy*, 248.
[52] Ibíd.

Sacar a colación el discurso legado por Cicerón, *Contra Verres*, tiene como objetivo dos cuestiones: el entretenimiento y la ficción. Del primero más adelante se dirá algo al respecto. Ahora bien, con la última se pretende hacer manifiesta una cierta inoperancia de la ficción, queriéndose dejar en entredicho ese sentimiento reconfortante que viene con la *falsedad* de la representación artística. A decir verdad, éste parece ser *disminuido*. ¡Cuán irónica se torna la situación para el francés, cuando el mismo efecto deseado vuelve en su contra; como quien se atora con su propia saliva! En definitiva, Hume apunta al reconocimiento de obras artísticas en las cuales lo imitado *realmente ocurrió*, de modo que parece dejarse sin efecto la propuesta de Fontenelle.

Realmente sería descortés tomar las palabras del francés tan literalmente. ¿No se estaría faltando así al *principio de caridad*? ¿Acaso con la mentada falsedad se apunta inequívocamente a la correspondencia entre lo narrado y la realidad? ¿Tan evidente resulta? Tal parece ser la primera impresión que hiere y deja su marca en el lector. No cabe duda, de esa manera también se dejó impresionar aquel filósofo británico, quién, en congruencia, dio cuenta del corto alcance de lo que rápidamente había dejado marca en él. Sin embargo, cuesta creer. Y es que, tal vez por el influjo de una ingenuidad latente, cuesta creer que Fontenelle desconociera la existencia, o siquiera la posibilidad, de obras artísticas basadas en hechos reales.

Una interpretación más forzada, quizá, pero también más cercana a *aquel principio*, invita a pensar que se trata de una referencia a la naturaleza *representativa* de la obra artística. En otras palabras: independientemente de si lo narrado ocurrió o no, el espectador contempla una *imitación*, la representación de algo *que no está teniendo lugar de facto*. Por mayor que sea la fuerza imitativa empleada o el poderío de las musas invocadas, por muy fidedigna que resulte la puesta en escena, es siempre insoslayable la diferencia entre la vivencia en carne propia y la contemplación mediante el arte. ¿O acaso llamaríamos arte a una puesta del sol? ¿O yuxtapondríamos la realidad del actor a la del personaje? No se pise así la línea que separa un campo del otro, amalgamando, en falsa apariencia, lo que es diverso.

¡Y qué si no es del todo mentirosa y arrastra consigo una terrible verdad, pues todavía conserva suficiente falsedad en su *re-presentación* como para mitigar el impacto emocional y mantener esa verdad *alejada* del espectador! De modo que se abre una brecha

entre quien contempla una obra de arte y el hecho que ésta trae a colación, la distancia establecida por un intermediario que permite evadir la confrontación directa con *aquella a la que los muchos, dientes para afuera, alardean querer, pero pocos están realmente dispuestos a soportar*. Tome así un nuevo aliento la propuesta de Fontenelle.

Vale la pena ahora dirigir la atención sobre el filósofo oriundo de la gran isla británica, pues apura el ansia, que la incertidumbre azuza, de conocer su contrapropuesta: "Esta solución (de Fontenelle) parece justa y convincente; pero quizá requiere todavía alguna nueva adición, con el fin de hacerla responder completamente al fenómeno que aquí examinamos."[53]. Al parecer, Hume da cuenta de lo que se le escapó a aquel otro.... el eslabón perdido que responde con satisfactorio alcance a esa pregunta que persiste: << ¿Qué es entonces lo que en este caso provoca un placer (…) [y] que aún retiene todas las características y síntomas exteriores de angustia y tristeza?>>, y todavía más aquí, *¿por qué al ser humano place la obra trágica o representación artística de algo cuya presentación en la realidad resulta displacentera?*

Sean dos formas en apariencia distintas de preguntar por lo mismo. Y si el escocés avanza con la seguridad de vestir las ropas del triunfo, ¿cómo no, entonces, apurarse por conocer lo que éste tiene por decir? Hume, ciertamente, ve necesaria la incorporación de un elemento que mitigue los males que medicina francesa no consiguió: el poderosísimo elixir de la *elocuencia*. A propósito de ésta, cabe decir que deviene esa capacidad del artista para deleitar hablando mediante sus formas de expresión[54]. Una noción que no amerita reclamo, pero sí merece una ampliación, pues no restringida a la palabra escrita u oral, como usualmente suele entendérsela, aparece con el filósofo escocés de manera más abarcadora. De modo que resulta más apropiado tomarla como referencia a una *bella expresión* de lo que el artista tiene por compartir.

Por lo anterior es que Hume habla del "genio requerido para pintar objetos en una vivida manera"[55], siendo precisamente en esa habilidad del artista que construye su salida a la paradoja de la tragedia. Pues la gran virtud de aquel ha de consistir en *convertir*,

[53] Hume, *Of Tragedy*, 248. Paréntesis mío.
[54] Cf. Hume, *Of Tragedy*.249.
[55] Ibíd.

mediante el encanto deleitante de su composición, lo displacentero en su contrario, lo *negativo* en positivo:

> De este modo, la intranquilidad de las melancólicas pasiones no es sólo superada y erradicada por algo fuerte de tipo opuesto, sino que *el completo impulso de esas pasiones es convertido en placer*, y aumenta el disfrute que la elocuencia provoca en nosotros (…) El impulso o vehemencia que surge desde la tristeza, compasión, indignación, recibe una nueva dirección desde los sentimientos de belleza. Los anteriores, siendo la emoción predominante, llenan toda la mente, y convierten en sí mismos a los primeros, al menos tinturándoles tan fuertemente como para alterar su naturaleza completamente. Y el alma siendo al mismo tiempo provocada por la pasión y encanto de la elocuencia, siente en su conjunto un fuerte movimiento, el cual es completamente deleitante.[56]

En ese choque de fuerzas que combaten entre sí por el dominio, la *belleza* de la elocuencia, siempre en proporcional correspondencia con la habilidad del artista, busca superponerse al ímpetu de las emociones negativas, invadiéndolas, adornándolas y abrazándolas hasta su conversión.

¡Cuán testarudo se habría de ser para negar el deleite con la composición artística de alto vuelo; cuánto descuido, a decir verdad, con algo que poco o nada debe discutírsele a Hume y 'su elocuencia'! Sin lugar a duda, la existencia de tal placer acá no será puesta bajo sospecha. No obstante, cabe por lo menos señalar una cierta oscuridad con lo ocurrido en aquel combate, a saber: ¿en qué consiste la *conversión del completo impulso* de esas emociones negativas, sobre todo cuando se dice que *los sentimientos de belleza convierten en sí mismos a los de tristeza, compasión e indignación*, <<al menos tinturándoles tan fuertemente como para alterar su naturaleza completamente>>? ¿Acaso no significa esto que pierden su esencia las emociones negativas? ¿Lo feo, desagradable y molesto de éstas no hace parte de la naturaleza de las mimas? Y siendo así, ¿no se atenta precisamente contra lo que busca producir el ingenio del artista al componer una tragedia? ¿Cuál es entonces la finalidad de una obra semejante? ¿O, más bien, se trata de una conversión

[56] Hume, *Of Tragedy*, 249. Cursivas mías.

parcial, similar a lo visto con Fontenelle? ¿O, tal vez siendo cuestión de tiempos, de si la elocuencia comienza a surtir efecto solamente al aflorar las emociones negativas?

Con semejante panorama llega el momento de avanzar, pues <<esta solución [de Hume] parece justa y convincente; pero quizá requiere todavía alguna nueva adición, con el fin de hacerla responder completamente al fenómeno que aquí examinamos>>, —estas podrían ser las palabras de John Morreal para el filósofo escocés, las cuales ciertamente tuviera este último para Fontanelle. Pues bien, es tiempo de introducir otra personalidad más para aportar a este "rompecabezas"[57] de la paradoja de la tragedia. De entrada, valga decir que Morreall reconoce la importancia del papel que cumple el artista en cuanto al posible disfrute generado por la obra de arte:

> Además de permitirnos mantener en control, el artista tiene otras formas de hacer nuestras emociones negativas en la ficción más disfrutables de lo que esas emociones usualmente son en la vida real. La más importante radica en la organización y coherencia que el artista le da al trabajo.[58]

Entiéndanse esto como un trasatlántico espaldarazo al ampliamente reconocido filósofo escocés. Aunque con una notoria frialdad, quizá consecuencia de haber estado primero bajo el influjo de las calurosas y abrigadoras palabras del británico, se hace un funesto trueque en el que se opta por <<organización y coherencia>>, en cambio de elocuencia, para referirse al quehacer del artista. Pero si se quiere ser minucioso, ambas no son exactamente la misma cosa. Con la elocuencia bien puede decirse que se hace una referencia más abarcadora de la ingeniería artística, mientras que la <<organización y coherencia>> vendría siendo una parte fundamental de ésta.[59] Esta diferenciación entre la composición como un todo y sus partes se volverá a tocar más adelante, con suerte resultando más clara entonces.

Ahora bien, como no se ensilla la bestia para andar al pie de ella, conviene ir directamente sobre la propuesta del filósofo norteamericano. Pues, a pesar del reconocimiento de esas <<otras formas>> que pueda proveer el artista, entre las cuales se

[57] Morreall, *Enjoying negative emotions in fictions*, 95.
[58] Ibíd. 101.
[59] Smuts, *Art and Negative Affect*, 44.

destaca el trabajo compositivo, para Morreall esa peculiar complacencia con las emociones negativas viene del "más básico placer que tenemos en la tragedia, filmes de horror, y semejantes, el placer *directo* de sentir temor, compasión, y emociones similares."[60]. Sin embargo, la clave para que efectivamente ocurra tal deleite quedó expuesta a tan sólo seis palabras de iniciada la reciente cita: <<permitirnos mantener el *control*>>. A diferencia de Smuts acá la teoría del control, como él la llama, no se encuentra en una categoría aparte, sino que aparece dentro de la teoría de la conversión. Y es que, ciertamente, aquí no se hacen distinciones con base a los mecanismos sino a la pretensión final; es decir, como se irá viendo en seguida, el punto con el control es el de manejar los niveles de emoción para que ésta sea placentera. Se trata así de convertir o cambiar las emociones displacenteras –que en la realidad se presentan como tales– en unas agradables y placenteras –en razón de una ventaja o beneficio del arte–.

Conviene desarrollar un poco lo mencionado en aras de clarificar esto mismo. De entrada, en la formulación del problema, el estadounidense anunciaba el derrotero que tomaría su solución: "¿Qué es lo que hay *en la ficción* que *convierte* intensas situaciones displacenteras en situaciones que podemos disfrutar?"[61]. Atendiendo con cuidado a esta formulación puede ser percibido que parte de lo pretendido está en el mismo interrogante, y que parece no tratarse de ninguna novedad, pues se encamina hacia la misma salida ofrecida por Fontenelle. Pero la visión del angloparlante va en busca de algo distinto, esperando encontrar, en ese pedazo de la historia aún por contar, ese rasgo particular y novedoso de la *ficción*. Además, con aquella formulación, y en consideración del <<placer *directo* de sentir temor, compasión, y emociones similares>>, alguien podría alegar que se habla de cosas distintas. Por un lado, se trata de *convertir* lo displacentero en su contrario, mientras que, por el otro, se menciona el placer *directo* de sentir emociones negativas. Así, pareciera que no podría haber ese placer directo, pues éste, por gracia de la conversión, ya no estaría más allí. Ciertamente una observación aguda, pero no por ello correcta. Resulta que el <<placer *directo* de sentir temor, compasión, y emociones similares>> no se pierde en la conversión; debido a ésta lo que cambia es el talante negativo –molesto, incomodo, o si se prefiere, doloroso– que esas emociones traen consigo. Es decir, se cambian las

[60] Ibíd. 96.
[61] Smuts, *Art and Negative Affect*, 95.

circunstancias o situaciones en las que se aparecen estas emociones, mas no dejan de presentarse el temor o la compasión. En definitiva, se seguiría sintiendo el placer directo de las emociones descritas, pero en lugar de resultar displacenteras serían placenteras. A decir verdad, en esto último radica la conversión.

Ahora bien, la propuesta del filósofo estadounidense descansa sobre la diferencia entre realidad y ficción, en que *la una tiene lo que la otra no*. Más precisamente, se apunta hacia la *dimensión práctica*. No obstante, con ella aún no se responde a cabalidad la pregunta << ¿qué es lo que hay en la ficción que convierte intensas situaciones displacenteras en situaciones que podemos disfrutar?>>. Sí es lo que lo que hacía falta, pero a manera de explicación a la respuesta ya anticipada. Es decir, la *carencia de consecuencias prácticas para el espectador* proporciona un *ambiente de seguridad propicio* para convertir lo desagradable y molesto en algo placentero, una atmosfera en la cual aquel puede volverse amo y señor de la situación. En definitiva, por la carencia de consecuencias prácticas el espectador se encuentra en condiciones ideales para hacerse del control de la situación:

> Es usualmente más fácil mantener el control, sugerí, cuando estamos simplemente atendiendo a algo que no tiene consecuencias prácticas para nosotros. Luego estar en control requiere solo las habilidades de comenzar, detener, y dirigir nuestra atención y pensamientos.[62]

Puesto de otra manera: lo que hay en la ficción, <<que cambia intensas situaciones displacenteras en situaciones que podemos disfrutar >>, es la posibilidad de mantener control de las mismas, y, asimismo, tal empoderamiento se da por gracia de la ausencia de consecuencias prácticas. Y volviendo con lo primero que se mencionó sobre esta propuesta, el adueñarse de la situación despeja el camino hacía el <<más básico>> y <<directo>> placer que ha de nacer del seno mismo de la obra trágica. Desde luego el que le es propio, el que viene del temor y la compasión.

Tras bambalinas, en decisivos movimientos, permanece una vigilia constante a los niveles de conmoción. Ciertamente en esto parecen congeniar Fontenelle y Morreall, en el

[62] Morreall, *Enjoying negative emotions in fictions*, 101.

manejo de la intensidad de la emoción negativa producida por la representación artística. Para ambos la ficción, de la manera que fuere, funciona como caja de fusibles donde cada cual elije el conductor de preferencia. A decir verdad, la diferencia resulta casi imperceptible, como inexistente: el uno habla de *dimensión práctica*, o la carencia de consecuencias reales, mientras que el otro, de esa idea latente de *falsedad*, de que al final de cuentas *lo que allí ocurre no es real*. Al final de cuentas se trata de no quedar abatido por el defecto o exceso, logrando entonces el 'a-dorado punto medio' (¡*aura mediocritas*!).

Ahora bien, con el filósofo estadounidense, la negatividad de las emociones podría decirse que radica en la pérdida del control. De modo que en cuanto éste pueda darse, debería quitarse tal calificativo por la disolución del displacer. Por el contrario, habría de hablarse de placer. Tal complacencia, en efecto, puede notarse incluso más allá de la barrera de lo ficticio: por ejemplo, para el caso de un apostador o un deportista, en la *adrenalina* que trae consigo el temor. Con ello se apunta al goce de las reacciones fisiológicas, esa somatización de la emoción: la invasiva excitación corporal, cuasi sonoras palpitaciones de un corazón en fuga, pesada respiración que parece hacerse cada vez menos mecánica y más consciente, más difícil, la fuerte presión sobre una estructura en estado de alerta, ese agujero en el centro del pecho. Para estas situaciones reales, el control está empoderado por gracia de una cierta confianza en la habilidad o destreza propias, el saberse capaz de salir airoso de las mismas[63].

§2 Los que tienden a compensar

Pospuestos, pero no olvidados. Así quedaron quienes fueron agrupados en aquella otra bifurcación resentida por el vigoroso tronco de la paradoja cultivada. Y como de allí también nacen frutos para cosechar de sus más altas extremidades, resulta pertinente ir por ese otro brazo arbóreo aún inexplorado. Concretamente, se hace referencia a los que por sus iniciativas cabe decir que propenden a *compensar*. Ahora bien, con aquella otra ramificación, ya rezagada en el relato, comparten el origen y la pretensión de esclarecer lo que se presenta confuso; el enigma usualmente conocido como la paradoja de la tragedia.

[63] Cf. Morreall, *Enjoying negative emotions in fictions*.

Sin embargo, disienten en cuanto el presente grupo no tiende a la conversión, optando más bien por la búsqueda de algo que le haga contrapeso al malestar provocado por las emociones negativas, el cual logre resarcir los estragos ocasionados por éstas.[64]

Nuevamente el primero en abrir una corta serie de exposiciones procede de Francia, autor de las *Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía* cuya pretensión, o una de ellas, era aclarar la paradoja que trae consigo "ese placer que a menudo se parece a la aflicción y cuyos síntomas, a veces, son los mismos que los del dolor más vivo" [65]. Dejando de andar por la cornisa, sea dicho lo que con rodeos se ha insinuado, pues no se alude a otro diferente a Jean Baptiste Dubos y lo plasmado en aquella obra suya. Con éste, como se verá, tendrá lugar un placer derivado de la necesidad humana de mantenerse ocupado, el cual se opondría a las emociones displacenteras que vienen de ciertas manifestaciones artísticas.

De modo que, aprovechando ese paso inicial dado con firmeza, cabe retomar lo dicho y contestar sin vacilación alguna a la pregunta: ¿qué es lo que responde a <<ese placer que a menudo se parece a la aflicción y cuyos síntomas, a veces, son los mismos que los del dolor más vivo>>? Al respecto, viene apropiado dejar que sea el filósofo francés quien dé la primera consideración:

> El alma tiene, como el cuerpo sus necesidades, y una de las necesidades más grandes de las personas es la de tener ocupado el espíritu. El aburrimiento que sigue inmediatamente a la inactividad del alma es un mal tan doloroso para la persona que

[64] A propósito de la diferencia entre *compensación* y *conversión*, Smuts, introduciendo su texto, ubica a Hume en ambos grupos (Cf. Smuts, *Art and Negative Affect*, 40). Y es que, ciertamente, su postura presenta una posible doble lectura. En efecto, puede verse como un contrapeso de la belleza de la elocuencia y una conversión de la emoción negativa. Acá se optó por la segunda lectura en cuanto esa oposición del sentimiento de belleza *invade*, por así decirlo, la emoción negativa hasta el punto de transformarla. En cambio, como se verá, la compensación, entendida como tal, no actúa directamente sobre la emoción negativa sino que le hace un contrapeso que nivela favorablemente (placenteramente) las cosas para el espectador. Acaso sea la diferencia entre tener dos cubetas, una con agua caliente y la otra con agua fría, y sumergir una parte del cuerpo en una y luego en otra buscando así nivelar la temperatura; mientras que, otra opción busca mezclar directamente el agua de ambas cubetas, manejando las proporciones, para lograr la temperatura deseada.

[65] Dubos, *Reflexiones críticas sobre la pintura y poesía*, 39.

> ésta, a menudo, emprende los más penosos trabajos para ahorrarse la pena de verse atormentada.[66]

Con seguridad resulta uno de los pasajes que mejor condensa la propuesta de Dubos, o, como mínimo, que hace gala de los elementos más destacables de la misma. En efecto, allí se responde a lo que se pregunta, tal vez de manera disimulada o poco afortunada, si se tiene en cuenta la proclama de claridad sobre las tinieblas que esa paradoja trae consigo. A decir verdad, la quintaesencia de lo planteado por el francés deviene aquella *necesidad*, grande entre sus semejantes, *de <<tener ocupado el espíritu>>*. Sin lugar a duda, queda expuesto así el corazón de la criatura. Con más veras sea dicho esto último, bajo la consideración de todo placer natural de las personas como resultado de la necesidad. [67]

Sería un grave descuido tan sólo aludir a la primera oración del pasaje citado; ya por desatender algo que reporta utilidad, ya por haberlo puesto sin merecimiento. Especialmente, acá corresponde aquella primera. Pues del punto seguido hasta el final se revela por qué las personas recurren al arte incitador de movimientos desagradables y molestos, a <<los más penosos trabajos>>. A saber, con tal de evitar los tormentos del *aburrimiento* o desocupación del espíritu. Pero sean mejores aliadas las palabras del propio pensador galo, confirmando y reforzando lo mencionado:

> Así, por instinto corremos tras los objetos que pueden excitar nuestras pasiones, aunque esos objetos produzcan en nosotros emociones que a menudo nos hacen pasar noches inquietas y jornadas dolorosas; sin embargo, en general, viviendo sin pasiones las personas sufren más de lo que las hacen sufrir las pasiones.[68]

A esta altura no tiene mayor sentido acusar la inexistencia de una respuesta, mas tampoco puede ocultarse lo desabrido de la misma. Y es que con este último pasaje se enrarece un tanto el ambiente, debido a que parece ponerse en vilo ese placer por el que en principio se inquiere. Ciertamente, ¿cómo no termina siendo lo del francés la elección de un sufrimiento de menor intensidad a otro de gran envergadura? Difícilmente alguien ponga en duda

[66] Ibíd. 41.
[67] Cf. Dubos, *Reflexiones críticas sobre la pintura y poesía*.
[68] Dubos, *Reflexiones críticas sobre la pintura y poesía*, 42.

emociones que <<nos hacen pasar noches inquietas y jornadas dolorosas>>, mucho menos aquí se hará algo por el estilo. La mirada suspicaz se posa sobre la comparación con *ese otro sufrimiento*, el ocasionado por el aburrimiento o la ausencia de pasiones. Con ello se da una respuesta al porqué las personas buscan representaciones artísticas que producen emociones negativas, —una que, hasta para la pregunta acorde a la misma, continúa siendo insuficiente.

Ciertamente, resulta poco convincente atribuir al aburrimiento ser el motivo para ir en búsqueda de la representación artística de lo displacentero. Suponiendo que esta fuera la única razón, muy probablemente la gente optaría por obras que además reporten emociones placenteras. O, siendo condescendiente, dejaría nuevos interrogantes que apuntarían precisamente a vacíos como ese. Y es que, si sólo se trata de hacerle el quite al aburrimiento, ¿por qué no optar por algo que además genere placer? Pero mucho más lejos se encuentra todavía de ser una salida convincente para la pregunta acá fundamental, esa que inquiere a propósito del placer propio de la tragedia.

Ahora bien, ¿cómo va a ser apropiada –para la forma en la que se ha asumido acá el problema– si ni siquiera parece reconocer ese placer trágico? Pues bien, en apoyo de esta percepción Smuts esgrime que "su explicación (refiriéndose al francés) es significativa al sugerir que nosotros deseamos emociones dolorosas"[69]. Añádasele a esto que se hace una comparación entre sufrimientos, donde se elige el menos peor de ellos. Así, con la propuesta de Dubos debe darse por contado que se trata siempre con emociones displacenteras. Es decir, no habría placer alguno que venga de emociones negativas como el temor o la compasión.

Sin embargo, hay todavía en su exposición algo que permite pensar el asunto de manera distinta, logrando que no quede todo reducido a un fantasmagórico placer. Sea prueba de esto la arenga inicial, la cual habla con propiedad de <<ese *placer* que a menudo se parece a la aflicción y cuyos síntomas, a veces, son los mismos que los del dolor más vivo>>. Cuesta detectar algún titubeo o una cierta sospecha en estas palabras sobre la existencia de aquel. Por el contrario, es clara la referencia a un placer que, eso sí, reviste

[69] Smuts, *Art and Negative Affect*, 52. Aclaración mía.

llamativas características. Pero esto no es todo, ni lo más interesante, ya que aún falta por mencionar lo que ha sido insinuado.

Considerando que *a partir de la necesidad surge todo placer natural de las personas*, fórmula sobre la que descansa la propuesta 'dubosiana', y que se detectó particularmente la necesidad de mantener ocupado el espíritu, ¿no hay en consecuencia un placer particular que responda a esta última? Por lo menos no uno explícitamente señalado por el pensador francés. No obstante, dadas las circunstancias es casi forzoso pensar que ha quedado insinuado un placer que carece de un nombre. De modo que, a partir de lo expuesto por Dubos y quizá extralimitando eso mismo, puede decirse sin temor a yerro que se trata *del entretenimiento*. Siendo éste, ciertamente, el disfrute que surge de la ocupación del espíritu y del cual el arte trágico –y afines– resultan ser formas del mismo. De ahí que no sea descabellado decir que la contemplación de la tragedia griega, dada su grandeza y prestigio, es una de las más altas formas de entretenimiento para el ser humano.

Con semejante panorama, tiene sentido aquella arenga inicial. Pero, sobre todo, no se desvirtúa lo dicho en los pasajes citados, ya que las emociones displacenteras siguen siendo tales. Aunque preferibles al sufrimiento proveniente del aburrimiento, no dejan de ser también sufrimiento. Para el francés decididamente no hay un deleite que derive <<de la tristeza, terror, ansiedad, y otras pasiones que son en sí mismas desagradables y molestas>>. En su lugar está <<ese placer que a menudo se parece a la aflicción y cuyos síntomas, a veces, son los mismos que los del dolor más vivo>>, el cual surge de la necesidad de mantener ocupado el espíritu. Sea este, en definitiva, el *placer del entretenimiento*. De ahí que se hable de una compensación, de la búsqueda de algo que le haga contrapeso al malestar provocado por lo displacentero de las emociones negativas. No se confunda acá, de ninguna manera, la compensación como ese cambio entre la tormentosa e insufrible desocupación del espíritu y el malestar provocado por las emociones negativas. El contrapeso es, decididamente, entre este malestar y el placer del entretenimiento.

Cabe señalar que con la introducción del entretenimiento suena más convincente decir, ya no que se recurre a la obra de arte por huirle al aburrimiento, sino por mor de este placer. Ciertamente, mejora un poco la situación, pero sigue sin ser satisfactoria. Pues en el fondo continúa desvirtuándose el trabajo del artista y la seducción propia de cada género. –– ¡Ay, pero cuán agraviados los tres poetas trágicos de la laureada época clásica,

vituperados en su más preciado su arte, tan alabado en su tiempo como en posteriores; a una excusa es reducido el mejor ejemplar entre mejores, y peor aún, a una no muy buena… el arte trágico deformado a un mero utensilio, una herramienta para *no morirse de aburrimiento*!

Tiempo es de dar voz a otros, escuchando con atención nuevas consideraciones relativas a la paradójica situación aquí tan apremiante. Pues bien, nada paradójico, ni raro, simplemente una coincidencia, comenzar aludiendo al filósofo escocés y aquellas palabras suyas: <<Parece un placer inexplicable el que el espectador de una tragedia bien elaborada recibe de la tristeza, terror, ansiedad, y otras pasiones que son en sí mismas desagradables y molestas>>. Probablemente Susan Feagin también reconoció en ellas un buen puerto para empezar a surcar el asunto, pero antes de soltar las amarras, lanzó un ofrecimiento: "Introduciré una distinción que nos permita entender cómo podemos sentir placer en respuesta a la tragedia, y la cual además traiga algo de luz sobre la complejidad de tales repuestas."[70].

Acostumbrada promesa de darle fin al enigma que, en esta ocasión, anuncia una *distinción*, a saber: entre "una *respuesta directa* y una *meta-respuesta*."[71]. No obstante, si bien es a partir de tal diferenciación que se comienza a dibujar una ventana de escape a la pregunta por <<cómo podemos sentir placer en respuesta a la tragedia>>, la pincelada maestra del trazo 'feagineano' consiste en esa *respuesta* de segundo orden. Al respecto conviene señalar que con la primera se trata de una relación entre el espectador y la obra, propiamente haciendo referencia a los movimientos internos que ésta ha de producir en él; mientras que con la segunda, y más importante, la cuestión pasa por la relación del espectador consigo mismo.

A propósito de esto último, sean pertinentes las palabras de su proponente: "ésta [meta-respuesta] es como uno se siente y lo que uno piensa a propósito de la propia respuesta (directa), en la forma que uno responde frente a los atributos y contenido de la obra."[72]. Puesto de otra manera: el placer en la propuesta de Feagin está ubicado, no en la emoción negativa derivada de la representación artística, sino en el hecho de *reaccionar de*

[70] Feagin, *The Pleasures of Tragedy*, 95.
[71] Ibíd. 97.
[72] Feagin, *The Pleasures of Tragedy*, 97. Primera aclaración mía.

tal manera ante la misma. Por lo tanto, la compasión que pueda ser causada leyendo el desarrollo de los acontecimientos del infortunado Edipo no sería precisamente lo placentero. Más bien, yendo más allá, el deleite vendría siendo sobre *cómo el compadecido espectador se siente a propósito de su sentir*. De ahí, la peculiar complacencia con la representación trágica: "La tragedia provee experiencias valiosas porque responde a importantes intereses humanos, no a superficiales. Estas experiencias incluyen, como argumentaré, algunos de *los más gratificantes sentimientos que los seres humanos reconocen poseer ellos mismos*."[73]

Así las cosas, el espectador debe resultarse agradable a sí mismo, reconociendo en sí <<los más gratificantes sentimientos>> que considera son apropiados ante la puesta en escena que entrega el artista. Ahora bien, eso no tiene ocurrencia únicamente en el plano artístico: "Por ejemplo, los restos de un espectacular accidente de tránsito pueden despertar nuestra curiosidad, y podemos sentir disgusto con nosotros mismos por ser tan morbosos"[74]. Convéngase que para este caso particular el asunto viene invertido, pues primero se tiene la complaciente satisfacción de la curiosidad y luego el reproche por esa reacción, seguramente considerándola como inapropiada al suponer que está motivada por un impulso negativo. Sin embargo sirve para exponer la mecánica en situaciones reales, indistintamente de si se trata de una meta-respuesta placentera o displacentera.

A esta altura debe ser claro por qué Feagin se encuentra en el grupo de los que tienden a compensar.[75] Pues lo molesto, desagradable e incómodo que viene de la obra trágica habría de ser aplacado por la complacencia relacionada a la meta-respuesta. Cabe señalar que la autora de esta propuesta no habla de compensación, limitándose a exponer lo que para ella sería el placer que surge de la tragedia. Sin embargo, resulta evidente que la emoción negativa sigue siendo tal, ya que en esto consiste la respuesta directa. De hecho, el placer de la meta-respuesta tiene sentido a partir de lo displacentero que deja la obra de arte. De modo que ha de ser descartada la idea de una conversión. Ciertamente, dado que lo displacentero persiste y la complacencia viene siendo de segundo orden, o por lo menos de un lugar diferente al de aquel, parece más apropiado atribuir a esas <<experiencias

[73] Ibíd. 96.
[74] Ibíd. 97.
[75] Cf. Smuts, *Art and Negative Affect*, 49.

valiosas>>, las cuales incluyen la posibilidad del auto-reconocimiento de <<los más gratificantes sentimientos>>, el poder de 'convencimiento' necesario para resarcir o disminuir el malestar provocado por las emociones negativas.

Ahora bien, es momento de seguir con los aportes de otro personaje que ha fijado su interés en cuestiones relativas a la paradoja de la tragedia. Para nada azaroso referirse como *cuestiones relativas* a lo que viene, debido a que Noël Carroll persigue una paradoja específicamente direccionada al horror. No obstante, la cuestión de fondo es la misma: "Así, la paradoja del horror es una instancia de un problema mayor, a saber, ese de explicar la forma en la cual la presentación artística de eventos y objetos normalmente aversivos puede provocar placer o puede compeler nuestros intereses" [76].

Con ello se está de vuelta con la problemática acá fundamental. A decir verdad, tanto la tragedia como el horror son instancias de ese <<problema mayor>>, por lo cual es lícito mediante ellas escudriñar en el mismo, sacando provecho así de lo que para cada género se diga. Pero una respuesta demasiado específica, estrechamente relativa a sus características particulares, corre el riesgo de ser insuficiente para abarcar con satisfactorio éxito la cuestión mayor. De modo que se debe tratar de encaminar lo obtenido hacía una respuesta más genérica.

Pues bien, con la solución de Carroll se tiene una respuesta constreñida. Sin embargo, omitiendo las especificidades de su propuesta, de ella pueden rescatarse elementos dignos de ser considerados para el <<problema mayor>>. De hecho, a partir de estos se encontrará una innegable conexión con una de las exposiciones ya revisadas. Resulta pertinente entonces, habiéndose llegado a este punto, dejar que hable el filósofo estadounidense:

> Pues, como se señaló, gran parte del género del horror es narrativa. De hecho, pienso que es justo decir que en nuestra cultura el horror prospera sobre todo como como una forma narrativa. Así, con el fin de explicar el interés y el placer que obtenemos del horror, podemos hipotéticamente decir que, en general, el lugar de nuestra gratificación

[76] Carroll, *The Philosophy of Horror*, 161.

> no es el monstruo como tal sino la completa estructura narrativa, en la cual la presentación del monstruo es escenificada.[77]

Para Carroll, ciertamente, el panorama comienza a aclararse al dar cuenta de la importancia de la narrativa para el género del horror. Y esta <<completa estructura narrativa>> resulta semejante a lo previamente visto con Hume, cuando resaltaba el complaciente efecto de la elocuencia. Con ambos, bajo miradas distintas, se trata de lo que en términos aristotélicos ha de denominarse como "la unidad de la fábula"[78] o la construcción de los hechos. Sin embargo, el británico se concentra más, por así decirlo, en la belleza propia del quehacer del artista y el efecto transformador de ésta sobre la emoción displacentera; mientras que el filósofo neoyorquino se enfoca en lo que propiamente sucede con quien contempla la obra, en quien se produce un placer de tipo similar al de Feagin –haciendo más bien contrapeso a lo displacentero, no convirtiéndolo[79]–:

> Aplicadas a la paradoja del horror, estas observaciones sugieren que el placer derivado de la ficción de horror y la fuente de nuestro interés en ella residen, primero y con mayor importancia, en los procesos de descubrir, probar y confirmar que esas ficciones de horror a menudo emplean.[80]

En esto último nótese los *procesos* a los que es llevado el espectador mediante el andamiaje de la narrativa. No obstante, pese a que la mirada es puesta más del lado de éste, se sobreentiende que para garantizar ese *descubrir, probar y confirmar* el artista debe procurar una construcción de los hechos propicia para tal fin. Con lo cual toma fuerza aquella hipótesis relativa al <<lugar de nuestra gratificación>>. Adicionalmente, puede verse, volviendo al lado del espectador, una suerte de contacto con Aristóteles respecto del aprendizaje como causa del placer con la obra imitativa. En efecto, con el Estagirita había quedado que <<aprender agrada muchísimo>> y, más precisamente, que quienes contemplan la obra <<aprenden y deducen qué es cada cosa>>. Así, al igual que ocurre con Feagin, "el placer involucrado es, ampliamente hablando, cognitivo"[81]. En definitiva, con

[77] Carroll, *The Philosophy of Horror*, 181.
[78] *Poética*, 1451a16.
[79] A propósito de la diferencia entre una y otra postura puede ser útil la nota 67 de este texto.
[80] Carroll, *The Philosophy of Horror*, 184.
[81] Ibíd.

Carroll se tiene, bien puede decirse, una propuesta que trae consigo ciertos elementos previamente oteados. Con esta última ciérrese la etapa de las exposiciones individuales y dese paso a la comunión de las mismas en una gran mirada perspectivista.

A propósito de la complacencia con las obras de imitación y sus posibles causas, varias páginas atrás quedaba una mención aristotélica señalando la ejecución, el color o <<alguna causa semejante>>. Pues bien, considerando lo mencionado en este apartado, podría decirse que se trató de una especie de <<causas semejantes>> respecto del placer con la representación artística *de lo displacentero*. Todas ellas bajo la pretensión de resolver la paradoja de la tragedia. Sin embargo, por sí solas se muestran todavía insuficientes para hacerle cara a la pregunta acá fundamental: *¿por qué el ser humano se place con la representación artística, u obra de imitación, de algo cuya presentación en la realidad le es molesta?*

Apartado Segundo

La expresión de lo que se es, dentro de una enriquecedora y robusta experiencia estética, como respuesta a la paradoja de la tragedia

Ahora bien, de ninguna manera han de desecharse los aportes realizados. Verlo de esa manera sería desconocer la intención tras la exposición de aquellos pensamientos, la cual ya fue anticipada, a saber: poner en marcha la maquinaria del *perspectivismo*. Antes que indicar sus puntos flacos, el motivo por el cual esos pensamientos fueron invocados obedece a la necesidad de una salida más robusta a la paradoja. Pues no se trata de un cierto juicio evaluativo, sino de la construcción de una respuesta a partir de las valiosas contribuciones de lo propuesto por otros. Quedarse con una crítica de autores se desviaría completamente del cometido principal de este escrito.

§1 La enriquecedora y robusta experiencia estética

Conviene ahora tomar prestada la expresión *enriquecedora experiencia estética*[82], la cual se muestra favorable a la construcción perspectivista. [83] Dicho brevemente, con ésta Smuts, coherente con su versión menos extrema de restarle importancia al papel del placer en la experiencia estética[84], sobre todo quiere hacer énfasis en una alternativa que pretende poner en evidencia el hecho de que dicha experiencia es enriquecedora por ofrecer, o incluir, mucho más que el sentimiento de placer:

> El placer solo puede ser parte de la historia de por qué las personas van ver películas, […] pero nuestras preferencias parecen estar soportadas en una amplia variedad de factores. Por lo tanto, el placer no puede ser la explicación completa a la motivación del espectador.[85]

Sin embargo, allí ciertamente no se encuentra la respuesta a la paradoja tal y como acá se ha planteado; en cambio, se tiene una suerte de resolución a por qué preferimos tener experiencias dolorosas en respuesta al arte y no a eventos reales. Sea como fuere, el asunto con aquella pasa por destacar el acercamiento al matrimonio entre diferentes opiniones. En efecto, el *modus operandi* de la experiencia enriquecedora de la que habla Smuts se soporta en la seguridad que brinda, a falta de una dimensión práctica, el control de la situación. Mientras que, con base en esa seguridad, el espectador encuentra posible entregarse, por ejemplo, al placer cognitivo como el descrito por Feagin. De modo tal que, en definitiva, se trata de mostrar que nuestra experiencia ante la obra de arte dolorosa es más rica que la simple experimentación de un solo placer:

> La seguridad generada por nuestros poderes de control sobre las experiencias artísticas además permiten algo de reflexión sobre las experiencias mismas, las cuales pueden proveer ciertos placeres cognitivos como los que aprendimos acerca de nuestras

[82] Cf. Smuts, *Art and Negative Affect*, 51.

[83] La razón por la cual la *experiencia enriquecedora* no ha sido tomada en el apartado anterior (Capítulo III, Apartado 1) y sí en este, es que no se trata acá propiamente de analizar la postura mencionada por Smuts, sino de tomar elementos de ésta en provecho del presente interés. A decir verdad, lo expuesto por Smuts no resultaba tan atractivo como para analizarlo en el apartado anterior, pero sí lo suficiente como para utilizar parte de lo dicho allí en este apartado.

[84] Véase la página 34 de este escrito (Capítulo II, Apartado primero, Parágrafo 2).

[85] Smuts, *Art and Negative Affect,* 51.

> capacidades emocionales […] Para muchos de nosotros, nuestras más enriquecedoras experiencias estéticas provienen de encuentros con el arte doloroso, ya que uno rara vez está tan completamente involucrado intelectualmente, perceptualmente, y afectivamente como cuando experimenta dolorosas respuestas emocionales en respuesta al arte.[86]

Aunque sólo son referenciadas la teoría del control y el placer derivado de la meta-respuesta, evidentemente la segunda parte del pasaje deja una sensación de que por ahí puede haber un buen camino, pero que aún hace falta andarlo un poco más. Y es precisamente allí donde se encuentra el punto de partida para la presente propuesta; bastante poco, a decir verdad, conformarse con la respuesta concerniente a la preferencia de experiencias dolorosas en respuesta al arte. Entiéndase por la presente propuesta la *enriquecedora y robusta experiencia estética*, la cual mediante la suma de las opiniones mencionadas a lo largo de este texto, y la que aún haga falta por mencionar, tiene algo más por ofrecer.

Cabe señalar que ya se tiene el pilar más fuerte de la experiencia estética relativa a la representación artística de lo molesto, incómodo y desagradable que hay en el mundo. Sin lugar a duda, la ficción cumple con ese importantísimo papel. A diferencia de lo que probablemente ocurra con otros géneros, como la comedia, en este caso particular los beneficios que reporta la ficción, o el que se trate de obras imitativas, tienen una mayor repercusión. Aquellos ciertamente fueron acusados con atino por Morreall y Fontenelle. De acuerdo con sus exposiciones, tanto la *falsedad* como la *carencia de consecuencias prácticas* vendrían siendo los puntos de inflexión que marcan la distancia entre un hecho artístico y uno real. Cuesta encontrar una diferencia más que nominal entre ambas posturas, pues en definitiva terminan siendo dos maneras de referirse a una cierta seguridad brindada por el arte. Y es con base en ésta que puede hablarse de control en la intensidad de la emoción producida por el arte trágico, encontrando así el espectador un punto de tolerancia para el temor y la compasión.

Concíbase entonces lo anterior como una presentación de la *condición de posibilidad* del placer trágico (y afines) –propiedad de un arte poseedor de <<imágenes de

[86] Ibíd. 53.

todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>>–. Pero no sólo ha de ser una condición de éste, sino también de los géneros similares. Puesto que se concentra la atención sobre el magnífico vástago del <<heleno primitivo>> con el ánimo de no divagar en la búsqueda de una solución que a partir de sus elementos constitutivos pueda ser replicada en sus semejantes. No ha de perderse de vista, por ende, la manera en la que está formulada la pregunta acá fundamental.

Básicamente en esto consiste el punto diferencial de esta propuesta: mientras los demás parecen moverse de principio a fin sobre la oceánica generalidad, aquí particularmente es de crucial importancia el muelle. Dicho de otra manera, para la presente pesquisa, ese preciso lugar de partida *y retorno* se vuelve esencial en la articulación de la pretendida respuesta. Sea esta labor bisagra, en efecto, la exposición aristotélica. En ella, ciertamente, se encontró un buen embarcadero con aquella sentencia: <<hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible>>. La subsecuente indagación permitió establecer el paradójico y trágico asunto con el que habría de tratarse. Y, asimismo, aquella exposición servirá como desembarcadero para organizar en tierra firme las recompensas de la navegación. No obstante, todavía hace falta terminar de acondicionar el navío para desembarcar.

Así las cosas, habrá de avanzarse primero sobre dicho acondicionamiento. En coherencia, en aras de seguir robusteciendo esta propuesta con lo ya oteado, es turno del placer derivado de la necesidad de mantener ocupado el espíritu, haciéndose referencia con éste, de manera más concisa, al *entretenimiento*. Aunque no se trata propiamente de un requisito para las representaciones artísticas de lo displacentero, sí resulta un elemento sumamente importante en la elaboración de una obra artística. A decir verdad, su consideración debe resultar indiscutible para el ingenio creativo, sobre todo con obras que demanden cierta cantidad de tiempo en su contemplación: como las teatrales, musicales, de danza, poéticas y cinematográficas.

Pues bien, aquel es un requisito indispensable para el artista en cuanto influye directamente en la atención del espectador y su vinculación con la obra. A decir verdad, es alto el riesgo que corre una obra que no logre entretener; ya que este placer surge de la satisfacción de una necesidad, y en el caso de no conseguirse la satisfacción termina

produciéndose el efecto contrario. Es decir, además de perder la atención de quien contempla la obra, se le dejaría a merced de una situación displacentera. Siendo ésta, atendiendo a lo expuesto por Dubos, el tormentoso aburrimiento.

En razón de lo anterior, el artista debe procurar la inclusión de elementos en favor del entretenimiento a la hora de construir la obra. Así, como ya se había mencionado al comienzo de este escrito, en el caso del teatro o del cine resulta útil la excitación constante y agresiva de los sentidos por medio de un andamiaje espectacular, recurriendo, por ejemplo, a la estridencia y celeridad en la escena.[87] A propósito del montaje del espectáculo, Aristóteles lo consideraba como una de las partes que componen la tragedia, reconociendo, pese a resultarle el menos conforme al quehacer del poeta, su capacidad seductora[88]. Es más, con aquel podría buscarse producir las emociones que le son propias a la obra trágica, pero ello, apuntaba el Estagirita, sería "menos artístico"[89].

Sin embargo, esto último también puede ocurrir a la inversa, haciendo entonces del espectáculo algo más propio del poeta. De modo que en la estructuración de los hechos, la construcción de los personajes, de los diálogos, o algo semejante, el artista puede encontrar la manera de seducir al espectador. En ocasiones, de hecho, basta con que sólo uno de ellos resulte de la mejor manera. Para ejemplificar lo dicho, sirvan de ejemplo filmes como *Libanky*, dirigida por Jan Hřebejk, cuya trama es lo más destacable a la hora de capturar el interés del espectador, consiguiéndose así evitar una fuerte distracción y el subsecuente aburrimiento.

Ahora bien, no han de 'traspapelarse los placeres'. La complacencia que surge de esa necesidad de mantener ocupado al espíritu, no es igual a la [complacencia] causada por la elocuencia. No obstante, como probablemente ocurra con el reciente ejemplo, pueden llegar a confluir en un mismo punto. Obsérvese que al disfrutar de algo, ya sea la vivacidad de una escultura o una brillante ejecución de un instrumento musical, asimismo se está entretenido. Sirva esto para enfatizar el que no se trata del mismo placer, sino de la coincidencia de dos [placeres] distintos en el mismo lugar. Puesto de otra manera, el

[87] Véase la página 28 de este escrito (Capítulo I, Apartado 3, Parágrafo 2).
[88] Cf. *Poética*.
[89] Ibíd. 1453b7.

entretenimiento parece ir de la mano con los demás posibles tipos de placeres circundantes a la obra artística.

Sea como fuere, indiscutiblemente el placer del entretenimiento es algo que atañe a la obra de arte en general. Realmente sería un tremendo descuido no tenerlo en cuenta a la hora de componer una obra artística, pues se jugaría con la posibilidad de aburrir al público antes de lograr conmoverlo. De modo que mantener entretenido al espectador resulta crucial, por ejemplo, a la hora asegurar su atención sobre desarrollo de los hechos, facilitando así su vínculo con la obra de arte. Con semejante panorama, entiéndase por qué deviene un requisito tan importante que no puede dejar de ser considerado con relación a las condiciones que ayudan en la consecución de las emociones propias de la tragedia, o de cualquier otro género afín a la problemática de fondo.

Aprovechando lo que ha quedado atrás, parece conveniente seguir con lo relativo a la elocuencia o narrativa; esperando con ello se suavice el tránsito de una cosa a otra que se encuentra sobre la misma superficie. En efecto, recientemente se mencionó la estructuración de los hechos, y ahora se vuelve a ésta, pero bajo dos perspectivas que apuntan a lugares diferentes. Una de estas corresponde a la mirada 'humeana', la cual hace énfasis en la capacidad del artista para deleitar hablando mediante sus formas de expresión, en el encanto con el que seduce al espectador poniendo esto aquí o allá, de esta o esa manera, dictando el *tempo*, eligiendo las imágenes y los trazos, manejando la intensidad de las acciones, etcétera. Sin duda alguna haciendo gala de su habilidad artística. Y es a partir de esa belleza compositiva que se logra transformar las emociones negativas, resultantes de la representación artística de lo molesto, incómodo y desagradable que hay en el mundo, en placenteras.

Este es, en definitiva, el deleite proveniente de la belleza de la elocuencia. Mas el punto con ésta no es tanto el placer de allí derivado, sino el impacto y preponderancia de la construcción de los hechos. Merece la pena señalar que no se trata de la composición como tal, con la que se pretende hacer referencia al andamiaje en general, sino de la articulación de la trama, esa confección de los eventos y circunstancias en el desarrollo de la historia a representar; o de manera más aristotélica, si se prefiere, al cuidado de la fábula o manejo de esa acción que se quiere imitar (de acuerdo a la cual se ponen a bailar los caracteres). Al respecto, para Aristóteles la estructuración de los hechos era la parte más importante dentro

de la composición trágica, señalando a propósito que "los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo"[90].

Aunque Carroll no dice lo mismo, ni se expresa de manera similar, sí le da relevancia suficiente a la narrativa como para incidir en la producción de un placer que compense lo displacentero de la obra artística. Con excepción de la compensación y el tipo de placer conseguido, no hay mayor diferencia con Hume. Ambos, en definitiva, se refieren a la estructuración de los hechos, —claro está que uno señalando más libremente la capacidad narrativa del artista, mientras el otro apuntando a un tipo de construcción particular, como lo es la del género del horror.

Dejando de lado esas diferencias, y siguiendo a Aristóteles, la estructuración de los hechos resulta algo primordial en la composición artística. De ahí que, tanto para el filósofo escocés como para el estadounidense, resulte el punto de partida de sus propuestas. Pero sobre todo aquí, para la *enriquecedora y robusta experiencia estética*, se muestra medular en la consecución del placer propio de la tragedia y de otros cuantos más; *exempli gratia*, el del entretenimiento y los de tipo cognitivo aludidos por Carroll y Feagin. Sirvan estos últimos, el placer derivado de *descubrir, probar y confirmar* y el de la meta-respuesta, como una suerte de plusvalía para la enriquecedora y robusta experiencia estética. Asemejándose, más bien, a otras fuentes de complacencia que pueden darse con la contemplación de la obra –de arte trágico–…como la ejecución, el color o <<alguna causa semejante>>. Sean, en efecto, aquello que cabe dentro de <<alguna causa semejante>> para el caso de la representación artística de lo displacentero.

Sin embargo, dado su talante de *elemento adicional*, no entran como condición de posibilidad para el placer propio de la tragedia. Y es que, ciertamente, son placeres que suman, pero que no hacen diferencia alguna para conseguir o no aquel [placer] más primordial. Ahora bien, aunque la meta-respuesta no influya en la conquista del placer trágico, interesa acá para evidenciar como a partir de los *elementos principales* pueden surgir placeres en favor de una experiencia estética más rica. Se consigue, por así decirlo, aderezarla con otros 'sabores y colores'.

[90] *Poética*, 1450a22.

§2 La expresión de lo que se es en clave estética

De acuerdo con lo expuesto, se han reunido las distintas y valiosas miradas de quienes han tenido algo que decir a propósito de la paradoja de la tragedia o la problemática relacionada. A partir de éstas se ha dado con elementos que fungen cual condiciones para que sea posible el placer propio de la obra trágica, a saber, la distancia entre un hecho artístico y uno real, la conquista de la atención del espectador, y la adecuada construcción de los hechos. Entre ellos se da una relación de complementariedad. Así, con el primero se tiene la columna que soporta el acceso del espectador a la obra, blindándolo al mitigar o entregar el control sobre la intensidad de las emociones producidas. En razón de esto, también se ayuda a la captación de su atención al facilitar un mejor, más tranquilo o cómodo, involucramiento con la obra. Adicionalmente, conseguir entretener al espectador, resulta la antesala para que la construcción de los hechos logre el vínculo emocional. De modo que, una vez captada y mantenida su atención, lo demás vaya por cuenta de la fábula. Y es que, con la estructuración de los hechos se da la estocada final, pues descansan en ella los elementos que contribuyen a la producción de temor y compasión. De ahí la gran labor del artista, en la bella expresión de su ingenio creativo al servicio de la obra de arte.

Sin lugar a duda, esta ha sido la maquinaria del perspectivismo puesta en marcha. Corresponde ahora, una vez acondicionado el navío, organizar en tierra firme las recompensas de la navegación. Pero téngase en cuenta para lo que viene, como se anticipó, que el desembarco será en la misma zona donde se realizó el embarco. Razón por la cual se retorna a Aristóteles y una sentencia suya: <<Es, pues, la tragedia imitación (…) que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones>>. Sin embargo, cuando fue invocada por primeva vez tan sólo se atendió parcialmente a ella.

Conviene entonces darle un vistazo a esa parte ignorada. Sobre todo porque allí se perfila una salida a la paradoja de la tragedia, una respuesta a la pregunta acá abanderada: *¿por qué el ser humano se place con la representación artística, u obra de imitación, de algo cuya presentación en la realidad le es molesta?* Pues bien, en principio únicamente se había considerado que l*a tragedia busca provocar temor y compasión en sus espectadores*. Haciéndose hincapié en lo que *mediante* la obra trágica es pretendido, por así decirlo, en primera instancia. Pero se dejaba de lado la *finalidad* o pretensión última que sigue a ese primer cometido, a saber: <<la purgación de tales afecciones>>.

Decididamente con esta línea, antes pasada por alto, se encamina la puntada final al porqué del placer trágico. Cabe decir que se trató de una omisión bien intencionada, debido a que resultaba pertinente, además de prudente, el camino realizado hasta la consolidación de esta *enriquecedora y robusta experiencia estética*. Desde luego un desarrollo no sólo en aras de empaparse del asunto y sus cuestiones relativas, sino de comprender, bajo una gran mirada perspectivista, algunos factores y condiciones favorables al *completo cometido* de la obra trágica. Sin embargo, repárese en que sólo se trata de un punto de partida. Pues con adicionar << […] que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones>> no se ha dicho mucho, aunque se lo ha insinuado todo.

De ninguna manera es suficiente traer a colación <<la *purgación* de tales afecciones>> para salir airoso de la paradoja. Todavía hace falta interpretar las palaras del Estagirita, una labor para nada sencilla. A decir verdad, sobre qué entender por *catarsis* (*κάθαρσις*) no han sido pocos los autores que han dado su parecer. Al respecto, Leon Golden menciona que la interpretación mayormente aceptada encuentra "este concepto como una metáfora derivada de la medicina griega y que significa la '*purgación*' de la compasión y el temor de la audiencia que atestigua (o lee) una tragedia."[91]. Con ello, en definitiva, se trata de ver la catarsis como una suerte de fármaco encargado de eliminar las impurezas que residen en los espectadores (como al parecer también se optó en la traducción aquí empleada).

Sea como fuere, el propósito acá no pasa por entrar en una disquisición de carácter interpretativo. Aunque resultan muy llamativas las posturas interpretativas relacionadas con el sentido que Aristóteles había dado a tal concepto, el presente interés encuentra más atractivo y conveniente sacar provecho de una manera en la que éste puede ser entendido. Requiriéndose entonces, por ejemplo, apartar la mirada de las posibles intenciones del Estagirita al emplearlo en la *Poética* y la coherencia de su presentación dentro del corpus aristotélico. Con tal proceder, ciertamente, se pretende sacar a relucir una interpretación de catarsis al margen del filósofo griego. Recuérdese que aquí la cuestión fundamental es el porqué del placer trágico o de la complacencia con la representación artística de lo displacentero.

[91] Cf. Golden, *The clarification theory of "Katharsis"*, 438.

Con semejante panorama, por así decirlo, se le ha soltado la mano a Aristóteles. Ahora bien, discrepando con la interpretación antes mencionada, en lugar de purgación es mejor quedarse con el término más cercano al empleado en griego. De modo que la tragedia resulta una imitación que <<mediante compasión y temor lleva a cabo la *catarsis* de tales afecciones>>. Con ello indudablemente se busca abandonar esa connotación negativa de *impureza* dejada con el uso de purgación, o, en definitiva, de cualquier otro término que conduzca a pensar la catarsis cual forma de *eliminar lo que está 'mal'*. En cambio, tomando el concepto de catarsis se mejora la maniobrabilidad en cuanto a las acepciones o formas de poder entender lo que con este se quiere decir. Así, más que una medicina para curar enfermedades, téngase como un modo de *liberación*; pues de esta manera no necesariamente ha de concebirse lo liberado como bueno o malo, sino que es señalado el hecho de que se trata de algo encerrado que tiene precisamente la oportunidad de salir de ese encierro.

Concíbase entonces esta última como queriendo significar una ventana de escape para las emociones; más precisamente, una oportunidad para *la expresión de las mismas*, ya que, en efecto, la liberación de dichas emociones funciona como una manifestación del espíritu humano. Una concepción que no deja a mal traer, por ejemplo, al temor y la compasión, ya que no se las trata como una enfermedad, impureza o mancha que deba ser eliminada por considerarse perjudicial para el espectador. Sin embargo, tampoco se está queriendo decir que dejan de ser emociones negativas y lo que esto implica, a saber: que resultan displacenteras. Ni se ha olvidado que de ellas ha de nacer el placer propio de la tragedia.

En efecto, una cosa es que aquellas afecciones resulten desagradables, molestas e incómodas; y otra que deban ser erradicadas del espíritu humano. *Pues resultan necesarias en cuanto hacen parte de la condición humana, siendo lo que, por así decirlo, junto con los demás movimientos anímicos nos hace sentir vivos*. ¿Quién va a negar entonces que el ser humano es, además, un ser emocional? ¿Y que las alteraciones del espíritu, instintos, pasiones, impulsos o como se las quiera denominar son determinantes en la constitución de lo que se ha de ser? Innegablemente un gran peligro acompaña el dejarlas fluir a su antojo, sin control ni mesura alguna, mas en el arte encuéntrese la seguridad brindada por la distancia con el hecho real, y resulte controlada la intensidad de su presentación. Y es que

la tragedia es imitación de la vida; pero precisamente de lo trágico que hay en ella, de *la desdicha del ser humano, lo atroz de su estancia en el mundo*; puesto de manera más breve, pero quizá asimismo más grave, de la *condición humana y sus vicisitudes*. Con más veras, si la tragedia es representación <<de todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia>>, entonces su arte produce las emociones más acordes que *hay en el fondo de la existencia anímica del ser humano*.

Desde luego en aquella concepción de catarsis, como una ventana de escape para las emociones, descansa el deleite que ha de nacer del temor y la compasión. Se trata así de una forma en la que estas emociones pueden expresarse con mayor libertad, sobre todo esas que viven bajo el rótulo de negativas. En aras de concebir algo del mecanismo tras esa expresión emocional, resulta interesante la exposición de Nietzsche sobre el comportamiento anímico en lo que sería un estadio de pensamiento todavía inconsciente; como una suerte de conflicto de intereses entre diversos *instintos* del que resulta una conciliación, pacto o acuerdo al que se llega en aras de satisfacer, afirmando así su derecho y existencia, la totalidad de los instintos involucrados[92].

Ciertamente, esa exposición apunta al rol de la vida anímica inconsciente en el proceso de conocer, donde una primera etapa consistiría en un "cierto comportamiento de los instintos entre sí"[93]. Algo más a propósito de este <<cierto comportamiento>> es dicho en otra parte del corpus nietzscheano. Así, en su *Aurora* está la confirmación de una zona obscura, inaccesible para el ser humano, sobre la cual el filósofo europeo da cuenta. Pero, con razón de esto mismo, tan sólo puede adivinarse ese *algo* oculto o ignorado: "Por muy lejos que un ser humano lleve su autoconocimiento nada será más incompleto que la imagen de todos los impulsos que constituyen su ser."[94]. De hecho, someramente serían *conocidos* en su estadio consciente o grado superior, ya que "los estados intermedios más moderados, o los grados inferiores, siempre en juego, se nos escapan, a pesar de que constituyen precisamente el tejido de nuestro carácter y de nuestro destino."[95].

Lo anterior tiene la pretensión de concebir la expresión emocional como una forma en la que la vida anímica se manifiesta, siendo estos movimientos internos los que <<

[92] Cf. Nietzsche, *La ciencia jovial << La gaya scienza>>*. (Numeral 333) 223.
[93] Ibíd. 192.
[94] Nietzsche, *Aurora*, (§119) 119.
[95] Ibíd. (§115) 114.

constituyen precisamente el tejido de nuestro carácter>>. Esto en virtud de una propuesta a propósito de *cómo se llega a ser lo que se es*, la cual, a decir verdad, encuentra un sendero diferente al *conócete a ti mismo* inscrito en el santuario de Delfos y el cual fuera una invitación socrática. Al respecto, en su *Ecce Homo* (¿cómo no va a ser éste el lugar más indicado?) aparece sugerido que llegar a ser uno mismo está estrechamente vinculado con el desconocimiento propio: "Que uno se convierta en lo que se es, presupone que no se barrunta ni de lejos, qué es uno"[96]. Para ello, para comprender dicha propuesta, todavía hace falta revisar la caracterización nietzscheana de la conciencia y el conocimiento. No obstante, con lo mencionado hasta el momento basta para la presente indagación, resultando inapropiado ahora entrar en consideraciones, por demás atractivas, que desviarían el camino de la misma.

Pues bien, el punto con Nietzsche es rescatar aquella percepción suya acerca del movimiento anímico que, a pesar de estar velado, constituye <<el tejido de nuestro carácter y de nuestro destino>>. De modo que emociones como el temor y la compasión, asimismo, en cuanto tales, hacen parte de la condición humana, ya que a partir de éstas comienza a configurarse el carácter o, puesto de otra manera, *se llega a ser lo que se es*. — ¡Sea esto, en consecuencia, indispensable para lo que significa ser humano; sean entonces las manifestaciones de tales convulsiones, comportamientos o alteraciones del espíritu, lo que significa estar con vida!

Y así como "nuestras experiencias diarias lanzan una presa a este o a aquel impulso", también lo hace la obra de arte. En esto consiste, si se vuelve unas líneas atrás, esa primera instancia de lo que es el *completo cometido* de la tragedia; provocar temor y compasión en sus espectadores. Pero yendo más allá, con tal proceder se procura la *catarsis*, como aquí se ha sugerido entenderla, de estas mismas emociones negativas. Sin lugar a duda en esto consiste la finalidad misma de la obra trágica: *otorgar una ventana de escape para que sea llevada a cabo la libre expresión de tales emociones*. De modo que en la producción misma, en esa oportunidad de expresión, reside el gran cometido de la representación artística de lo trágico. Y es precisamente en esa libre expresión *del temor y*

[96] Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, 69.

la compasión, las cuales seguirán siendo desagradables, molestas e incómodas, que radica *el placer propio de la tragedia*.

No se frunza el ceño al escuchar que el placer propio de la tragedia ha de nacer del temor y la compasión. De ninguna manera se ha vulnerado el *principio de no contradicción*, ni se ha tratado de un desatino de Aristóteles. Pues allí, en esa libre expresión, encuéntrese la respuesta al porqué de la complacencia con el arte trágico. Pero asimismo, y de manera genérica, de cualquier otra representación artística, dado que otorgar una ventana de escape para la libre expresión de las emociones debe ser un rasgo compartido con los demás géneros y tipos de arte.

Con semejante panorama, no cabe duda que, si a partir del movimiento anímico se llega a ser lo que se es, el gran cometido de la obra de arte radica en *la expresión de lo que se es en clave estética*. Quede así expuesto por qué hay quienes encuentran complacientes las representaciones artísticas de algo cuya presentación resulta displacentera, y, por lo tanto, asimismo considérese como salida a la paradoja de la tragedia.

¡Definitivamente he aquí el *completo cometido* de la *enriquecedora y robusta experiencia estética*, he aquí *la expresión de lo que se es en clave estética… Ecce homo in arti…'He aquí al hombre' en el arte!*

Bibliografía

Aristóteles. *Poética*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

—. *Retórica*. Traducido por traducción y notas por Quintín Racionero Introducción. Madrid: Gredos, 1990.

Cantini, Andrea & Bruni, Riccardo. «Paradoxes and Contemporary Logic.» *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017 Edition. https://plato.stanford.edu/entries/paradoxes-contemporary-logic/ (último acceso: Septiembre de 2017).

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

Dubos, Jean-Baptiste. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Traducido por Josep Monter. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.

Feagin, Susan L. «The Pleasures of Tragedy.» *American Philosophical Quarterly*, 1983: 95-104.

Golden, Leon. «The clarification theory of "Katharsis".» *Hermes*, 1976: 437-452.

Hume, David. «Of Tragedy.» En *The Philosophical Works of David Hume. Vol III*, de David Hume. (Edinburgh: printed for Adam Black and William Tait and Charles Tait), 1826.

Kaufmann, Walter. «The Riddle of Oedipus.» En *Tragedy and philosophy*, 102-135. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Morreall, John. «Enjoying negative emotions in fictions.» *Philosophy and Literature*, 1985: 95-103.

Nietzsche, Friedrich. *Aurora*. Traducido por Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial S.L, 1999.

—. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Traducido por introducción, y notas Gerardo R. Wehinger. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.

—. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza, 2000.

—. *La ciencia jovial* << *La gaya scienza*>>. Traducido por introducción, notas e índice onomástico José Jara. Monte Ávila Editores Latinoamérica., 1989.

—. *La genealogía de la moral*. Traducido por introducción y notas, Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1997.

Nussbaum, Martha. «Luck and ethics.» En *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, 1-21. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Platón. *Banquete. en Diálogos Vol.III*. Traducido por , e introducción y notas, Carlos García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, 1988.

Poe, Edgar Allan. *William Wilson, en Cuentos*. Traducido por Julio Cortazar. Madrid: Alianza, 1998.

Quine, Willard V. «Paradox.» *Scientific American* 206, nº 4 (1962): 84-99.

Real Academia Española. <<*Diccionario de la Lengua Española*>>. Vers. Versión electrónica de la 23ava edición. Actualización 2017. http://dle.rae.es/?id=H2ZTc2O (último acceso: 05 de 05 de 2018).

Smuts, Aaron. «Art and Negative Affect.» *Philosophy Compass*, 2009: 39-55.

Smuts, Aaron. «The Paradox of Painful Art.» *The Journal of Aesthetic Education*, 2007: 59-76.

Sófocles. *Tragedias*. Traducido por y notas de Assela Alamillo. Introducción de José S. Lasso de la Vega. Madrid: Gredos, 1981.